

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 34 (1991)

Artikel: "The art of speaking extravagantly" : eine vergleichende Studie der
"Concord sonata" und der "Essays before a Sonata" von Charles Ives

Autor: Meyer, Felix

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858830>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 34

FELIX MEYER

«The Art of Speaking Extravagantly»

Eine vergleichende Studie
der *Concord Sonata* und der *Essays before a Sonata* von Charles Ives

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

Lieferbar sind:

- Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*
in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr. 12.–/DM 13.50
- Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr. 14.–/DM 15.50
- Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*
in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt. 59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr. 13.–/DM 14.50
- Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*
Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr. 18.–/DM 20.–
- Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*
Von Dr. Frank Labhardt. Teil I: Textband. 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, kart. Fr. 17.80/DM 19.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und 110 Seiten Noten, kart. Fr. 18.–/DM 20.–
- Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*
Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke. Von Prof. Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr. 24.–/DM 26.50
- Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*
Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr. 19.80/DM 22.–
- Band 12: *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Von Dr. Theodor Käser. 156 Seiten mit 118 Notenbeispielen, 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 Seiten, kart. Fr. 17.80/DM 19.80
- Band 14: *Archivistische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua 1500–1627*
Von Dr. Pierre Tagmann. 99 Seiten und 8 Bildtafeln, kart. Fr. 22.–/DM 24.50
- Band 15: *Orazio Vecchis geistliche Werke*
Von Dr. Raimund Rüegge. 107 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text und einem Notenanhang, kart. Fr. 28.–/DM 31.–
- Band 16: *Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken*
Von Dr. Rudolf Häusler. 136 Seiten mit über 150 Notenbeispielen, kart. Fr. /DM 22.80
- Band 17: *L'Enigme de la Musique des Basses Danses du Quinzième Siècle*
Von Dr. Raymond Meylan. 121 Seiten mit vielen Notenbeispielen, kart. Fr. 36.–/DM 39.80
- Band 18: *Der Orgelbau im Kanton Zürich*
Von Dr. Friedrich Jakob. Teil I: Textband, 296 Seiten mit 32 Kunstdrucktafeln, Teil II: Quellenband, 470 Seiten. Beide Bände zusammen kart. Fr. 86.–/DM 95.–
- Band 19: *Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717–1757)*
Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung von ersten Sinfoniesätzen. Von Dr. Hans-Rudolf Dürrenmatt. 155 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen, kart. Fr. 28.–/DM 31.–

P 22733/34

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 34

«The Art of Speaking Extravagantly»

Ein vergleichendes Studium
des Concord Sonata und der Essay before a Sonata von Charles Ives

13/5.11

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BEHN UND STUTTGART

P22733/34

FELIX MEYER

«The Art of Speaking Extravagantly»

Eine vergleichende Studie
der *Concord Sonata* und der *Essays before a Sonata* von Charles Ives

13 | 5.91

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

Der Abdruck der Notenbeispiele aus der *Concord Sonata* erfolgt mit freundlicher Genehmigung
von Associated Music Publishers, New York.

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Meyer, Felix:

«The art of speaking extravagantly» : eine vergleichende Studie der Concord Sonata
und der Essays before a Sonata von Charles Ives / Felix Meyer. –

Bern ; Stuttgart : Haupt, 1991

(Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft : Ser. 2 ; Vol. 34)

Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 1989

ISBN 3-258-04359-0

NE: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft:

Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft / 02

Alle Rechte vorbehalten

Copyright © 1991 by Paul Haupt Berne

Jede Art der Vervielfältigung ohne Genehmigung des Verlages ist unzulässig

Printed in Switzerland

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA
BIBLIOTECA NAZIUNALA SVIZRA

Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort	1
1. Ives' Schaffensprozeß und seine ästhetischen Voraussetzungen.....	3
1.1. Die Entstehungsgeschichte der <i>Concord Sonata</i> und der <i>Essays</i> : Eine Bestandsaufnahme	3
1.1.1. Die <i>Concord Sonata</i>	3
1.1.2. Die <i>Essays before a Sonata</i>	17
1.2. Ästhetische Grundlagen.....	23
- Einleitung.....	23
- "Intertextualität"	28
- "Idealismus"	31
- "Klang" vs. "Schrift"	38
2. Zur Gattungsbestimmung der <i>Concord Sonata</i> und der <i>Essays</i> und ihrer parallelen Gesamtanlage.....	44
2.1. Die <i>Concord Sonata</i>	44
2.2. Die <i>Essays</i>	53
2.3. Die großformale Parallelität von Musik und Text.....	56
3. Die motivisch-thematische Substanz der <i>Concord Sonata</i> und der <i>Essays</i>	60
3.1. Die <i>Concord Sonata</i>	60
3.1.1. Die zyklischen Motive und Themen.....	60
- Der <i>Concord</i> -Motivkomplex	62
- Der Beethoven-Motivkomplex	67
3.1.2. Die satzindividuellen Motive und Themen	79
- <i>Emerson</i>	79
- <i>Hawthorne</i>	85
- <i>The Alcotts</i>	90
- <i>Thoreau</i>	94
3.1.3. Rhythmische und harmonische Aspekte	100
3.2. Die <i>Essays</i>	109

	Seite
4. Ives' Zitierpraxis	120
5. Die <i>Concord Sonata</i> und die <i>Essays</i> als Prozeß: Formale und syntaktische Aspekte.....	139
5.1. Die <i>Concord Sonata</i>	140
5.1.1. Emerson	141
5.1.2. Die übrigen Sätze der <i>Concord Sonata</i>	167
5.2. Die <i>Essays</i>	188
6. Die <i>Concord Sonata</i> und die <i>Essays</i> als "Botschaft": Semantische und rhetorische Aspekte.....	206
6.1. Das Programm der <i>Concord Sonata</i>	206
- Emerson	208
- Hawthorne	213
- The Alcotts	220
- Thoreau	224
6.2. Interpretationen des Programms.....	232
6.3. Rhetorische Aspekte	238
Bibliographie	245

Vorwort

"Perhaps music is the art of speaking extravagantly"¹. Dieser Satz aus dem fünften Teil ("Thoreau") von Charles Ives' *Essays before a Sonata* ist schon deshalb relevant für ein Verständnis von Ives, weil in ihm Musik und Sprache in einen ganz unmittelbaren, engen Bezug zueinander gesetzt werden: So, wie Ives seine (hauptberufliche) Geschäftskarriere und sein (freizeitliches) künstlerisches Wirken zeitlebens als parallele, sich gegenseitig befruchtende Tätigkeiten betrachtete, betonte er auch im Bereich der Kunst weniger die Spezifik und Eigengesetzlichkeit der verschiedenen Ausdrucksmedien als vielmehr ihre grundsätzliche Verwandtschaft und ihre Ausrichtung auf ein gemeinsames Ziel hin. Auch wenn die Musik - verstanden als überhöhte, gesteigerte Rede im Sinne des angeführten Zitats - letztlich eine der Sprache übergeordnete Stellung einnimmt (für Ives, der seiner Begabung und Ausbildung nach mehr Musiker als Literat war, trug gerade die relative "Ungebundenheit", d.h. die "Extravaganz" des musikalischen Ausdrucks gegenüber der stärker referentiell orientierten Sprache zu dieser Wertung bei), überrascht es denn auch kaum, daß sich Ives mehrfach auch literarisch geäußert und einige Texte von hohem sprachlich-gedanklichem Niveau geschaffen hat; besondere Aufmerksamkeit verdienen dabei die *Essays before a Sonata*, die sowohl inhaltlich als auch aufgrund ihrer literarischen Qualität als zentrale Schrift von Ives gelten dürfen. Die vorliegende Studie von Ives' 2.Klaviersonate ("*Concord, Mass., 1840-1860*"), als deren direktes textliches Pendant die *Essays* entstanden, behandelt die Sonate und ihre Begleitschrift deshalb nicht primär als "Werk" und "Kommentar", sondern als zwei gleichrangige, in ihrer Zielsetzung und Struktur eng miteinander verbundene künstlerische Äußerungen. Sie versucht in erster Linie, einige wesentliche Analogien zwischen Musik und Text herauszuarbeiten und über diese Analogien einen Zugang zum abstrakten, nicht an ein bestimmtes Medium gebundenen Ivesschen Denkstil zu gewinnen. Dabei soll der Blick zuerst auf die Genese und Gattungsspezifik der *Concord Sonata* und der *Essays*, dann auf verschiedene morphologische, syntaktische, formale, semantische und rhetorische Aspekte gerichtet werden.

1) Charles Ives, *Essays before a Sonata and Other Writings*, ed. by Howard Boatwright, New York: W.W. Norton 1962, S.52. Wo nichts anderes angemerkt ist, beziehen sich alle Seitenangaben auf diese, im folgenden als *Essays* zitierte Publikation, die auch einige andere wichtige Texte von Ives enthält. Die einzelnen Teile des *Essays*-Texts stehen im folgenden durchwegs in Anführungszeichen ("Emerson", "The Alcotts" etc.) - im Gegensatz zu den entsprechenden Teilen der *Concord Sonata*, die durch Kursivschrift markiert sind (*Emerson*, *The Alcotts* etc.).

Der eingangs zitierte Satz aus den *Essays* ist aber auch insofern aufschlußreich, als er unmittelbar an ein Zitat von Henry David Thoreau anschließt: "Who that has heard a strain of music feared lest he would speak extravagantly forever?", says Thoreau"¹ - ein Zitat, das in seiner Originalgestalt allerdings etwas anders lautet: "Who has heard a strain of music feared then lest he should speak extravagantly any more forever?"². Gerade zur Entstehungszeit der *Concord Sonata* und der *Essays* ist nämlich Ives' Denken ganz entscheidend von seiner Auseinandersetzung mit dem neuenglischen Transzendentalismus geprägt, zu dessen Hauptexponenten insbesondere die Philosophen und Literaten Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Amos Bronson Alcott (1799-1888) und Henry David Thoreau (1817-1862) gehörten, an dessen Gedankengut aber auch etwa der Schriftsteller Nathaniel Hawthorne (1804-1864) teilnahm; diese Auseinandersetzung, die als "schriftliche" Rezeption zwar mindestens auf Ives' Thoreau- und Emerson-Lektüre in den 1890er Jahren und als mündlich vermittelte Kenntnis auf persönliche Kontakte von Ives' Onkel Joseph Moss Ives I (1832-1908) und seiner Großmutter Sarah Hotchkiss Wilcox Ives (1808-1899) mit Emerson in den 1850er Jahren zurückzuführen ist³, erreichte gegen Ende der 1910er Jahre zweifellos einen Höhepunkt. Fast immer stellt sich dieser Rückbezug aber als produktive Aneignung, kaum je als bloße Anlehnung dar - die leichte Modifikation des Thoreau-Zitats zeigt dies ebenso deutlich wie der veränderte Kontext, in dem es erscheint. (Thoreau sieht in der etymologisch analysierten "Extra-vaganz" ein Desiderat der menschlichen Kommunikation schlechthin, wohingegen sich Ives des Begriffs vor allem zur Abgrenzung von Musik und Sprache bedient.) Auch diesem Aspekt von Ives soll die vorliegende Arbeit Rechnung tragen: Dadurch, daß sie einen Zugang zu Ives' künstlerischem Denken nicht nur über den analytischen Vergleich zwischen der *Concord Sonata* und den *Essays* sucht, sondern als "tertium comparationis" auch die transzendentalistische Literatur heranzieht, will sie auch einige zentrale historische Voraussetzungen dieses Denkens und Ives' kreative, individuelle Weiterentwicklung des Gedankenguts insbesondere Emersons und Thoreaus aufzeigen.

Abgeschlossen wurde der Text im Januar 1989; bei seiner späteren Überarbeitung wurden jedoch auch einige wichtige Publikationen der Jahre 1989 und 1990 berücksichtigt.

-
- 1) *Essays* S.51-52.
 - 2) *The Writings of Henry David Thoreau* (Walden Edition), ed. by Bradford Torrey/Francis Allen, reprinted from the edition of 1906, New York: AMS Press 1968 (im folgenden zitiert als Thoreau, *Writings*), S.357.
 - 3) Vgl. J. Peter Burkholder, *Charles Ives: The Ideas behind the Music*, New Haven/London: Yale University Press 1985 (im folgenden zitiert als Burkholder, *The Ideas*), S.36-41.

1. Ives' Schaffensprozeß und seine ästhetischen Voraussetzungen

1.1. Die Entstehungsgeschichte der *Concord Sonata* und der *Essays*: Eine Bestandsaufnahme

1.1.1. Die *Concord Sonata*

Die Genese der *Concord Sonata* ist außerordentlich verzweigt und zieht sich, berücksichtigt man alle ihre Vorformen und Ableitungen, über einen Zeitraum von nahezu fünfzig Jahren hin.

Das früheste Werk, das in einem Zusammenhang mit der Sonate steht, ist die *Orchard House Overture*¹, der Prototyp des Alcotts-Satzes, den Ives sowohl in seinen als *Memos* veröffentlichten autobiographischen Aufzeichnungen² als auch in einem um 1949 entstandenen Werkverzeichnis³ mit 1904 datiert, wobei er ins Typoskript der betreffenden *Memos*-Stelle allerdings die Präzisierung "though Alcotts middle part was April 1902"⁴ eingefügt hat - eine partielle Rückdatierung, die auch in einem Werkverzeichnis von 1943 erscheint ("around 1902-04"⁵). (Solche Um- und Vordatierungen sind - aus Gründen, auf die hier nicht eingegangen werden kann - bei Ives nicht unüblich⁶.) Von dieser Vorstufe von *The Alcotts* ist lediglich ein Fragment einer Particellskizze überliefert⁷, das aber schon insofern von Interesse ist, als es deutliche Anklänge an gewisse in der Sonate mehrfach verwendete Ausschnitte aus der

- 1) Vgl. John Kirkpatrick, *A Temporary Mimeographed Catalogue of the Music Manuscripts and Related Materials of Charles Edward Ives, 1874-1954*, New Haven: Yale Music Library 1960 (im folgenden zitiert als Kirkpatrick, *Catalogue*), S.42. Das "Orchard House" war das Heim von Bronson Alcott und seiner Familie in Concord.
- 2) Charles E. Ives, *Memos*, ed. by John Kirkpatrick, New York: W.W. Norton 1972, S.65. Diese Publikation, die auch andere Schriften, Werkverzeichnisse und Briefe von Ives enthält, wird im folgenden als *Memos* zitiert.
- 3) Vgl. ebd. S.163.
- 4) Ebd. S.64, Fußnote 2.
- 5) Ebd. S.163 (Anmerkung von John Kirkpatrick).
- 6) Vgl. etwa Maynard Solomon, "Charles Ives: Some Questions of Veracity", in: *Journal of the American Musicological Society* 40/3 (Fall 1987), S. 443-470; Carol K. Baron, "Dating Charles Ives's Music: Facts and Fictions", in: *Perspectives of New Music* 28/1 (Winter 1990), S.20-56.
- 7) Veröffentlicht in Sondra Rae Clark, *The Evolving Concord Sonata: A Study of Choices and Variants in the Music of Charles Ives*, Diss. Stanford University 1972 (im folgenden zitiert als Clark, *Choices and Variants*), S.78.

Kirchenhymne *Missionary Chant*¹ und aus dem Stephen-Foster-Lied *Massa's in de Cold Ground*² enthält. Jedenfalls scheint diese Skizze Ives' Hinweis (im oben erwähnten Werkverzeichnis von ca. 1949) auf eine "Alcott Overture, 1904, with a theme and some passages used in the sonata"³ durchaus zu bestätigen, und zudem dürfte sie auch mit dem übereinstimmen, was Ives (in den *Memos*) bezüglich des Instrumentariums der *Alcotts*- und *Thoreau*-Vorformen geäußert hat: "I did have [in mind], in connection with these, an organ, some strings, a flute, etc."⁴: Das zweizeilige Doppelsystem der Skizze scheint als Orgelstimme, das dazwischenliegende System mit den *Missionary Chant*-Motiven als Flötenstimme konzipiert zu sein.

Sehr weit zurück reichen laut Ives' Aussage auch die Anfänge des *Thoreau*-Satzes, nämlich zu einem wohl nie ganz ausgearbeiteten Stück, das Ives als "Second String Quartet" bezeichnet - eine Verbindung zum als *String Quartet No.2* veröffentlichten, später entstandenen Werk besteht nicht - und in den *Memos* mit "around 1904-1906"⁵, in zwei Werkverzeichnissen hingegen präziser mit 1905 datiert hat⁶. Obwohl diese *Thoreau*-Vorstufe nicht erhalten ist, und obwohl auch über die Besetzung dieses Werks Unklarheit herrscht (einmal spricht Ives auch von einem Klavierquintett⁷), ist eine derartige Vorform vor allem aufgrund von Ives' Hinweis (in den *Memos*) anzunehmen, einzelne Stellen aus *Thoreau*, nämlich "p.61-64-63 from top"⁸ - die auf die Erstausgabe der Sonate von 1919-1920⁹ bezogenen Seitenangaben entsprechen S.59, 62 und 61 der Zweitausgabe von 1947¹⁰ - seien diesem Werk entnommen: Nicht nur die Konkretheit dieser Aussage unterstützt eine solche Annahme, sondern auch die Tatsache, daß Ives zumal mit seinem Bezug auf den Beginn des *Thoreau*-Satzes (S.61 bzw. 59, je nach Erst- bzw. Zweitausgabe) und auf das Zitat von *Massa's in de Cold Ground* (S.64 bzw. 62) auf zwei Passagen verweist, welche in der Sonate von zentraler struktureller Bedeutung sind. Diese Passagen wären demnach als entstehungsgeschichtlicher Nukleus von *Thoreau* zu betrachten.

Eine Beziehung von *Thoreau* zu einem früheren Werk stellt auch die folgende Anmerkung in der Tintenreinschrift der *Concord Sonata* von 1918-1919¹¹ her: "... from

-
- 1) Vgl. unten S.74-76.
 - 2) Vgl. unten S.95-98.
 - 3) Vgl. *Memos* S.163.
 - 4) Ebd. S.82.
 - 5) Ebd. S.73.
 - 6) Vgl. ebd. S.150 und 161.
 - 7) Vgl. ebd. S.73.
 - 8) Ebd. S.82.
 - 9) Vgl. unten S.10 ff.
 - 10) Vgl. unten S.14 ff.
 - 11) Vgl. unten S.11.

some ideas - Walden Sounds - Ch[urch] Bells, flute[,] Harp (Aeolian) to go with Harmony's *Mist* [sic] ... Elk Lake 1910"¹. Eine solche, orchestrale Konzeption des Thoreau-Satzes, wie auch die bereits erwähnte (die sich auch auf den Alcotts-Satz bezieht), dürfte aber von Ives eher geplant als tatsächlich ausgeführt worden sein; überliefert ist jedenfalls nichts davon.

Ungefähr 1907 setzt die Genese von *Emerson* in Form einer *Emerson Overture* ein², die laut Ives ihrerseits aus einem früheren, nicht überlieferten Werk für Männerchor und Orchester hervorging³. Diese *Emerson Overture*, die Ives auch als "Emerson Concerto" oder als "Overture #2 for Orchest. & Piano"⁴ bezeichnet hat, gehört einer "Men of Literature"-Serie an, mit der Ives verschiedene Schriftsteller porträtieren wollte⁵ (Ives spricht in diesem Zusammenhang von seinem damaligen "overture habit"⁶, ja sogar von einer "overture infection"⁷); außer an Emerson dachte er dabei auch an Walt Whitman, Robert Browning, Matthew Arnold, John G. Whittier und Henry Ward Beecher⁸, doch mit Ausnahme der *Browning Overture* blieb es in den meisten Fällen bei Skizzen oder bei der bloßen Idee. Auch die *Emerson Overture* wurde nicht ausgearbeitet, aber es sind doch einige Bleistift- und Tintenskizzen erhalten, die den teilweise sehr engen Zusammenhang dieses Werks mit dem Emerson-Satz der *Concord Sonata* dokumentieren. Die Stellen, um die es hierbei geht, hat Ives selbst identifiziert: Er nennt den Beginn, S.5, S.8-11 und den Schluß des Sonatensatzes ab der Mitte von S.16 (diese Seitenangaben der Erstausgabe entsprechen S.5, S.8-11 und S.17-19 der Zweitausgabe) und stellt einen direkten Bezug die-

-
- 1) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.91. Mit "Harmony's *Mist*" verweist Ives auf das Gedicht "Mists" seiner Frau Harmony, das er zu dieser Zeit als Lied vertonte (vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.194 und *114 Songs*, Nr.57); am "Elk Lake" bei Port Henry, N.Y. liegt die Gaststätte Pell Jones's, wo die Iveses in diesen Jahren ihren Sommerurlaub verbrachten.
 - 2) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.31. Ives gibt aber auch Datierungen wie 1908-1909 (so im unpaginierten Anhang der Zweitausgabe der Sonate oder in "Performance Notes" [vgl. Clark, *Choices and Variants* S.357], auf die noch zurückzukommen sein wird [vgl. S.15]) oder 1910-1911 bzw. 1911 (vgl. Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, in: *Memos* S.200 und 202).
 - 3) Vgl. *Memos* S.77.
 - 4) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.31. Das Soloklavier sollte dabei Emerson, das Orchester "the world and people hearing" darstellen (separates "Memo" zur *Concord Sonata*, in: *Memos* S.189).
 - 5) Vgl. Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, in: *Memos* S.200.
 - 6) Ebd.
 - 7) *Memos* S.77.
 - 8) Vgl. Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, in: *Memos* S.200.

ser vier Stellen zu den vier Sätzen der *Emerson Overture* her¹. Zumal in zwei Fällen, dem Beginn und dem Schluß von *Emerson*, läßt das erhaltene Ouvertürenmaterial tatsächlich einen direkten Vergleich zu², und dieser zeigt unter anderem, daß die Verbindung der beiden Werke von fast notengetreuer Übereinstimmung bis zu äußerst loser Anlehnung geht - so daß verständlich wird, warum Ives *Emerson* einmal als "partial reduction for piano"³, ein anderes Mal jedoch als "a kind of free translation"⁴, schließlich aber auch als weitgehend eigenständiges Werk charakterisiert hat: Die beiden Stücke seien nämlich "more like two separate and different pieces on some of the same texts, than the same piece in different forms"⁵. Im Zusammenhang der *Emerson Overture* sind aber insbesondere noch die folgenden drei Sachverhalte erwähnenswert: 1. daß die überraschende Viola-Linie gegen Ende von *Emerson*, wie sie auf S.19, 1.-2.System der Zweitausgabe erscheint⁶, direkt der *Emerson Overture* entnommen ist (allerdings stellt sie dort eine Alternativbesetzung zum Fagott dar⁷); 2. daß Ives in den Revisionsexemplaren der Erstausgabe⁸ und in den "Performance Notes" mehrfach auf die vorgesehene Instrumentation der *Emerson Overture* verweist und so ein quasi orchestrales Timbre des Klaviersatzes suggeriert⁹; und 3. daß sich *Emerson* in der Zweitausgabe insgesamt enger an die *Emerson Overture* anlehnt als in der zeitlich viel näheren Erstausgabe¹⁰.

Ebenfalls auf Material aus der *Emerson Overture* beruhen die *Studies* für Klavier Nr.2 und 9 (*The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's*)¹¹, die aus den "centrifugal cadenzas" der Ouvertüre abgeleitet sind¹². (Nr.9 wurde von Ives in

-
- 1) Vgl. *Memos* S.77.
 - 2) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.100-103, 105-108, 110, 180, 182-185, 187 und 189.
 - 3) *Memos* S.77.
 - 4) "Performance Notes", vgl. Clark, *Choices and Variants* S.357.
 - 5) Brief vom 30.12.1935 an John Kirkpatrick, vgl. *Memos* S.203.
 - 6) "System" wird hier und im folgenden durchwegs in der Bedeutung von "Klaviersystem" (Akkolade) verwendet.
 - 7) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.184; vgl. unten S.164.
 - 8) Vgl. unten S.12-15.
 - 9) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.117, 168, 184, 360 und 364.
 - 10) Vgl. ebd. S.55.
 - 11) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.97. Von der unveröffentlichten Nr.2 ist eine Edition durch Alan Mandel bei Presser angekündigt; Nr.9, veröffentlicht von Henry Cowell (Mercury 1949) und in dieser Form wiederabgedruckt in Charles Ives, *Five Piano Pieces* (Merion 1975), soll demnächst ebenfalls in einer Neuausgabe (von Keith Ward) bei Presser erscheinen.
 - 12) Vgl. *Memos* S.80, Fußnote 4.

seinem Werkverzeichnis von ca. 1949 mit 1908-1909 datiert¹.) Eine direkte musikalische Verbindung zu *Emerson* ergibt sich dabei vor allem durch die Verwendung des Kopfmotivs aus Beethovens Fünfter Sinfonie in *The Anti-Abolitionist Riots*, welches in der Sonate eine zentrale Rolle spielt².

Ins Jahr 1909³ (evtl. schon 1907⁴) scheint Ives' erste kompositorische Beschäftigung mit Hawthorne zu fallen. Damals entstanden sogenannte "take-offs", d.h. parodistische Miniaturen zu den Hawthorneschen Erzählungen "The Celestial Railroad" und "Feathertop: A Moralized Legend" (beide aus *Mosses from an Old Manse*); letzteres Stück bezeichnete Ives einmal als "*Demons' Dance around the Pipe*"⁵, ein anderes Mal auch als "Scarecrow dance"⁶. Obwohl diese "take-offs" nicht überliefert sind, darf ein enger Bezug zwischen ihnen und Hawthorne angenommen werden - dafür sprechen sowohl die Kennzeichnungen von S.23, Ende 2.System des Sonatensatzes als "Demons around Pipe Rim", "Demons" und "Pipe rim" in verschiedenen revidierten Exemplaren der Erstausgabe (Paginierung wie in der Zweitausgabe)⁷ als auch ähnliche Hinweise auf "The Celestial Railroad" (so etwa Ives' Vermerk "Celestial Railroad" auf S.22, 3.System von Elliott Carters Exemplar der Erstausgabe [Paginierung wie in der Zweitausgabe])⁸.

Was die Besetzung dieser "take-offs" betrifft, so bezeichnet sie Ives als Stücke für zwei Klaviere (vier- oder achthändig), die er dann bei der Komposition von Hawthorne "reduziert" habe⁹. Aber auch eine orchestrale Vorform des Sonatensatzes ist aufgrund von Hinweisen auf ein "Piano Concerto"¹⁰ und auf eine gemeinsame Quelle von Hawthorne und dem zweiten Satz der Sinfonie Nr.4¹¹ - die sich im gegebenen Kontext freilich nur auf Hawthorne als literarische Figur beziehen dürfte - nicht ganz auszuschließen¹². Angesichts der Tatsache, daß nichts davon überliefert ist und daß Ives eine entsprechende Frage John Kirkpatrick's entschieden verneint

1) Vgl. *Memos* S.155.

2) Vgl. unten S.67-78.

3) Vgl. *Memos* S.81.

4) Vgl. Entwurf zum Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, in: *Memos* S.202, Fußnote 24.

5) *Memos* S.81.

6) Entwurf zum Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, vgl. *Memos* S.202.

7) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.199; vgl. unten S.218.

8) Vgl. *Memos* S.81, Fußnote 7; vgl. unten S.216.

9) Vgl. *Memos* S.81.

10) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.100.

11) Vgl. ebd.; vgl. unten S.10.

12) Kirkpatrick führt ein solches Werk in seinem *Catalogue*, bezeichnet es aber als "unfinished or lost" (S.33).

hat¹, muß allerdings angenommen werden, daß Ives eine solche Konzeption eher vorgeschwebt hat, als daß er sie tatsächlich ausführte.

Ives hatte sich also schon mehrere Jahre mit Concord und seinen Dichter-Philosophen beschäftigt, bevor er aufgrund dieser verschiedenen Werke bzw. Werkpläne die *Concord Sonata* in Angriff nahm. In einem Entwurf zum Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick gibt er den Zeitpunkt an, als er dieses Vorhaben ins Auge faßte: "Shortly after 1911, at Pell's², I got the idea of a Concord sonata ..." ³. Da sich Ives 1912 nicht in Pell Jones's aufhielt, muß das Datum jedoch eher 1911 lauten, zumal Ives den Abschluß von *Hawthorne* im selben Brief mit "October 12, 1911" und denjenigen von *Emerson* mit "in the summer of 1912" datiert⁴. Jedenfalls machte die Arbeit an der *Concord Sonata*, obschon sie nur zum kleineren Teil aus Aus- und Umarbeitungen der genannten kompositorischen "Vorstufen" bestand, relativ schnelle Fortschritte, so daß Ives in einer Notiz von 1913 bereits schreiben konnte, er habe 1912 einem Freund (nämlich dem New Yorker Musikkritiker Max Smith) die ganze Sonate vorgespielt, wobei er allerdings den Mittelteil von *Thoreau* zum Teil improvisiert habe, da noch nicht alles ausgearbeitet gewesen sei⁵. Wenn also Ives später die Entstehungszeit der Sonate mehrfach mit 1911-1915⁶, in Einzelfällen auch mit 1910-1915⁷ oder mit 1909-1915⁸ datiert, so ist das schwankende Anfangsdatum (sogar 1907 wird in einer Bleistiftskizze genannt⁹, aber dies dürfte eine Rückdatierung sein, die sich wohl auf die *Emerson Overture* bezieht¹⁰) wahrscheinlich mit den besprochenen "Vorarbeiten" zu erklären, das Abschlußdatum hingegen so zu verstehen, daß es sich bei der Arbeit nach 1912 eher um Revisionen handelte - Ives' Einzeldatierung von *The Alcotts* und von *Thoreau* (beide 1915¹¹) zum Trotz. Die vorhandenen Skizzen und Entwürfe zur *Concord Sonata*¹² dürften somit größtenteils den Jahren 1911 und 1912 entstammen.

-
- 1) Vgl. Brief vom 30.12.1935 an John Kirkpatrick, in: *Memos* S.204.
 - 2) Vgl. oben S.5, Fußnote 1.
 - 3) *Memos* S.202, Fußnote 23.
 - 4) Ebd. S.202.
 - 5) Vgl. ebd. S.186.
 - 6) Vgl. ebd. S.79, 150, 163 (Anmerkung von John Kirkpatrick) und 202.
 - 7) Vgl. ebd. S.163 (Anmerkung von John Kirkpatrick).
 - 8) Vgl. ebd. S.162 und 163 (Anmerkung von John Kirkpatrick).
 - 9) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.88.
 - 10) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.42.
 - 11) Vgl. Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, in: *Memos* S.202.
 - 12) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.88-91.

Im Zeitraum zwischen der Konzeption der *Concord Sonata* und ihrer Erstveröffentlichung entstanden noch vier weitere mit der Sonate verbundene Werke: 1. eine skizzenhaft erhaltene Vorform (für Chor und Orchester) des Lieds "Duty" auf einen Text von Emerson (vgl. *114 Songs*, Nr.9a), das Kirkpatrick mit "summer 1911 or 12 or 13" datiert¹ und das laut Ives aus den fünf Anfangstakten der *Emerson Overture* abgeleitet ist² - ein Bezug, der sich anhand der gedruckten Liedausgabe und der Skizzen zur Ouvertüre jedoch nicht mehr belegen läßt³; 2. das Liedfragment *Smoke* auf einen Text von Thoreau, das auf dem Anfang von *Thoreau* basiert⁴ und das Kirkpatrick früher mit "1914 or 15?"⁵, neuerdings jedoch auch mit "1923?"⁶ datiert hat; 3. die erste der vier (unveröffentlichten) *Emerson Transcriptions*⁷, die "shortly after the Sonata was finished"⁸ bzw. "sometime after 1915 and before 1918"⁹ geschrieben wurde und die - sieht man von einem längeren Einschub und den Schlußtakten ab, welche teils direkt der *Emerson Overture* entstammen und auch wieder in der *Study* Nr.9 auftauchen - ziemlich genau dem Beginn von *Emerson* (bis S.2, Ende 1. System [Paginierung gilt für beide Druckausgaben]) entspricht¹⁰; und 4. das Lied *Thoreau*¹¹, das Ives als Nr.48 in die *114 Songs* aufnahm und dessen Klavierpart - teils einen Ganz-, teils einen Halbton nach oben transponiert - ungefähr S.65, 2.-3.System, S.68, 3.System und S.70, 2.-5.System in der Erstausgabe (bzw. S.63, 2.-3.System, S.66, 3.System und S.68, 2.-5.System in der Zweitausgabe) des Thoreau-Satzes der *Concord Sonata* entspricht, während sich der rezitativische Vokalpart an den *Missionary Chant* anlehnt¹². (Diese "Liedtranskription", die nicht zuletzt durch die Textunterlegung interessant ist, muß also kurz nach dem vorläufigen "Abschluß" der Sonate 1915 entstanden sein, was durch Ives' Datierung im Werkverzeichnis von ca. 1949 bestätigt wird¹³).

-
- 1) Kirkpatrick, *Catalogue* S.124.
 - 2) Vgl. *Memos* S.77.
 - 3) Vgl. ebd. Fußnote 4.
 - 4) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.199.
 - 5) Ebd.
 - 6) Typoskript (S.2) des Vorworts von John Kirkpatrick's geplanter Neuausgabe der *Concord Sonata*; vgl. S.12.
 - 7) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.101-102. Eine Edition dieser vier Stücke durch John Kirkpatrick ist bei Associated Music Publishers als *Four Transcriptions from "Emerson"* angekündigt; eine Schallplattenaufnahme - mit der Pianistin Donna Coleman - liegt bereits vor (Etcetera KTC 1079, 1989).
 - 8) Entwurf zum Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, vgl. *Memos* S.200, Fußnote 5.
 - 9) Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, vgl. *Memos* S.202.
 - 10) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.100-113 passim.
 - 11) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.199.
 - 12) Vgl. unten S.226.
 - 13) Vgl. *Memos* S.171.

Eine andere Weiterentwicklung der *Concord Sonata* bildet die im Anhang von Paul Anthony Rodriguez' Dissertation veröffentlichte, von Paul Reale rekonstruierte Klavier-Fantasie *The Celestial Railroad*¹, deren Datierung besonders schwierig ist. Mit einiger Sicherheit läßt sich nur sagen, daß sie *nach* dem Hawthorne-Sonatensatz entstand, da Ives in einer Skizze das Stück als "piano arrangement from score - & scetches [sic] of II mvmt 4th Sym (completed 1915,) & Hawthorne movement 2nd Sonata (completed Sep 1911)" bezeichnet². Kirkpatrick gibt deshalb die Datierung 1916³, die aber nicht als gesichert gelten kann, da auch ein früheres und ein wesentlich späteres Datum belegt sind: In einer Skizze wird 1913 genannt⁴ - ein Datum, das aber kaum in Frage kommt⁵ -, und in einem Brief an Ives vom 3.9.1925 erwähnt der Pianist Elie Robert Schmitz eine "transcription you are doing of the Hawthorne movement"⁶, womit allerdings - wenn es sich dabei tatsächlich um *The Celestial Railroad* handelt - nicht unbedingt das Entstehungsdatum, sondern womöglich nur das Datum einer späteren Revision angesprochen sein könnte. Wie dem auch sei: *The Celestial Railroad* ist eng verwandt, teilweise sogar praktisch identisch mit der ersten Hälfte von *Hawthorne*, und diese Verwandtschaft zeigt sich nicht zuletzt auch etwa im möglichen Einsatz eines zweiten Pianisten (eines "assistant player"), der schon in einer Skizze zu *The Celestial Railroad* angedeutet ist ("Phantasy" for Piano solos"⁷ [Hervorhebung vom Verf.]) und der im Falle von *Hawthorne* eine ausführliche Besprechung in den "Performance Notes" findet⁸.

1919-1920 ließ Ives die *Concord Sonata* auf eigene Kosten bei Schirmer drucken⁹ - ungefähr zur selben Zeit also, als er auch seine *Essays before a Sonata* bei der Knickerbocker Press in Druck gab¹⁰. Unmittelbarer Anlaß für die Veröffentlichung dieser ersten Druckfassung, die Ives 1920 an einige Freunde und potentielle Interessenten verschickte und die als Kalmus Study Score auch in einem Reprint (im Ta-

1) Paul Anthony Rodriguez, *Charles E. Ives: Transcendental Influence in Selected Short Piano Compositions*, M.A. Thesis California State University, Fullerton 1985, S.174-192; vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.100. Eine Veröffentlichung von Reales Rekonstruktion bei Associated Music Publishers ist angekündigt.

2) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.100.

3) Ebd.

4) Vgl. ebd.

5) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.63.

6) Vgl. *Memos* S.165 (Anmerkung von John Kirkpatrick).

7) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.63.

8) Vgl. ebd. S.358.

9) Charles Ives, *Second Pianoforte Sonata: "Concord, Mass. 1840-1860"*, Redding, Conn.: Charles Ives 1920 (im folgenden als Erstausgabe der *Concord Sonata* bezeichnet). Der Druck des Werks erfolgte 1920, gestochen wurde es 1919.

10) Vgl. unten S.19.

schenformat) greifbar ist¹, war Ives' kritischer Gesundheitszustand: Nach einem Schlaganfall im Oktober 1918 war Ives gezwungen, seine Geschäftstätigkeit ein halbes Jahr lang einzustellen, und diese erzwungene Ruhezeit ermöglichte es ihm erst, das "Concord-Material" (d.h. die Sonate und die *Essays*) zu ordnen und in eine druckbare Form zu bringen - ein Projekt, das er sonst womöglich noch lange aufgeschoben hätte. Dabei brachte Ives bis zum letzten Moment immer wieder Änderungen an: Die Tintenreinschrift von 1918-1919², die als Stichvorlage diente, unterscheidet sich denn auch deutlich nicht nur von den vorausgegangenen Skizzen³, sondern auch von der gedruckten Fassung, in der insbesondere einige besonders dissonante, komplexe Passagen vereinfacht und einige echoartige Zusatznoten ("shadow notes") entfernt wurden⁴. Da Ives dieses verworfene Material zum Teil in der Zweitausgabe vom 1947 wieder aufgriff, dürften dabei nicht primär musikalische Erwägungen eine Rolle gespielt haben. Wohl eher war es so, daß Ives eine gewisse Rücksicht auf die öffentliche Aufnahme seines Werks nahm; sein ausgeprägtes Bewußtsein seiner Exponiertheit als Komponist dürfte in dem Moment, als seine Identität als Geschäftsmann vorübergehend zusammenbrach, eine solche Entscheidung nahegelegt haben - wie er denn später überhaupt erklärte: "... I seem to have worked with more natural freedom, when I knew the music was not going to be inflicted on others"⁵.

Am "Stoff" der *Concord Sonata* arbeitete Ives sogleich weiter, indem er - "a year or two after the Sonata was printed"⁶ - drei weitere *Emerson Transcriptions* schrieb⁷, die später, zusammen mit der ersten, von Ives' Kopist Emil Hanke reingeschrieben und in Fotokopien an einige Interessenten verschickt wurden⁸. Diese drei Transkriptionen entstammen, wie die erste, sowohl dem Emerson-Satz der Sonate als auch der *Emerson Overture*; ähnlich wie die *Studies* Nr.2 und 9 sind auch sie durch die "centrifugal manner" charakterisiert, die Ives den Klavierkadenzen der Ouvertüre zugeschrieben hat⁹. Ein Vergleich mit den gedruckten Fassungen der Sonate zeigt, daß die drei Transkriptionen ungefähr S.6,

-
- 1) Charles Ives, *Second Piano Sonata: Concord, Mass., 1840-1860* (Kalmus Study Scores 901), New York: Belwin Mills 1968 (Copyright).
 - 2) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.88-91.
 - 3) Vgl. ebd.
 - 4) Vgl. Sondra Rae Clark, "The Element of Choice in Ives's *Concord Sonata*", in: *The Musical Quarterly* 60/2 (April 1974) (im folgenden zitiert als Clark, "Element of Choice"), S.172 und 178.
 - 5) *Memos* S.129.
 - 6) Entwurf zum Brief bzw. Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, vgl. *Memos* S.200, Fußnote 5 und S.202.
 - 7) Vgl. oben S.9.
 - 8) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.43.
 - 9) Vgl. *Memos* S.80, Fußnote 4, sowie Entwurf zum Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, in: ebd. S.200, Fußnote 8.

Ende 1. System - S.11, Ende 4. System (mit Ausnahme von zwei Systemen), S.14, 3. System, T.3 - S.15, Ende 5. System und S.16, 4. System - S.18, Ende 4. System der Erstausgabe (d.h. S.6, Ende 1. System - S.11, Ende 4. System, S.14, 3. System, T.3 - S.16, Ende 4. System und S.17, 4. System - S.19, Ende 4. System der Zweitausgabe) entsprechen, sich dabei, wie die erste Transkription, von gewissen mehr oder weniger notengetreu übernommenen Fixpunkten aus improvisatorisch weiterentwickeln und einiges Material aus der *Emerson Overture* wieder aufgreifen¹. Außerdem ist erwähnenswert, daß Ives selbst innerhalb dieser teilweisen "Abzweigung" aus dem Emerson-Sonatensatz noch Korrekturen anbrachte: In einer Fotokopie der Hanke-Abschrift änderte er eine Anzahl von Details, die er später zum Teil in der Zweitausgabe von 1947 wieder aufgriff².

Offenbar war Ives mit dieser ersten Druckfassung der *Concord Sonata* nicht gänzlich zufrieden: Nicht nur schrieb er nämlich in einer wohl um 1921 entstandenen Notiz "I should have waited longer before having the Sonata printed"³, sondern er begann auch sogleich, in einzelnen Druckexemplaren Änderungen und Ergänzungen anzubringen. Nicht weniger als siebzehn (meist unvollständige) Exemplare der Ausgabe von 1919-1920 sind so erhalten, in denen sich zahlreiche Varianten des gedruckten Textes finden und die zum größeren Teil in den zwanziger und dreißiger, zum kleineren Teil in den vierziger Jahren entstanden sein dürften⁴, als Ives sich anschickte, eine zweite Druckfassung der *Concord Sonata* vorzubereiten.

Sondra Rae Clarks Dissertation, auf die hier bereits mehrfach verwiesen wurde (*Choices and Variants*), gibt mit der Numerierung R1-14 (R = "revised copy") den Stand der frühen siebziger Jahre wieder. Aufgrund einer Durchsicht der Revisionsexemplare wird hier die aktuelle Numerierung r1-17 verwendet - gemäß John Kirkpatrick, der im Begriff ist, unter Berücksichtigung zahlreicher Textvarianten (insbesondere solcher, die ein frühes Entwicklungsstadium widerspiegeln) eine neue (Spiel-)Ausgabe der *Concord Sonata* herzustellen⁵. Zusätzlich zu Kirkpatrick's früherer, aber *nach* dem *Catalogue* entstandenen Numerierung dieser Revisionsexemplare sind in dieser neuen Numerierung berücksichtigt:

1. ein Druckexemplar, das nur minimale Änderungen in den begleitenden *Essays*-Textauszügen⁶ und in einer Fußnote zu *Hawthorne* enthält (=r1)⁷;

1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.128-129 passim.

2) Vgl. ebd. S.44.

3) Yale Music Library, Ives Collection III/27/8; vgl. Vivian Perlis, *Charles Ives Papers*, New Haven: Yale Music Library 1983 (im folgenden zitiert als Perlis, *Papers*), S.30.

4) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.20.

5) Mitteilung von John Kirkpatrick in einem Gespräch am 1.7.1987 in New Haven. Diese Ausgabe ist bei Associated Music Publishers angekündigt.

6) Vgl. unten S.20.

7) Yale Music Library, Ives Collection I/13/C.

2. Harold C. Schonbergs im Februar 1981 der Yale Music Library übergebenes Exemplar, das aus Lawrence Gilmans Nachlaß stammt und das sowohl ein ausgedehntes Textfragment auf den Anfangs- und Schlußseiten als auch eine Fülle musikalischer Revisionen enthält (=r4)¹; und

3. Elliott Carters seit Februar 1988 als Bestandteil der Sammlung Elliott Carter in der Paul Sacher Stiftung in Basel befindliches Exemplar, das in der Ives Collection in Yale als Fotokopie vorliegt (=r9) und das einige Eintragungen in *Hawthorne* enthält².

Eine umfassende Liste der vorhandenen Textvarianten der Erstausgabe der *Concord Sonata* müßte außer diesen siebzehn (so gut als möglich chronologisch geordneten) Revisionsexemplaren allerdings auch etwa noch die folgenden beiden Quellen berücksichtigen:

1. einzelne lose Teile der Druckausgabe, insbesondere von *Thoreau*, in denen Ives an mindestens zwei Stellen die Textausschnitte aus den *Essays* leicht modifiziert hat³; und

2. Ives' sehr frei gespielte Schallplattenaufnahmen von Teilen der *Concord Sonata*⁴.

Da diese Quellen freilich zum großen Teil nur geringfügig abweichende Textvarianten enthalten, und da die Frage der Interpretationsfreiheit, wie sie Ives' Schallplattenaufnahmen zeigen, hier nicht unmittelbar relevant ist, sollen die vorliegenden Ausführungen auf r1-17 beschränkt bleiben.

Die Änderungen an der Ausgabe von 1919-1920 lassen sich in drei Hauptgruppen unterteilen, je nachdem, ob sie den musikalischen Ausdruck, das Tempo oder den Notentext selbst betreffen⁵. Bei den Ausdrucksbezeichnungen handelt es sich vor allem um außermusikalische Bezüge (so etwa die Anmerkung "Demons around Pipe rim" in r14 auf S.23, Ende 2.System von *Hawthorne* [Paginierung gilt für beide Druckausgaben]⁶ oder der Ausruf "Scramble up the hill Hen!" in r15 auf S.63, 1.System, bei "with more animation" von *Thoreau* [Paginierung gilt für beide Druckausgaben]⁷), um dynamische Angaben (die sich in den verschiedenen Korrektorexemplaren oft auch widersprechen) und um Akzente. Auch neue Tempoangaben wurden eingefügt; als Beispiel sei S.17, 1.System, T.1 der Erstausgabe (bzw. S.18, 1.System, T.1 der Zweitausgabe) von *Emerson* genannt, wo die Tintenabschrift "about ♩ = 80", die vierte der *Emerson Transcriptions* "(♩ = about 90-100)", r6 jedoch

1) Yale Music Library, Ives Collection I/13/C; vgl. *Memos* S.185-186 und 188-195.

2) Ebd.; vgl. *Memos* S.81, Fußnote 7.

3) Ebd.

4) Columbia M 32508 (ca. 1930-1943, veröffentlicht 1974).

5) Vgl. Clark, "Element of Choice" S.174.

6) Vgl. unten S.218.

7) Vgl. unten S.229-230.

"even up to 120 = ♩ or faster" vorschlägt¹. Am bemerkenswertesten sind freilich jene Modifizierungen, die den Notentext selbst betreffen. Hier sind zunächst einmal die zahlreichen Stellen zu erwähnen (meist nicht länger als eine Notenzeile), an denen Ives eine fakultative Wiederholung vorsieht - so z.B. in r7 auf S.11, 1.System, T.1 von *Emerson* (Paginierung gilt für beide Druckausgaben), wo sich die Anmerkung findet: "perhaps repeat or at least extend this idea until it seems to merge into following"². Sodann hat Ives viele der "overtones" oder "shadow notes" wieder aufgegriffen, die in der Tintenabschrift vorkommen; sie wurden in der Erstaussage weitgehend fallengelassen, erscheinen aber zum Teil wieder - manchmal in veränderter Form - in der Zweitaussage von 1947³. Ives wollte damit eine Art "Glocken-" oder "Echopart" andeuten, der sich vom übrigen musikalischen Geschehen abhebt und der wie ein ferner Klanghintergrund wirken sollte. Ein Beispiel hierfür wäre etwa in r6 zu finden, wo auf S.55, 1.System (Paginierung gilt für beide Druckausgaben) steht: "ad lib all F#s as a[n] echo or moan as distant protest"⁴. Vor allem sei hier aber auf jene große Anzahl von Modifizierungen hingewiesen, die in den gedruckten Notentext als solchen eingreifen - zumeist Änderungen einiger weniger Noten (die Ives manchmal als Druckfehler der Erstaussage bezeichnet), manchmal aber auch Neufassungen ganzer Passagen, wie etwa in r13 auf S.63, 4.System der Erstaussage (bzw. S.61, 4.System der Zweitaussage) von *Thoreau*, wo Ives eine harmonisch veränderte Version der linken Hand notiert ("I play LH [thus]"⁵). Und schließlich finden sich in r1-17 auch zahlreiche verbale Angaben, die einen ähnlichen, den gedruckten Text modifizierenden Zweck verfolgen: Sie reichen von einem einfachen "notes in [circles] ad lib" (so etwa in r14 auf S.46, 1.System der Erstaussage [bzw. S.47, 1.System der Zweitaussage] von *Hawthorne*⁶) bis hin zum mehrfachen Einbezug eines "assistant player" (so etwa in r6 auf S.22, 5.System von *Hawthorne* [Paginierung gilt für beide Druckausgaben]⁷).

Nachdem Ives gute zwei Jahrzehnte immer wieder am gedruckten Text der *Concord Sonata* gearbeitet hatte, machte er sich Anfang der vierziger Jahre daran, das solchermaßen weit gestreute "Concord-Material" ein weiteres Mal zu "bündeln" und eine Zweitaussage des Werks vorzubereiten. Laut Sondra Rae Clark setzt Kirkpatrick dieses Projekt mit dem Datum 1940-1941 an, da Harmony Ives in einem Brief vom Herbst 1941 von einer "fast vollendeten" revidierten Ausgabe der Sonate spricht und

1) r6 entspricht Clarks R; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.179;

2) r7 entspricht Clarks R3; vgl. Clark, ebd. S.150.

3) Vgl. oben S.11.

4) Vgl. unten S.223.

5) r13 entspricht Clarks R9; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.310.

6) r14 entspricht Clarks R12; vgl. ebd. S.270.

7) r6 entspricht Clarks R5; vgl. ebd. S.197; vgl. unten S.239.

sich dabei mit einiger Sicherheit auf r16 bezieht - auf eines der letzten Revisionsexemplare der Erstausgabe also, dessen Änderungen (weitgehend in der Hand des Kopisten George F. Roberts) fast alle den Weg in die Zweitausgabe fanden¹.

In noch direkterem Zusammenhang mit der Zweitausgabe stehen die folgenden beiden Quellen, die ebenfalls einige - geringfügige - Textvarianten aufweisen:

1. die Druckabzüge von Teilen der Zweitausgabe², die Kirkpatrick neuerdings mit 1940-1947 datiert und mit p0-7 numeriert³; und
2. die von Kirkpatrick ebenfalls mit 1940-1947 datierten⁴, im *Catalogue* noch nicht aufgeführten Korrekturlisten, die auf diese Druckabzüge bezogen sind⁵.

1947 erschien die revidierte Ausgabe der Sonate bei Arrow Music Press (1964 übernommen von Associated Music Publishers)⁶. Wie schon aus dem Vorausgegangenen ersichtlich ist, stellt diese Fassung nicht ein Endprodukt einer linearen Entwicklung dar. Vielmehr greift sie zum einen selektiv auf frühere Ausarbeitungen des "Concord-Materials" zurück; neben den - nur teilweise berücksichtigten - Änderungen in den früheren Arbeitsexemplaren der Erstausgabe nahm Ives insbesondere auch wieder Gedanken aus der Tintenreinschrift von 1918-1919 und aus den *Emerson Transcriptions* (und dadurch indirekt aus der *Emerson Overture*) auf. Zum anderen brachte Ives bei der Vorbereitung der Neuausgabe durchaus auch Änderungen an, die er noch nirgends festgehalten hatte. Diese dienten, ähnlich wie die früheren Revisionen, zum Teil der "Klärung" und Präzisierung der Erstausgabe, zum Teil aber auch paradoxerweise der "Öffnung" und einer vermehrten Unbestimmtheit - wovon noch zu sprechen sein wird⁷. Häufiger sind es jedoch Hinzufügungen - so daß die Ausgabe von 1947 denn auch insgesamt komplexer und dichter erscheint als die Ausgabe von 1919-1920. Ein offenkundiges Beispiel für die dynamisch und artikulatorisch präzisere Notation in der Zweitausgabe wäre etwa der Beginn von *Emerson* (S.1 beider Druckausgaben), eines für die "Öffnung" etwa die Ad-libitum-Violastimme am Ende desselben Satzes (S.19, 1.-2.System), die in der Erstausgabe (S.18, 1.-2.System) noch nicht erscheint; ein Beispiel für die "Verdichtung" stellen andererseits etwa die zahlreichen "shadow notes" dar⁸. Allerdings - und dies ist besonders

1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.32.

2) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.92.

3) Typoskript (S.2) von John Kirkpatrick's Vorwort zur geplanten Neuausgabe der *Concord Sonata*; vgl. oben S.12.

4) Ebd.

5) Yale Music Library, Ives Collection I/13/B.

6) Charles Ives, *Piano Sonata No.2: Concord, Mass., 1840-1860*, New York: Arrow Music Press 1947 (New York: Associated Music Publishers o.J.) (im folgenden als Zweitausgabe der *Concord Sonata* bezeichnet).

7) Vgl. unten S.23-26.

8) Vgl. oben S.11 und 14.

interessant - bleiben die Unterschiede gegenüber der Erstausgabe in ihrer Fülle oft deutlich hinter denen zurück, die Ives in den Revisionsexemplaren der Erstausgabe festgehalten hat.

Der Zweitausgabe hat Ives außerdem einen Anmerkungsapparat angefügt¹, der wiederum zahlreiche Spielanweisungen, Ad-libitum-Varianten und außermusikalische Bezüge spezifiziert, bei denen nur zum Teil ersichtlich ist, warum Ives sie nicht in den Notentext aufgenommen hat (dies betrifft insbesondere die Ad-libitum-Angaben). Dies dürfte darauf hindeuten, daß Ives noch in letzter Minute einzelne Varianten angebracht hat. Tatsächlich war denn auch die Arbeit an der *Concord Sonata* selbst 1947 noch nicht ganz abgeschlossen: Die erstmals von Sondra Rae Clark veröffentlichten "Performance Notes"² - sie enthalten, ähnlich wie die Anmerkungen zur Zweitausgabe, einerseits aufführungspraktische und außermusikalische Hinweise (vor allem zu *Emerson*, *Hawthorne* und *Thoreau*) und andererseits weitere Textvarianten - beziehen sich stellenweise ausdrücklich auf die Zweitausgabe³ und müssen deshalb, zumindest zum Teil, *nach* 1947 entstanden sein. Man darf daher annehmen, daß Ives in seinen letzten Lebensjahren durchaus eine eventuelle dritte Ausgabe der *Concord Sonata* erwogen hat.

1) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

2) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.356-375.

3) Vgl. etwa ebd. S.367.

1.1.2. Die *Essays before a Sonata*

Gegenüber der *Concord Sonata* nimmt sich der Entstehungsprozeß der *Essays before a Sonata* verhältnismäßig einfach aus. Ives scheint die Idee dazu erst nach der Komposition des Klavierwerks entwickelt zu haben: Die *Essays* seien nämlich, so schreibt er, "written primarily as a preface or reason for the (writer's) second pianoforte sonata"¹, d.h. als Begleitschrift für die wohl bereits mehr oder weniger abgeschlossene Sonate. Dem entspricht nicht nur Ives' Datierung in den *Memos*, wo er schreibt, die *Essays* seien "written mostly while at Asheville in 1919"² - zu der Zeit also, als Ives auch die Erstausgabe der *Concord Sonata* vorbereitete -, sondern auch die Tatsache, daß auch die wichtigsten anderen musikästhetischen Texte von Ives als nachträgliche, auf bereits bestehende Kompositionen bezogene Schriften entstanden: Die "Postface" zu den *114 Songs* (1922)³ rundet die Ausgabe einer Werkgruppe ab, deren Entstehung sich bis ins Jahr 1888 zurückerstreckt, der Aufsatz "Some 'Quarter-Tone' Impressions" (1925)⁴ kommentiert die *Three Quarter-Tone Pieces* für zwei Klaviere, welche 1923-1924 abgeschlossen wurden, und der Text "Music and Its Future" war, bevor er in gekürzter Form in Henry Cowells *American Composers on American Music* erschien⁵, Bestandteil der "Conductor's Note" zur Edition des 2.Satzes aus der sehr viel früher, nämlich ungefähr gleichzeitig mit der *Concord Sonata* entstandenen Sinfonie Nr.4⁶. Gleichzeitig weist Ives aber darauf hin, daß einiges aus den Emerson- und Thoreau-Essays früheren Arbeiten entnommen sei; er erwähnt dabei - leider ohne genaue Identifizierung - einen Passus, der einem (nicht angenommenen) Aufsatz für das *Yale Literary Magazine* entstamme⁷. (In einer Fußnote zur betreffen-

- 1) Vorwort zur Erst- und Nachwort zur Zweitausgabe der *Concord Sonata* (beide unpaginiert), sowie "Author's Preface", *Essays* S.XXV.
- 2) *Memos* S.82.
- 3) Unpaginierter Anhang zu Charles Ives, *114 Songs*, Redding, Conn.: Charles Ives 1922; separat veröffentlicht von Howard Boatwright in *Essays* S.123-131.
- 4) Charles Ives, "Some 'Quarter-Tone' Impressions", in: *Franco-American Musical Society Quarterly Bulletin* (March 1925), S.24-33; wiederveröffentlicht von Howard Boatwright in *Essays* S.105-119.
- 5) Charles Ives, "Music and Its Future", in: *American Composers on American Music: A Symposium*, ed. by Henry Cowell, Stanford: Stanford University Press 1933 (with a new introduction by the editor, New York: Frederick Ungar 1962), S.191-198.
- 6) "Conductor's Note" zu Charles Ives, "The Fourth Symphony for Large Orchestra" [2.Satz], in: *New Music* 2/2 (January 1929); wiederveröffentlicht in Charles Ives, *Symphony No.4*, ed. by Theodore A. Seder/Romulus Franceschini/Nicolas Falcone, Preface by John Kirkpatrick, New York: Associated Music Publishers 1965, S.12-14.
- 7) Vgl. *Memos* S.83.

den Stelle aus den *Memos* vermutet Kirkpatrick, es könnte sich um die Stelle in "Emerson" handeln, wo Ives von einer Frau berichtet, die Emersons Vorträge besuchte¹; in Frage käme aber auch etwa der Abschnitt [ebenfalls in "Emerson"] über einen Aufsatz eines Schülers, eines "rather remarkable-minded boy"² - ähnliche autobiographische Verschlüsselungen sind in Ives' Schriften nicht unüblich.)

Ives' essayistische Beschäftigung mit den Concorder Dichtern und Philosophen scheint demnach relativ weit zurückzugehen, aber erst mit den Manuskripten zu den *Essays*, die zwischen 1915 (dem vorläufigen "Abschluß" der Sonate) und 1920 entstanden sein müssen, ist diese Auseinandersetzung schriftlich dokumentiert. Auch wenn man die Datumsangabe von Sidney Cowell nicht grundsätzlich in Frage zu stellen braucht, daß "in 1915, he [d.h. Ives] began to gather together and amplify the notes that were to accompany it [d.h. die Sonate] and which eventually became the little volume he called *Essays Before a Sonata*"³, dürfte die Hauptarbeit aber tatsächlich gemäß Ives' Datierung in die Jahre 1918-1919 gefallen sein, und zwar nicht zuletzt aus den folgenden Gründen: 1. Einige Quellen, von denen Ives Gebrauch macht, nämlich Mark Van Dorens Thoreau-Studie⁴, Edward Waldo Emersons Thoreau-Buch⁵ und Daniel Gregory Masons *Contemporary Composers*⁶, erschienen erst in den Jahren 1916-1918; 2. Harmony Ives' Lektüreliste ihres Mannes während des Aufenthalts in Asheville (in den ersten Monaten des Jahres 1919) enthält Werke von Horace Bushnell, Jane Porter, George Meredith, Charles James Lever, Sidney Lanier und Mark Aurel, auf die Ives in den *Essays* Bezug nimmt⁷; und 3. läßt sich aus Harmony Ives' Tagebucheintragungen aus dieser Zeit schließen, daß zumal der "Prologue" und "Thoreau" in Asheville entstanden, während der nicht erwähnte "Epilogue" (und vermutlich auch "Hawthorne" und "The Alcotts") aufgrund des Bezugs zur genannten Lektüreliste kurz nach "Thoreau" und nur "Emerson" bereits vorher, d.h. wohl gegen Ende des Jahres 1918 geschrieben worden sein dürften⁸.

1) Vgl. *Essays* S.35.

2) Ebd. S.19.

3) Henry Cowell/Sydney Cowell, *Charles Ives and His Music*, New York: Oxford University Press 1955, 1969 (with a new foreword, and an updated list of works, bibliography and discography, New York: Da Capo Press 1983) (im folgenden zitiert als Cowell, *Charles Ives*), S.53.

4) Mark Van Doren, *Henry David Thoreau: A Critical Study*, Boston: Houghton Mifflin 1916.

5) Edward Waldo Emerson, *Thoreau: As Remembered by a Young Friend*, Boston: Houghton Mifflin 1917.

6) Daniel Gregory Mason, *Contemporary Composers*, New York: Macmillan 1918.

7) Vgl. Burkholder, *The Ideas* S.111.

8) Vgl. ebd. S.110-112.

Es existieren, neben einer Anzahl verstreuter Notizen und Skizzen¹, zwei umfangreiche Manuskripte zu den *Essays*²; beide wurden erst 1959, nachdem eine erste Bestandsaufnahme von Ives' Musikmanuskripten gemacht worden war, wieder aufgefunden und der Ives Collection in der Yale Music Library einverleibt³. Das erste, wohl Ives' erste Niederschrift der *Essays* überhaupt, enthält das (in Boatwrights Ausgabe "Author's Preface" genannte) Vorwort, den "Prologue", die nicht ganz vollständigen Hawthorne- und Thoreau-Kapitel sowie einen Teil von "Emerson", ist aber so unleserlich, daß es Boatwright in seiner Ausgabe nur am Rande berücksichtigen konnte⁴. Das zweite hingegen ist sehr viel deutlicher geschrieben und praktisch vollständig; es ist wohl Ives' letzte handschriftliche Fassung und dürfte die Grundlage des (verlorenen) Typoskripts gebildet haben, nach dem die *Essays* Ende 1920 - wiederum auf Ives' eigene Kosten - von der Knickerbocker Press gedruckt wurden⁵. Diese Erstausgabe, die seit 1962 wieder als Dover-Reprint greifbar ist⁶ und die auch Boatwrights Ausgabe zugrunde liegt⁷, weicht in verschiedenen Punkten von Ives' zweitem Manuskript ab. Abgesehen davon, daß gewisse Passagen hinzugefügt und andere fallengelassen wurden, und abgesehen von der Korrektur orthographischer Fehler findet man im einzelnen oft leicht veränderte Formulierungen - seien es bestimmte, womöglich auch falsche Lesarten (wie etwa auf S.115 der Dover-Ausgabe [*Essays* S.17] von "Emerson", wo aus "philosophy or religion" [Manuskript] "philosophy of the religion" wird), seien es Veränderungen in der Wortwahl (wie etwa auf S.120 der Dover-Ausgabe [*Essays* S.23] von "Emerson", wo "If the poet ..." [Manuskript] zu "If the composer ..." geändert ist); vor allem aber wird die im Manuskript wesentlich freiere, "rhapsodischere" Interpunktion bis zu einem gewissen Grade "normalisiert" (ein Beispiel hierfür findet sich etwa auf S.181 der Dover-Ausgabe [*Essays* S.98] des "Epilogue", wo "And unity is, too, generally conceived of ..." [Manuskript] als "And unity is too generally conceived of ..." wiedergegeben ist, was Boatwright wiederum zu "And unity is, too generally conceived of ..." ändert⁸). Insbesondere in diesem letzten Aspekt - einer gewissen Angleichung eines vorwiegend mündlich

1) Vgl. Perlis, *Papers* S.7.

2) Vgl. ebd.

3) Vgl. *Essays* S.VII-VIII (Vorwort von Howard Boatwright).

4) Vgl. ebd. S.XVIII-XIX (Vorwort von Howard Boatwright).

5) Charles Ives, *Essays before a Sonata*, New York: Knickerbocker Press 1920; vgl. ebd. S.XIX (Vorwort von Howard Boatwright).

6) *Three Classics in the Aesthetic of Music* (Claude Debussy: "Monsieur Croche the Dilettante Hater", Ferruccio Busoni: "Sketch of a New Esthetic of Music", Charles Ives: "Essays before a Sonata"), New York: Dover Publications 1962, S.103-185.

7) Vgl. oben S.1, Fußnote 1.

8) Vgl. *Essays* S.XXI, wo Boatwright die Erstausgabe allerdings anders zitiert, als sie im Dover Reprint erscheint.

orientierten Sprachrhythmus an die gängige Norm des geschriebenen Stils - wird im übrigen ein ähnlicher "Konservatismus" der *Essays*-Ausgabe gegenüber ihrem Manuskript sichtbar wie derjenige der Erstausgabe der *Concord Sonata* gegenüber deren unkonventionellerer Tintenreinschrift¹.

Ives hat ursprünglich die Idee gehabt, die Sonate und die *Essays* zusammen in einem Band zu veröffentlichen, aber "as it was found that this would make a cumbersome volume, they are separate"². Auch hier haben also gewisse pragmatische Überlegungen eine Rolle bei der Veröffentlichung gespielt; allerdings hat Ives dann zumindest insofern seinem ursprünglichen Plan Rechnung getragen, als er den einzelnen Sonatensätzen in der Erstausgabe je längere, teils leicht umformulierte Ausschnitte aus den entsprechenden Transzendentalistenessays (S.11-12, 14-15, 21-22 und 35-46 von "Emerson", S.41 und 42 von "Hawthorne", S.47-48 von "The Alcotts" und S.67-69 von "Thoreau") vorausgehen ließ und der Ausgabe als ganzer das vollständige Vorwort (S.XXV) sowie Auszüge aus dem "Prologue" (S.3, 4, 6 und 7-8) voran- und Auszüge aus dem "Epilogue" (S.70-71, 75-77, 96-97, 97-99, 99, 100-101, 101 und 102) nachstellte³. Diese enge Verbindung von sprachlichem und musikalischem "Text" war für Ives von so großer Bedeutung, daß er auch in der Zweitausgabe der Sonate daran festhielt - allerdings mit dem Unterschied, daß die Auszüge aus dem "Prologue" und dem "Epilogue" sowie das Vorwort - in dieser Reihenfolge - nun erst im Anhang (vor dem Anmerkungsapparat) erscheinen⁴.

Daß sich Ives auch anderweitig mit den in den *Essays* geäußerten Gedanken beschäftigt hat, zeigen fast alle seine Schriften, aber auch viele seiner Briefe aus diesen Jahren. Besondere Hervorhebung verdient dabei Ives' größter Einzelessay, der gesellschaftspolitische Traktat *The Majority*⁵, der größtenteils 1919-1920 geschrieben wurde, jedoch auf frühere Aufzeichnungen zurückgeht⁶. Hier greift Ives an mehreren Stellen Gedanken auf, die er auch, zum Teil im selben Wortlaut, in den *Essays* erörtert; prägnante Beispiele dafür finden sich etwa auf S.143-145 und S.157 von Boatwrights Ausgabe, die recht genau gewissen Passagen aus den *Essays*, nämlich S.28-29 und 34 (bzw. S.126 und 131 in der Dover-Ausgabe) von "Emerson" entsprechen.

1) Vgl. oben S.10.

2) Vorwort zur Erst- und Nachwort zur Zweitausgabe der *Concord Sonata* (beide unpaginiert), sowie "Author's Preface", *Essays*, S.XXV.

3) Unpaginierte Anfangs- und Schlußseiten sowie S.20, 52 und 59-60 der Erstausgabe der *Concord Sonata*. (Im Dover Reprint wird diese Reihenfolge leider geändert: Dort sind der Sonate - in dieser Reihenfolge - die Auszüge aus dem "Prologue", das Vorwort und die Auszüge aus dem "Epilogue" vorangestellt.)

4) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

5) Veröffentlicht von Howard Boatwright in *Essays* S.142-199.

6) Vgl. ebd. S.139.

Ebenfalls aus dieser Zeit stammt eine Anzahl separater "Memos" zum selben Themenkreis wie *The Majority*¹, die Ives zusammen mit der "Suggestion for a 20th Amendment" (nämlich zur Federal Constitution) 1935 an Präsident Roosevelt schickte und deren einer Teil ein Ausschnitt aus den *Essays* ist (S.62-63 [bzw. S.149-150 in der Dover-Ausgabe] von "Thoreau")²; auch hier hat Ives also eine Passage der *Essays* wie ein Versatzstück in einen neuen Kontext eingefügt und damit nicht zuletzt ihre für ihn auch rund sechzehn Jahre nach der Niederschrift unverminderte Aktualität bezeugt.

Und schließlich ist die bereits genannte "Postface" zum 1922 erschienenen, wiederum von Schirmer und wiederum auf Ives' eigene Kosten gedruckten Liederband *114 Songs* zu erwähnen³, in die Ives (auf S.125, 127-128 und 128 von Boatwrights Ausgabe) drei längere Passagen aus dem "Epilogue" der *Essays* (S.97-98, 92-94 und 92 [bzw. S.181, 176-177 und 176 in der Dover-Ausgabe]) fast wörtlich übernommen hat; auch hier gewinnt er aber den übernommenen Textstücken durch den neuen Kontext, in die er sie stellt, durchaus neue Akzente ab.

Ives hat also, ähnlich wie im Falle der *Concord Sonata*, auch am Text der *Essays* immer wieder weitergearbeitet und einzelne Modifikationen angebracht. So hat er denn nicht nur bei der Arbeit an r1-17 gewisse Änderungen auch an den begleitenden *Essays*-Ausschnitten vorgenommen (etwa in r1 und in den erwähnten unnummerierten Revisionsexemplaren⁴), sondern diese Textstellen zudem bei der Vorbereitung der Zweitausgabe der Sonate erneut durchgearbeitet und darin geringfügige Komprimierungen und Überleitungen angebracht. Nur in einem Falle aber hat er in der Zweitausgabe einen ganzen Abschnitt eingefügt⁵, nämlich an der Stelle, die S.98 (bzw. S.181 in der Dover-Ausgabe) des "Epilogue" der *Essays* entspricht: Hier, bei der Frage der Kohärenz in einem Musikwerk, hakt Ives plötzlich mit einem ganzen Fragenkatalog ein, der das aufgeworfene Thema weiter öffnet und der somit Ives' unvermindertes Engagement in dieser Sache belegt.

Zu einer Zweitausgabe der *Essays* kam es zwar nicht, aber angesichts des Gesagten überrascht es kaum, daß Ives eine Textpassage mit dem Vermerk hinterlassen hat, sie möge in einer allfälligen zweiten Ausgabe der *Essays* berücksichtigt werden, und zwar "Probably in Epilogue"⁶. Diese Textstelle, die vom "self-restraint of genius" handelt⁷, ist in Stil und Inhalt tatsächlich so eng mit den *Essays* verwandt, daß sie

1) Veröffentlicht von Howard Boatwright in *Essays* S.218-224.

2) Ebd. S.224.

3) Vgl. oben S.17.

4) Vgl. oben S.13.

5) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

6) *Essays* S.253-254; vgl. auch ebd. S.XVII (Vorwort von Howard Boatwright).

7) Ebd. S.254.

sich mühelos in den "Epilogue" einfügen ließe - z.B. an jener Stelle in Kapitel V, wo Ives das Gegensatzpaar "genius"/"talent" entwickelt (S.87-91 [bzw. S.171-175 in der Dover-Ausgabe]).

- 1) Vorgelesen von Howard Bortnick in einem Vortrag am 2. März 1977.
- 2) Ebd. S. 234.
- 3) Vgl. oben S. 171.
- 4) Vgl. oben S. 171.
- 5) Unpublizierter Anhang der Zweitausende des Concordances.
- 6) Ebd. S. 233-234; vgl. auch oben S. 171.
- 7) Ebd. S. 234.

1.2. Ästhetische Grundlagen

Einleitung

Eine detaillierte Chronik der Entstehungsgeschichte der *Concord Sonata* und der *Essays* ist schon deshalb aufschlußreich, weil diese Geschichte charakteristisch für die Genese vieler Ives'scher Werke ist. (Allerdings hat sich Ives mit keinem anderen Werk so lange beschäftigt wie mit der *Concord Sonata* - auch darin erweist sich diese als ein "Hauptwerk" des Komponisten.) Vor allem aber ist sie in wesentlichen Punkten bereits ein so direkter Ausdruck von Ives' Musikverständnis, daß eine Betrachtung, die die Diversifizierung und die Insistenz der Ives'schen Arbeit am "Concord-Komplex" nicht einbezieht oder ihre "Ungeregeltheit" bloß der Zeitnot des Geschäftsmanns Ives zuschreibt, entschieden zu kurz greift; zumal letzterer Punkt wird zudem schon dadurch widerlegt, daß sich im Falle der *Concord Sonata* und der *Essays* auch nach 1930, als sich Ives aus dem Geschäftsleben zurückzog, nichts Grundsätzliches an seiner Arbeitsweise änderte.

Zunächst gilt es festzuhalten, daß das, was generell als "die *Concord Sonata*" angesehen wird, kaum so eindeutig einzugrenzen ist, wie dies etwa die Praxis der Interpreten suggeriert. Sowohl die (von den meisten Interpreten ausschließlich benützte) Zweitausgabe von 1947 als auch die Erstausgabe von 1919-1920 stellen nämlich gleichsam nur Momentaufnahmen eines langjährigen, auch 1947 noch nicht endgültig abgeschlossenen Arbeitsprozesses dar, in dessen Verlauf bestimmte musikalische Gedanken immer wieder neue Ausprägungen finden. Dabei kann man diesen Arbeitsprozeß zwar durchaus in eine "Hauptentwicklungslinie" und in sich mehr oder weniger weit davon entfernende "Abzweigungen" gliedern; ersterer wären dann etwa alle "Korrekturen" und Varianten zuzuordnen, die auf die erste Niederschrift der Sonate folgten, letzteren die erwähnten *Studies*, die *Emerson Transcriptions* und *The Celestial Railroad*. Die Grenzen zerfließen aber, sobald man sich vergegenwärtigt, daß Ives einige dieser Kompositionen, insbesondere die *Emerson Transcriptions*, als vollgültige Varianten des "Concord-Texts" betrachtete, die dann berücksichtigt werden könnten, "when they don't interfere with the general line of the sonata"¹.

Überdies hat Ives in den *Memos*, in den "Performance Notes" und anderweitig immer wieder darauf hingewiesen, daß der Notentext nicht allzu wörtlich genommen werden müsse; so riet er beispielsweise John Kirkpatrick, beim Spielen der Sonate solle er "do

1) Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, vgl. *Memos* S.200.

whatever seems natural or best to *you*, though not necessarily the same way each time"¹. Auf Ives' Bereitschaft, dem Interpreten eine gewisse Entscheidungsfreiheit zuzugestehen, wird noch zurückzukommen sein². Im Zusammenhang des Schaffensakts interessiert hier jedoch vor allem die Tatsache, daß Ives seine Arbeit nicht als zielgerichteten Prozeß verstand, dessen primärer, zumindest intendierter Zweck auf eine möglichst eindeutige Fixierung des musikalischen Materials hinausliefe, sondern daß er sowohl bei der Komposition als auch beim Vortrag seines Werks - etwa in den erwähnten Schallplattenaufnahmen³ - immer wieder auch auf frühere Varianten und Fassungen zurückgriff, denen er dadurch dieselbe Gültigkeit zuschrieb wie den später niedergeschriebenen. Die besprochenen Ausprägungen der *Concord Sonata* entwickeln sich somit nicht auf eine "Endfassung" hin, sondern breiten vielmehr ein "Textpotential" aus, innerhalb dessen sich - und zwar in einem pointiert flexiblen Sinne, nämlich innerhalb einer gegebenen Aufführung - eine bestimmte Fassung erst herauskristallisieren soll.

Dennoch wohnt der Entwicklung der verschiedenen Ausprägungen des "Concord-Komplexes" durchaus eine bestimmte Dynamik inne, allerdings, und dies ist wiederum charakteristisch für Ives, eine doppelte, dialektische. Besonders wenn man die Erst- und die Zweitausgabe als Anhaltspunkte wählt - und trotz den obigen Einschränkungen hat der Akt der Veröffentlichung zweifellos auch die Funktion einer gewissen Auszeichnung der entsprechenden Fassungen -, wird nämlich ersichtlich, daß Ives' Arbeitsprozeß gleichzeitig in zwei entgegengesetzte Richtungen verläuft. Zum einen präzisiert Ives den Notentext gegenüber der Erstausgabe nicht nur im Hinblick auf die Dynamik, die Artikulation und die Agogik (so z.B. im "verse"-Abschnitt auf S.8-11 der Zweitausgabe [Paginierung wie in der Erstausgabe] von *Emerson*) oder der Harmonik (so z.B. durch die häufige Verdichtung des Satzes, die zumeist einen höheren Dissonanzgrad bewirkt⁴, sowie durch die Hinzufügung von "shadow notes"). Zum anderen wirkt Ives diesen Präzisierungen jedoch durch eine fortschreitende "Öffnung" auf eine vage Unbestimmtheit hin entgegen, beispielsweise in Form von Ad-libitum-Vorschlägen oder von Angaben wie "These chords and others, somewhat similar, are

1) Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, vgl. *Memos* S.200-201.

2) Vgl. unten S.239.

3) Vgl. oben S.13.

4) Zur Frage, ob Ives durch solche harmonische "Verschärfungen", die sich auch bei seinen Revisionen anderer Stücke zeigen, eine bewußte Radikalisierung früherer Werkfassungen vornahm - wie dies vor allem Elliott Carter mehrfach suggeriert hat - vgl. insbesondere Wolfgang Rathert, *Charles Ives* (Erträge der Forschung 267), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989 (im folgenden zitiert als Rathert, *Ives*), S.83-86 und 158 ff.

more as arpeggios 'from hand to hand' rather than from 'finger to finger'" (im Anmerkungsapparat der Zweitausgabe zu S.26, 1.System von *Hawthorne* [Paginierung wie in der Erstaussgabe]¹). Vor allem aber hält er das Tempo bewußt freier als in der Erstaussgabe; wo etwa *Emerson* auf S.1 der Erstaussgabe (Paginierung wie in der Zweitausgabe) mit einer Metronomangabe versehen ist (nämlich $\text{♩} = \text{about } 76-72$ "), lautet denn auch eine Anmerkung in der Zweitausgabe lapidar: "A metronome cannot measure Emerson's mind and oversoul, any more than the old Concord Steeple Bell could"².

Was hier anhand der beiden gedruckten Ausgaben festgestellt wurde, läßt sich aber auch im Detail, auf jeder Entwicklungsstufe der *Concord Sonata* beobachten. Nur zwei Beispiele seien hier zur Illustration herausgegriffen: In r4 ist zu Beginn des "verse"-Abschnitts auf S.8, 1.System von *Emerson* zwar die präzisierende Metronomangabe "I play about 108-112 (120?) = ♩ " eingefügt, gleich darunter findet sich aber die Spielanweisung "and very freely"; und auf S.9, 4.System des gleichen Druckexemplars unterscheidet Ives zwar sehr differenziert zwischen "> = major accents" und "Λ = lesser accents at beginning of shorter phrases", gleichzeitig verwischt er aber dieses Akzentsystem mit der Anweisung zu einem möglichst impulsiven, ungezügelten Spiel: "let her go"³. Wenn Giselher Schubert von zwei "entgegengesetzten Kompositionsprozessen" spricht, nämlich von einer "möglichst genauen Ausarbeitung eines definitiven musikalischen Textes" und von einer "ideell nicht abschließbaren Reihe von Improvisationen"⁴, so trifft er also durchaus das Wesen der Sache. Da er mit dem "definitiven Text" vor allem auf die Zweitausgabe und mit den "Improvisationen" auf die *Emerson Transcriptions* abzielt, muß seine Feststellung aber dahingehend modifiziert werden, daß auch die einzelnen Revisionsexemplare denselben doppelten Arbeitsprozeß im kleinen erkennen lassen und daß selbst die insgesamt relativ "ungebundenen" *Emerson Transcriptions* nicht nur improvisierende Funktion besitzen, sondern bestimmte Details des "Concord-Texts" auch präzisieren (so z.B. durch die im Vergleich zu den entsprechenden Sonatensatzpassagen häufig genaueren dynamischen und artikulatorischen Bezeichnungen⁵) - daß also Ives' Arbeit an der Sonate nicht nur in ihren großen

1) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

2) Ebd.

3) Es handelt sich dabei um Harold C. Schonbergs Druckexemplar der *Concord Sonata* (Yale Music Library, Ives Collection, I/13/C), das von Clark (*Choices and Variants*) nicht berücksichtigt werden konnte; vgl. oben S.13.

4) Giselher Schubert, "Die Concord-Sonata von Charles Ives: Anmerkungen zur Werkstruktur und Interpretation", in: *Aspekte der musikalischen Interpretation: Sava Savoff zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser und Christoph Keller, Hamburg: Karl Dieter Wagner 1980, S.127.

5) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.100-189 passim.

Entwicklungslinien, sondern auch innerhalb ihrer einzelnen Ausprägungen einer solchen Dialektik unterworfen ist.

Dem entspricht auf der inhaltlich-programmatischen Ebene der Musik ein ähnliches Phänomen. Hatte Ives ursprünglich betont, er wolle lediglich "(one person's) impressions of the spirit of transcendentalism" oder "composite pictures or impressions" der porträtierten Autoren, nicht aber konkrete außermusikalische Inhalte wiedergeben¹, so bezog er einzelne Stellen dann doch sehr genau auf solche Inhalte; so hat er, um nur ein Beispiel zu nennen, zwar vom freien Geist Emersons gesprochen, der nicht metronomisch genau wiedergegeben werden könne², andernorts aber etwa die Clusterstelle auf S.2, 4.-5.System von *Emerson* durchaus mit einer spezifischen Idee Emersons, nämlich mit dessen Vorstellung der "tolerance", in Verbindung gebracht³.

Dadurch erhalten letztlich Ives' vielzitierte Aussagen über sein ständiges Weiterarbeiten an der *Concord Sonata* eine zusätzliche Dimension. Mit der Textstelle aus den *Memos*, auf die sich die Kommentatoren des Werks zumeist berufen - Ives spricht darin von seinem "daily pleasure of ... seeing it [d.h. die *Emerson*-Musik] grow and feeling that it is not finished. (I may always have the pleasure of not finishing it) and the hope that it never will be"⁴ -, ist einerseits nämlich deutlich Ives' Willen ausgedrückt, seine Musik immer wieder neu zu gestalten und sie so in einem dynamischen Sinne unabgeschlossen und gewissermaßen "in der Schweben" zu halten. Andererseits fällt aber Ives' Beurteilung dieses Schwebezustandes durchaus ambivalent aus: Stellt er zunächst sein "feeling that it is not finished", d.h. die faktische Tatsache einer solchen Unabgeschlossenheit fest, so hebt er kurz danach deren Potentialität hervor ("I may always have the pleasure"), die bis zur Ungewißheit ("the hope that it never will be") gehen kann (Hervorhebungen vom Verf.) - zu einer Ungewißheit, der Ives nur dadurch entgegenzusteuern vermochte, daß er die Musik immer wieder neu ausformulierte und dabei in jeder Neuformulierung die präzisierenden Elemente (die Elemente, die zu einer "Endgestalt" zu erstarren drohten) auf einer anderen Ebene wieder zurücknahm. So gesehen könnten einige der späteren Fragmente - insbesondere der unerhört kühne, multidimensionale und "polyorchestrle" Entwurf der *Universe Symphony* (ca. 1911-1916) - jedenfalls zur Spekulation Anlaß geben, Ives habe deshalb seine kompositorischen Ziele in zunehmendem Maß so unreal hoch gesteckt, weil er

-
- 1) Vorwort zur Erst- und Nachwort zur Zweitausgabe der *Concord Sonata* (beide unpaginiert), sowie "Author's Preface", *Essays* S.XXV.
 - 2) Vgl. oben S.25.
 - 3) Vgl. unten S.210.
 - 4) *Memos* S.80.

sich dadurch den Boden für ein beschwerliches Ausarbeiten und allfälliges Erreichen dieser Ziele gewissermaßen von vornherein entziehen konnte; dafür würde im Falle der *Universe Symphony* nicht zuletzt auch der Umstand sprechen, daß Ives einerseits zwar seine Entschlossenheit kundgetan hat, an diesem Werk weiterzuarbeiten, da es schon ziemlich weit gediehen sei, andererseits aber sogleich die - angesichts der "Offenheit" des Entwurfs allerdings geradezu ironisch wirkende - Einschränkung macht, daß, falls er es dennoch nicht abschließen sollte, auch sonst jemand das Projekt ausarbeiten könne¹.

Eine solche Wechselbeziehung zwischen Konkretisierung und "Öffnung" scheint, soweit das geringere Quellenmaterial eine diesbezügliche Aussage zuläßt, auch die Entstehungsgeschichte der *Essays* zu charakterisieren. Zum einen könnte man nämlich in der Übernahme bestimmter *Essays*-Stellen in andere Texte² durchaus eine gewisse "Öffnung" sehen, während die Komprimierung einzelner Passagen, wie sie Ives für die revidierte Sonatenausgabe vornahm³, eher eine klärende, präzisierende Funktion erfüllt. Und zum andern läßt sich eine ähnliche Wechselseitigkeit andeutungsweise auch in Ives' Revisionen vor der Veröffentlichung der *Essays* beobachten: darin etwa, daß Ives gegenüber dem zweiten Manuskript zwar oft lange Schachtelsätze komprimiert (und dadurch präzisiert), daß er aber gleichzeitig die unkonventionelle, den Sinn jedoch präzisierende Interpunktion des Manuskripts zurücknimmt, d.h. sie der sprachlichen Norm anpaßt, wodurch charakteristische inhaltliche Akzentuierungen gelegentlich verlorengehen⁴.

Schon aus dieser Entstehungsdynamik der *Concord Sonata* und der *Essays* kristallisieren sich schließlich einige eng miteinander verknüpfte Begriffe bzw. Begriffspaare heraus, die sowohl für ein Verständnis der Ivesschen Ästhetik von zentraler Bedeutung sind als auch Ives' tiefe Verwurzelung im neuenglischen Transzendentalismus deutlich machen - Begriffe, die im folgenden zunächst im Hinblick auf Ives' Schaffen ganz allgemein erörtert werden sollen, auf die aber auch bei der Analyse des "Concord-Komplexes" mehrfach zurückzukommen sein wird.

1) Vgl. *Memos* S.108.

2) Vgl. oben S.20-21.

3) Vgl. oben S.21.

4) Vgl. oben S.19-20.

"Intertextualität"

Bereits bei der obigen Beschreibung des "Concord-Komplexes" war vom "Zerfließen der Werkgrenzen" die Rede. Tatsächlich ist das Ineinandergreifen, die Interdependenz verschiedener Fassungen und Varianten gerade im Falle der *Concord Sonata* so ausgeprägt, daß beispielsweise schwer zu entscheiden ist, inwieweit Werke wie *The Celestial Railroad* oder die vier *Emerson Transcriptions* noch zur "eigentlichen" *Concord Sonata* gehören. Wichtiger als diese Entscheidung ist hier allerdings das bloße Faktum dieser tendenziellen "Offenheit" - und sodann deren "Umfang", bei dessen Bestimmung vor allem zwei Sachverhalte eine Rolle spielen.

Zum einen zielt Ives' Kunstbegriff im Vergleich zu den meisten seiner Zeitgenossen weit weniger auf das geschlossene Einzelwerk als vielmehr auf die Gesamtheit, den Kanon seiner Werke ab, in welchem sich im strukturellen Bereich dieselben Kontraste und "Stilbrüche" und in inhaltlicher Hinsicht dasselbe intensive Bemühen um eine letzte Aussage abzeichnen wie in den einzelnen Bestandteilen dieses Kanons. Und selbst die dialektische entstehungsgeschichtliche Spannung zwischen einer "Öffnung" des einmal schriftlich Fixierten einerseits und der immer genaueren Fixierung andererseits - so, wie sie anhand der *Concord Sonata* und der *Essays* gezeigt wurde - findet eine Entsprechung auf der Ebene des Ivesschen Gesamtœuvres: nämlich im Gegensatz zwischen Ives' (in seinen späteren Jahren allerdings immer mehr zurücktretenden) knappen, durchorganisierten "Studienstücken" ("take-offs") und seinen großangelegten, rhapsodisch-freien "Hauptwerken", die oft eine Tendenz zur "Öffnung" bis ins Utopische aufweisen. Der "Kanon", verstanden als gegenseitiges Ineinandergreifen der einzelnen Werke eines Oeuvres, das über bloß stilistisch-satztechnische Gemeinsamkeiten hinausgeht (d.h. als Verzahnung, bei welcher in jeder einzelnen Komposition die zentralen Impulse des Gesamtwerks enthalten sind) charakterisiert Ives' Schaffen - selbst gemessen an in dieser Hinsicht vergleichbaren Komponisten wie Mahler und Skrjabin - in so hohem Maß, daß man Ives geradezu einen "kanonischen" Komponisten par excellence nennen kann¹: Der Kanon bestimmt letztlich die Einzelwerke stärker als diese ihn. "Werkgrenzen" sind demnach, pointiert ausgedrückt, eher pragmatisch-funktional als durch ein spezifisches kompositorisches Unternehmen bedingt, und der ästhetische Ansatz verschiebt sich dementsprechend vom Einzelopus auf das künstlerische Bemühen als solches (womit auch ein hoher moralischer Anspruch an den Komponisten verbunden ist). Unter diesem Gesichtspunkt werden un-

1) Vgl. Joseph W. Reed, *Three American Originals: John Ford, William Faulkner & Charles Ives*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 1984, S.41-79.

ter anderem auch zwei Eigentümlichkeiten des Ivesschen Schaffensaktes verständlicher, die bei der Darstellung der Entstehungsgeschichte des "Concord-Komplexes" besonders auffällig waren: einmal die ungeheure Energie, mit der Ives immer wieder an seinem Material weitergearbeitet hat - denn wenn es immer um ein Zentrales, Letztes geht, ist höchste kompositorische Intensität vonnöten; und sodann Ives' charakteristisches Neu-Ansetzen an manchmal geradezu beliebig anmutenden Stellen des bereits Komponierten (besonders deutlich etwa im Falle der zweiten und dritten der *Emerson Transcriptions*¹) - denn wenn jedes Anheben der kompositorischen Tätigkeit auf das "Ganze", auf das Zentrum der künstlerischen Aussage abzielt, dann ist nichts unwesentlich, sondern es steckt auch im scheinbar Belanglosen ein hohes Entwicklungspotential.

Schon darin tritt Ives' Verankerung in der transzendentalistischen Tradition zutage, denn auch für die Transzendentalisten ist ein "offener", auf den Kanon ausgerichteter Werkbegriff charakteristisch, und auch ihr Schaffen ist vom Ineinandergreifen einzelner Werke bzw. Werkteile geprägt: Emersons Schaffensweg etwa, bei dem ebenfalls ein bestimmter Gedanke im Laufe der Zeit immer wieder neue Gestalt annimmt, führt typischerweise von Tagebuchaufzeichnungen über die öffentliche Rede zum Essay²; und im Falle von Thoreaus *Walden* lassen sich nicht weniger als sieben entstehungsgeschichtliche Schichten nachweisen³. Noch offenkundiger ist dies jedoch beim zweiten hier zu besprechenden Sachverhalt der Fall. Gemeint ist die Tatsache, daß sich bei Ives (und den Transzendentalisten) nicht nur das einzelne Werk nach außen hin öffnet, sondern auch das Gesamtoeuvre selbst, das sich somit nicht mehr als in sich geschlossene, individuelle Einzelleistung darstellt, sondern eine hohe Empfänglichkeit für fremde, vorgefundene künstlerische Materialien und Modelle aufweist.

Eine solche "intertextuelle" Öffnung⁴, in der nicht zuletzt eine "spezifisch amerikanische Haltung" zum Ausdruck kommt, in der "die Geschichte nicht als Last, sondern als verfügbares Arsenal von Bruchstücken" erscheint⁵, äußert sich am deutlichsten

1) Vgl. oben S.11-12.

2) Vgl. Lawrence Buell, "Reading Emerson for the Structures: The Coherence of the Essays", in: *Critical Essays on Ralph Waldo Emerson*, ed. by Robert E. Burkholder/Joel Myerson, Boston: G.K. Hall 1983 (im folgenden zitiert als Buell, "Reading Emerson"), S.399-413.

3) Vgl. J. Lyndon Shanley, *The Making of Walden: With the Text of the First Version*, Chicago: University of Chicago Press 1957, S.18-33.

4) Vgl. Julia Kristeva, *Semiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (Collection "Tel Quel"), Paris: Editions du Seuil 1969, S.378.

5) Rathert, *Ives* S.65.

wohl in Ives' unablässigem Zitieren etwa von Märschen, Liedern, Hymnen, Ragtimes und Themen aus der europäischen Kunstmusik (im Falle der Musik) und von ebenso breit gefächerten literarischen Quellen (im Falle der Texte) - wobei "Zitieren" sogleich in einem signifikanten Sinne präzisiert werden muß. Es handelt sich nämlich nur zum Teil um Zitate im engeren Sinne, also um klar abgegrenzte (und im Falle des literarischen Mediums normalerweise sogar visuell gekennzeichnete) kürzere Entlehnungen, sondern um das ganze Spektrum vom eigentlichen Zitat bis hin zu vagen, oft verfremdeten Anklängen und Anspielungen¹; dies ist mit ein Grund dafür, daß Auflistungen und Zählungen der "Zitate" bei Ives zu recht unterschiedlichen Ergebnissen kommen. (Neben der definitorischen Schwierigkeit ist auch der rezeptionsgeschichtliche Umstand zu bedenken, daß mit zunehmender historischer Distanz die Bekanntheit und damit auch die Erkennbarkeit des zitierten Materials abnimmt.) Auch hierin steht Ives in der transzendentalistischen Tradition: Nicht nur weisen die Werke der Transzendentalisten einen ähnlich intensiven Umgang mit vorgegebenem Material auf, sondern zumal Emerson hat auch explizit über das Zitieren reflektiert, wobei er einerseits zur lapidaren Feststellung gelangt, daß "all originality is relative. Every thinker is retrospective"² - eine Aussage, deren zweiten Teil Ives im übrigen in seinen *Essays* aufgreift³ -, andererseits aber auch darauf hinweist, daß dieser Bezug auf andere Autoren und Werke nie bloße Anlehnung, sondern immer auch kreative Umgestaltung sein soll: "A great man quotes bravely, and will not draw on his invention when his memory serves him with a word as good"⁴. Die transzendentalistisch geprägte Zitierpraxis, wie sie sich in Ives' Werken manifestiert, bewirkt somit - da sie einen gebrochenen, durch das künstlerische Bewußtsein vermittelten Traditionsbezug darstellt - weder einen Mangel an Spezifik, noch ist sie Ausdruck einer historisierenden Haltung. Wohl aber tut sich gegenüber einer "Originalitätsästhetik", wie sie sich in der Romantik findet, ein verändertes Bewußtsein kund: Das künstlerische Schaffen zielt nun weniger auf das Neuartig-Originäre bzw. das konsequent aus der Geschichte Abgeleitete als vielmehr auf die freie Umgestaltung eines breit gefächerten Spektrums von vorgegebenen Materialien und Modellen ab, so daß der scheinbar so geschichtsbezogene Ansatz des Künstlers durch diese Freizügigkeit oft in sein Gegenteil, in eine geradezu

1) Vgl. unten S.124 ff.

2) "Shakespeare; or, the Poet", in: *Emerson's Complete Works* (Riverside Edition), London: George Routledge and Sons 1883-1886 (im folgenden zitiert als Emerson, *Complete Works*), 4 (Representative Men: Seven Lectures), S.189-190.

3) Vgl. *Essays* S.15. Boatwrights Kommentar - "Perhaps not a quotation" - trifft nicht zu; vgl. obige Fußnote.

4) "Quotation and Originality", in: Emerson, *Complete Works* 8 (Letters and Social Aims), S.174.

"nicht-geschichtliche" Haltung umschlägt¹. Und in diesem Sinne - gewissermaßen als kreatives "Zitieren seiner selbst" - sind schließlich auch Ives' unablässige Revisionen des einmal Niedergeschriebenen und sein sprunghafter Rekurs auf teilweise weit zurückliegende, sehr verschiedene "Werkfassungen" als direkter, ja notwendiger Ausdruck eines allgemeinen und umfassenden Schaffensverständnisses aufzufassen.

"Idealismus"

In einem dynamischen Sinne kann der intertextuelle Aspekt des Ivesschen Schaffens somit verstanden werden als ein ständiges Rekurren auf etwas bereits Vorhandenes im Sinne einer kontinuierlichen Transformation eines gegebenen Stoffes. Dadurch gewinnt aber dieser Stoff so sehr den Primat über seine jeweiligen konkreten Ausprägungen, daß diese zu bloßen "Durchgangsstadien", zu Annäherungs- oder Umkreisungsversuchen des künstlerisch Gemeinten werden. Diese tendenzielle Unabhängigkeit des Stoffes von seinem konkreten musikalischen bzw. textlichen "Niederschlag" zeigt sich sehr deutlich gerade in der Genese der *Concord Sonata*. In nicht minderem Maße kommt sie aber auch in Ives' kunsttheoretischen Äußerungen - insbesondere in dem für seine Ästhetik zentralen, in den *Essays* entwickelten Begriffspaar "substance" und "manner"² - zur Geltung: Auch dort wird ersichtlich, wie sehr Ives auf eine grundsätzliche Polarisierung zwischen dem primären ideellen Gehalt des Kunstwerks (der "substance") und seiner sekundären äußeren Gestalt (der "manner") abzielt, wozu letzterer lediglich die Funktion eines suggestiven Hilfsmittels zukommt.

Rechtfertigt schon die Prioritätensetzung dieses Kunstverständnisses den Begriff "idealistisch", so wird dieser zudem durch den historischen Traditionsbezug der Dichotomie "substance"/"manner" nahegelegt: Obschon das Wortpaar in dieser Ausprägung Ives' eigene Schöpfung sein dürfte, steht es, indem es sich etwa auf William Wordsworth und Samuel Taylor Coleridge (insbesondere dessen Gegenüberstellung von "matter" und "manner"³) oder auf E.T.A. Hoffmann (z.B. dessen Unterscheidung zwischen "Stil" und "Manier"⁴) zurückführen läßt, in einem geschichtlichen Zusammenhang, der ins Zentrum romantisch-idealistischer Theorie verweist⁵. J.Peter Burk-

1) Vgl. Rathert, *Ives* S.65.

2) Vgl. *Essays* S.75 ff.

3) Vgl. Audrey Davidson, "Transcendental Unity in the Works of Charles Ives", in: *American Quarterly* 22/1 (Spring 1970), S.39.

4) Vgl. Ernst Lichtenhahn, "Schwierigkeiten mit Ives", in: *Neue Zürcher Zeitung* 207/112 (17./18. Mai 1986), S.67.

5) Vgl. Rathert, *Ives* S.51.

holders auf die Opposition von "content" und "manner" in einem Aufsatz von Ives' Freund John Cornelius Griggs gestützte Behauptung, daß "if there is one single most important source for Ives's conception of a duality between manner and substance in music, it must be Griggs"¹, erscheint daher reichlich gewagt; statt dessen ist anzunehmen, daß Ives diese Dichotomie wiederum primär aus seiner Auseinandersetzung mit dem Transzendentalismus (also einer amerikanischen Weiterentwicklung gerade der englischen Romantik und des deutschen Idealismus, die nicht zuletzt von einer - neoplatonisch beeinflussten - "Diskrepanz zwischen Idee und Gestalt" ausging²) gewann. Auch die Transzendentalisten faßten die äußere Gestalt des Kunstwerks nämlich keineswegs als zentrale ästhetische Kategorie auf, sondern sahen in ihr primär ein Mittel zu einem ideellen Zweck - einem Zweck, der für sie selbst dann noch als entscheidendes Kriterium des Kunstwerks galt, wenn es um die Beurteilung früherer Kunst (also einer Kunst, die sich anderer Mittel bedient) ging; so schreibt denn auch Emerson über die Betrachtung älterer Kunstwerke: "Our best praise is given to what they aimed and promised, not to the actual result"³. Der ideelle Zweck (im Gegensatz zu den Mitteln, die ihm dienen sollen) ist für die Transzendentalisten also etwas Unveränderliches, und entsprechend wird er in nichts Geringerem als in der Wahrheit schlechthin gesehen, welche in der göttlichen "oversoul" besteht⁴ und welche sich in allen Phänomenen der Welt, ganz besonders deutlich aber in der Natur - die dadurch eine zentrale, vorbildhafte Bedeutung annimmt - manifestiert: Das transzendentalistische Denken setzt mit der "oversoul" eine allumfassende, universelle Einheit aller äußerlich noch so unterschiedlichen Erscheinungen der Welt voraus und trägt insofern, als es diese Einheit mit göttlichen Attributen versieht, deutlich pantheistische Züge.

Für den Künstler bedeutet dies zunächst einmal, daß er eine quasi-religiöse Tätigkeit ausübt (wie denn überhaupt, laut Perry Miller, der religiöse Impuls die entscheidende Triebfeder des transzendentalistischen Denkens ist⁵), und sodann, daß er sich nicht von der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen ablenken lassen darf, sondern bestrebt sein muß, diese so weit als möglich zu durchdringen, um ihre hintergründige Einheit zu schauen. Dies ist prinzipiell jedermann möglich, denn jeder Mensch hat letztlich - gemäß der dem folgenden Emerson-Zitat zugrundeliegenden, typisch transzendentalistischen Doktrin der "correspondence", die die Vielfalt der Welt innerlich zusammen-

1) Burkholder, *The Ideas* S.71.

2) Rathert, *Ives* S.51.

3) "Art", in: Emerson, *Complete Works* 2 (Essays: First Series), S.337-338.

4) Vgl. Emersons gleichnamigen Essay, in *Complete Works* 2 (Essays: First Series), S.249-278.

5) *The Transcendentalists: An Anthology*, ed. by Perry Miller, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1950, S.9.

hält¹ - an der "oversoul" teil: "Since every thing in nature answers to a moral power, if any phenomenon remains brute and dark it is because the corresponding faculty in the observer is not yet active"². Nur dem Künstler ist es jedoch gegeben, seine Tätigkeit auf kreative und allgemein nachvollziehbare Weise darzustellen: Das Schaffen eines Kunstwerks wird so zum exemplarischen Ausdruck der Wahrheitssuche, der es nur dank großer Anstrengung und nur in seltenen Momenten gelingt, die allumspannende Einheit der "oversoul" zu erfassen. Für das Kunstwerk selbst hat dies aber unter anderem zur Folge, daß es einerseits zwar eine Art "zweite Natur" darstellt, die mit der äußeren Realität (und hier wiederum besonders mit der Natur) aufs engste korrespondiert, wobei diese ästhetische Orientierung an der Natur, wie Wolfgang Rathert betont hat, zugleich auch eine "Hinwendung zum 'Natürlichen', d.h. zu einer Sphäre des Unverbrauchten, Einfachen, Ursprünglichen", also eine typisch romantische "Öffnung der Kunst zum Alltag" beinhaltet³: Wenn etwa Emerson sagt, "I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low"⁴, so kommt dieser Erklärung beinahe programmatische Bedeutung zu. Andererseits vermittelt das Kunstwerk aber, wenn es einer echten künstlerischen Begabung (nämlich der "power to detach, and to magnify by detaching", wie Emerson schreibt⁵) entspringt, niemals ein bloß "realistisch"-getreues, sondern stets ein überhöhtes, symbolisches Abbild dieser Realität - ein Abbild, das letztlich dieselbe Vorstellung eines inneren Zusammenhangs des äußerlich Disparaten vermittelt, wie sie die transzendentalistische Wahrheitssuche charakterisiert.

In all diesen Vorstellungen steht Ives wiederum deutlich in der Tradition der Transzendentalisten. Auch bei ihm nimmt das künstlerische Schaffen eine religiöse Dimension an - dies wird besonders etwa im "Epilogue" der *Essays* deutlich, wo er die "substance", die der Künstler zum Ausdruck bringen soll, mit den Begriffen des Göttlichen, der "oversoul" und der Wahrheit verbindet⁶ -, und auch in seiner Vorstellung fällt dem Künstler dadurch die Rolle eines Sehers und Propheten zu - eine Rolle, die Ives selbst, wie Mark Sumner Harvey gezeigt hat, auf geradezu paradigmatische Weise

1) Vgl. etwa Lawrence Buell, *Literary Transcendentalism: Style and Vision in the American Renaissance*, Ithaca/London: Cornell University Press 1973 (im folgenden zitiert als Buell, *Literary Transcendentalism*), S. 149-152.

2) "The Poet", in: Emerson, *Complete Works* 3 (Essays: Second Series), S.20.

3) Rathert, *Ives* S.56.

4) "The American Scholar", in: Emerson, *Complete Works* 1 (Nature, Addresses, and Lectures), S.110.

5) "Art", in: Emerson, *Complete Works* 2 (Essays: First Series), S.330.

6) Vgl. etwa *Essays* S.75, 77 und 92.

erfüllt hat¹; Harvey nennt dabei, gestützt auf die religionssoziologischen Typologien Joachim Wachs und Max Webers, insbesondere die folgenden neun Charakteristika des "Prophetentypus" als religiöser Autoritätsfigur: 1. charismatische Ausstrahlung, 2. Sendungsbewußtsein, 3. intensive Emotionalität, 4. die Kombination von Vergangenheitsinterpretation und Zukunftsvorwegnahme, 5. gesellschaftliche Herkunft aus der unteren Mittelklasse, 6. ein reformatorischer Impuls, der auf eine gottgewollte Ordnung abzielt, 7. direkte, kraftvolle Ausdrucksweise, 8. Nonkonformismus in bezug auf die institutionalisierte Religion, und 9. Isolation und daraus resultierendes Mitteilungsbedürfnis². Diese prophetische Rolle gibt bei Ives nicht nur den Rahmen für eine Erklärung seiner Schaffensdynamik ab - indem sie Ives' Mitteilungsbedürfnis und die beharrliche Intensität seiner Arbeit an einem gegebenen Stoff aus der Wichtigkeit, die er seiner Aufgabe beimißt, ableitet -, sondern sie begründet dadurch, daß sie den Prozeß dieser Arbeit als Abbild des menschlichen Bemühens um die göttliche Wahrheit setzt, auch dessen organische Entwicklung und dessen Unabschließbarkeit. Insbesondere aber hat sie in ihren Voraussetzungen - in der Ineinssetzung der "substance" mit der göttlichen "oversoul" als grundlegender, aber verborgener Einheit der Welt, sowie im Postulat an den Künstler, diese Einheit aufzuzeigen - ähnliche ästhetische Konsequenzen wie etwa bei Emerson.

Zum einen basiert nämlich auch bei Ives das Kunstwerk auf der Vorstellung von Kunst als einer "zweiten Natur" (was wiederum auch eine Hinwendung an das "Natürliche" im Sinne des Lebensnahen und Frischen mit einschließt): Wenn Ives etwa betont, Thoreau habe in der Natur "an analogy to the fundamental of Transcendentalism" gefunden³, oder wenn er sagt, "An intuitive sense of values tends to make Emerson use social, political, and even economic phenomena as means of expression - as the accidental notes in his scale, rather than as ends, even lesser ends"⁴, so besitzen diese Charakterisierungen von Emerson und Thoreau - die musikalische Metapher im zweiten Teil des letzten Zitats kommt nicht von ungefähr - auch für ihn selbst Gültigkeit. Und zum anderen geht es auch ihm - gemäß dem transzendentalistischen Postulat an den Künstler, die Essenz der Dinge und damit ihre fundamentale Einheit aufzuspüren - um eine überhöhte, nicht um eine getreue Nachbildung der Realität (so, wie dies schon im Zusammenhang der Ivesschen Zitierpraxis angesprochen wurde). Diese Feststellung mag in bezug auf Ives' Musik, die auf den

1) Mark Sumner Harvey, *Charles Ives: Prophet of American Civil Religion*, Diss. Boston University 1983.

2) Vgl. ebd. S.185-193.

3) *Essays* S.53.

4) Ebd. S.27.

ersten Blick voller Gegensätze und Kontraste zu stecken und mit ihren programmatischen Elementen direkt auf die außermusikalische Realität bezogen zu sein scheint, überraschend anmuten. Aber eine genauere Betrachtung zeigt, daß in Ives' Werk einerseits durchaus "organische", auf eine hintergründige Einheit ausgerichtete und an der Prozeßhaftigkeit der Natur und des menschlichen Bewußtseins orientierte Gestaltungsprinzipien am Werk sind¹, und daß andererseits selbst die programmatischen Aspekte der Sonate nicht so sehr auf eine äußerliche Nachahmung als vielmehr auf eine idealisierte Darstellung außermusikalischer Sachverhalte abzielen².

Zum anderen ergibt sich aus der hohen Bedeutung dieses künstlerischen Ziels aber genau die oben erwähnte Vorrangstellung der "substance", die bei Ives allerdings durch die Schärfe der Opposition zum Begriff der "manner" eine charakteristische Neuakzentuierung gegenüber den Transzendentalisten erfährt. Genau wie für Emerson ist zwar auch für Ives das einzig relevante künstlerische Anliegen die ungehinderte Vermittlung eines ideellen Gehalts (der "substance"), dem die materiellen Ausdrucksmittel (die Träger der "manner") so sehr untergeordnet sind, daß der Künstler ihnen eine gewisse nonchalante Geringschätzung entgegenbringen kann. Andererseits sind es aber gerade diese materiellen "Hilfsmittel", die dem ideellen Gehalt einzig zum Durchbruch verhelfen können, so daß der Künstler ihnen dennoch genügend Aufmerksamkeit schenken sollte - ein Konflikt, der schon bei Emerson anklingt, wenn er schreibt: "He [d.h. der Künstler] must not be in any manner pinched or hindered by his material, but through his necessity of imparting himself the adamant will be wax in his hands ..." ³. Während Emerson, bei all seinem Bewußtsein der impliziten Problematik der Ausdrucksmittel⁴, diesem potentiellen Hindernis letztlich aber mit Optimismus begegnen kann - der zweite Teil des obigen Zitats deutet es an -, beschäftigt dieses Dilemma den weniger pragmatischen Ives, der sich im Vergleich zu Emerson auch viel stärker in einer Außenseiterposition sah, ungleich mehr: Er sieht nämlich die "substance" so sehr als polaren Gegensatz zur "manner", daß er in letzterer nur noch bloße "form" und "quantity"⁵, aber auch künstlerische Bequemlichkeit ("repose"⁶) zu erkennen vermag. (Dabei leitet sich sein extrem polares Denken wie gesagt weniger aus der transzendentalistischen Philosophie als aus seinem ganz persönlichen Hintergrund - und hier wiederum besonders aus dem Gegensatz zwischen dem von Ives als

1) Vgl. insbesondere unten S.158-159 und 174-178.

2) Vgl. unten S.206 ff.

3) "Art", in: Emerson, *Complete Works* 2 (Essays: First Series), S.335.

4) Vgl. Sheldon W. Liebman, "The Development of Emerson's Theory of Rhetoric, 1821-1836", in: *American Literature* 41 (1969) S.197.

5) *Essays* S.75.

6) Ebd. S.82 ff.

lebendig und kreativ empfundenen Musizieren mit seinem Vater einerseits und den schematischen Schulübungen bei Horatio Parker an der Yale University andererseits - sowie aus seinen Erfahrungen mit dem puritanischen Erbe des neuenglischen Protestantismus her¹.) Wenn nun aber der Stellenwert des künstlerischen Gehalts und derjenige der Ausdrucksmittel, durch die er notwendigerweise zur Geltung gebracht werden muß, so antithetisch auseinanderklaffen, daß letztere, weil sie nur noch mit schematisch-formelhaften Traditionalismen gleichgesetzt werden, primär als Hindernis gesehen werden, dann wird künstlerisches Schaffen zu einer ungeheuren Anstrengung, die darauf hinausläuft, daß die Ausdrucksmittel von Grund auf erneuert werden müssen.

Dieser Herausforderung hat sich der energische, innovative Ives zweifellos gestellt. Im Vergleich zu Emerson, der einen neuartigen, dynamisch-flexiblen und symbolträchtigen Gebrauch der Sprache zwar durchaus für notwendig hält, um seiner Vision Ausdruck zu geben², entfernt sich denn auch Ives - getragen nicht nur vom transzendentalistischen Sendungsbewußtsein und der Überzeugung von der Wichtigkeit seiner Aufgabe, sondern auch vom Bewußtsein der "manner" als negativem Gegenpol zur "substance" - ungleich weiter von den überlieferten Ausdrucksmitteln (jedenfalls in seiner Musik; weniger dagegen in seinen Texten, da sich die Sprache aufgrund ihrer semantischen Referenz der Erneuerung stärker widersetzt). Entscheidend ist dabei aber, daß seine neuen Mittel (etwa die polytonalen und polyrhythmischen Überlagerungen, die Cluster, die freie Dissonanzbehandlung oder die neuartige Formgestaltung) nie als Selbstzweck eingesetzt sind, sondern immer im Dienste des unmittelbaren Ausdrucks stehen, der bei Ives häufig durch eine gewisse äußerliche Schroffheit und Abruptheit geprägt ist: Ives wollte, wie er immer wieder betont hat, etwas vom Geist der Puritaner, von der "Puritan sternness" einfangen; und diese Rauheit stellte er, wiederum polarisierend, der "Verweichlichung" gegenüber, welche aus dem schematischen, traditionellen Gebrauch der musikalischen Mittel resultiere³. (Diese Bezugnahme auf den puritanischen Geist ist eine weitere Eigenheit, in der sich Ives von seinen transzendentalistischen Vorgängern unterscheidet, welche, nicht zuletzt durch die zeitliche Nähe bedingt, das puritanische Erbe vor allem als starres, einengendes Denksystem empfanden, von dem sie sich lösen mußten.)

Ives' polarisierende Einschätzung des Verhältnisses von "substance" und "manner" bewirkte einerseits also eine gewisse Befreiung der musikalischen Mittel, und in diesem

1) Vgl. Burkholder, *The Ideas* S.27.

2) Vgl. etwa Liebman, a.a.O. S.193 ff.

3) Vgl. etwa *Memos* S.133-134.

Ausrichten der Ausdrucksmittel auf eine Vision - nicht aber in der spezifischen Eigenart dieser Vision - ist Ives' Schaffen, bei all seiner Isolation, durchaus mit dem Expressionismus seiner europäischen Zeitgenossen vergleichbar¹. Daß das "anarchische" Element aber andererseits nicht allzusehr überhandnimmt, wird schon durch die Eigenart seiner Vision garantiert, die ja letztlich auf eine traditionelle, versöhnliche Einheit abzielt - wie denn überhaupt die eigenartige Verschränkung zwischen der Rückwärtsgewandtheit von Ives' ideellen Zielen und der Avanciertheit seiner Mittel ein besonders prägnantes Paradoxon unter den vielen typisch Ivesschen "Widersprüchlichkeiten" darstellt². Die absolute Prioritätssetzung der "substance" und die daraus folgende "Liberalisierung" der Ausdrucksmittel hat aber auch zur Folge, daß die strenge Abgegrenztheit des Kunstwerks als ästhetischer Einheit gelockert wird; sie führt nicht nur zur "Offenheit" im oben beschriebenen Sinne, sondern auch zur Verwischung der Grenzen zwischen den verschiedenen künstlerischen Medien überhaupt: Im Grunde genommen kann nun ein bestimmter Gehalt beispielsweise ebensogut literarisch wie musikalisch ausgeformt werden - ja, der hohe geistige Anspruch der "substance" scheint geradezu nach einer mediensprengenden Expansion der Ausdrucksmittel zu drängen, so daß der (abstrakte) "Denkstil" des Künstlers³ letztlich wichtiger wird als bestimmte (konkrete) "Musik-" oder "Sprachstile". Diese Auffassung vom künstlerischen Medium, die für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung ist, hat Ives nirgends so deutlich zum Ausdruck gebracht wie in der Parallelität der *Concord Sonata* und der *Essays*, die sich denn auch in hohem Maß als komplementäre Versuche, einer Sache näherzukommen, darstellen - und die sich deshalb nicht primär wie musikalisches "Werk" und "Werkkommentar" zueinander verhalten, sondern als analoge, sich gegenseitig unterstützende und intensivierende Ausdrucksformen.

So ist es Ives zweifellos gelungen, sich die Problematik des Auseinanderklaffens von "substance" und "manner" auf produktive und neuartige Weise - und zugleich mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit, die sich nur ein Isolierter und materiell Unabhängiger leisten kann - zunutze zu machen. Aber der impliziten Gefahr, die eine solche Polari-

-
- 1) Vgl. Elliott Carter, "Expressionism and American Music", in: *Perspectives of New Music* 4/1 (Fall-Winter 1965), S.1-13.
 - 2) Vgl. etwa Betty E. Chmaj, "Sonata for American Studies: Perspectives on Charles Ives", in: *Prospects: An Annual of American Cultural Studies* 4 (1979), ed. by Jack Salzman, S.2-5.
 - 3) Vgl. Andres Briner, "Ein amerikanischer Denkstil in der *Concord-Sonata*: Zu einem Aspekt des Transzendentalisten Charles E. Ives", in: *Zwischen den Grenzen: Zum Aspekt des "Nationalen" in der Neuen Musik* (Frankfurter Studien: Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt a.M. 3), hrsg. von Diether Rexroth, Mainz: B. Schott 1979, S.54-61.

sierung in sich birgt, konnte er sich auf die Dauer dennoch nicht entziehen, und so schlägt denn sein Optimismus darüber, daß es möglich sei, sich die Mittel beliebig zu Diensten zu machen, oft in sein Gegenteil, in eine tiefe (und durch Ives' Außenseitertum noch verstärkte) Angst vor der "tyranny of the 'media'" um¹, die so weit gehen kann, daß Ives grundsätzlich an der Möglichkeit zu zweifeln beginnt, ob mit materiellen Mitteln überhaupt einem ideellen Zweck gedient werden kann: "My God! What has sound got to do with music!"². Wenn er in der "Postface" zu den *114 Songs* schreibt, einige seiner Lieder zögen es womöglich vor, "to remain as they are; that is, 'in the leaf'"³, so bedeutet dies also nicht, daß sie als "Augenmusik" (etwa im Sinne gewisser Aspekte der Musik der Zweiten Wiener Schule) gedacht sind, sondern es kommt darin Ives' Mißtrauen gegenüber den Ausdrucksmitteln als solchen zum Ausdruck - ein Mißtrauen, das (als Kehrseite eines übersteigerten Glaubens an die Möglichkeiten der künstlerischen Mittel) im Zentrum seiner Ästhetik begründet ist, und das schließlich - neben seinem gesundheitlichen Zusammenbruch, seiner Resignation über die Nachkriegssituation und seiner künstlerischen Isolation - sehr früh (um 1920) bewirkte, daß Ives seine kompositorische Tätigkeit weitgehend auf die Überarbeitung bereits geschriebener Werke einschränkte.

"Klang" vs. "Schrift"

In Ives' Skepsis gegenüber dem festgelegten Text, wie sie sich in der Genese der *Concord Sonata* und der *Essays* zeigt, spiegelt sich indessen nicht nur die idealistische Überzeugung, daß das vom Künstler Gemeinte - die Vision, die zum Ausdruck gebracht werden soll - niemals durch eine festgefügte Gestalt erfaßt werden kann und daß das ausgearbeitete "Werk" daher stets nur, im Sinne Walter Benjamins, die "Totenmaske der Konzeption" darstellt⁴. Vielmehr beruht diese Skepsis, die Ives zum Ausruf veranlaßt hat, daß "as soon as music goes down on paper, it loses something of its birthright!"⁵, in nicht minderem Maß auch auf seinem stark ausgeprägten Bewußtsein, daß sich das musikalische und sprachliche Kunstwerk, wenn es überhaupt etwas von dieser Vision vermitteln soll, immer primär im kommunikativen, akustisch-flexiblen Vollzugsakt manifestiert, so daß das notgedrungen starre Schriftbild zum bloßen Abbild eines Abbilds, d.h. zum doppelten Symbol des letztlich Gemeinten wird. Einige

1) *Essays* S.84.

2) Ebd.

3) Vgl. ebd. S.130.

4) Vgl. Schubert, a.a.O. S.138.

5) Separates "Memo" zur *Concord Sonata*, in: *Memos* S.189.

typisch Ivessche Notationseigenheiten können so als Versuche interpretiert werden, dem allzu konkreten Noten- bzw. Sprachtext etwas von jener geistig-abstrakten Dimension zurückzugeben, die der Kunst schon bei ihrer Reduktion auf eine fest umrissene Erscheinungsform, mehr noch aber bei der Einengung ihrer lebendigen, akustischen Manifestation in ein fixiertes Schriftbild verlorengeht; im Falle der *Concord Sonata* seien etwa gewisse rhythmische "Überdehnungen" wie z.B. auf S.9, 4.System [Paginierung gilt für beide Druckausgaben]¹⁾ oder die eigenartige "enharmonische" Orthographie genannt (die, wie beispielsweise Ives' Kommentar zur Progression H-Ces-C der linken Hand auf S.15, 4.-5.System der Erstausgabe [d.h. S.16, 3.System der Zweitausgabe] bezeugt²⁾, nicht nur auf die Stimmführung verweist, sondern auch als Ausdruck von Ives' Beschäftigung mit einer nicht-temperierten Stimmung gesehen werden muß³⁾ - um so mehr, als Ives in diesem Zusammenhang die orchestrale Vorform von *Emerson* [die *Emerson Overture*] erwähnt, wo diese Stelle den Streichern anvertraut war⁴⁾, und im Falle der *Essays* wäre z.B. an solche Markierungen wie die (Ives' eigene, ironische Anmerkungen zu den leeren Aussagen eines Politikers signalisierenden) Klammern auf S.90-91 des "Epilogue" zu denken - "...I am for the people ('s votes). I'm against all bosses (against me). I have no sympathy for (rival) politicians,' etc., etc." -, die akustisch nicht unmittelbar (etwa, wie sonst häufig bei Klammerbemerkungen, durch eine Zäsur) umsetzbar sind und so, ähnlich wie die genannten musikalischen Notationseigentümlichkeiten, vor allem eine "geistige" Vortragshilfe darstellen. An der grundsätzlichen Priorität des "Klangs" gegenüber der "Schrift" vermögen derartige Notbehelfe aber nichts zu ändern: Ist die klanglich-konkrete Gestalt eines Kunstwerks einerseits, gemessen am Maßstab der abstrakten Konzeption, von untergeordneter Bedeutung ("My God! What has sound got to do with music!"⁵⁾), so erscheint sie andererseits, gegenüber dem bloßen Schriftbild, geradezu als deren Stellvertreter - die oben genannte rhythmische Notationseigenheit hat Ives denn auch bezeichnenderweise als "nearer to what the music (?) should be to *the ear and the in-mind*" [Hervorhebung vom Verf.] charakterisiert⁶⁾. Diese Prioritätensetzung, die wichtige Folgen für alle an der künstlerischen Kommunikation Beteiligten (also nicht nur für den Autor, sondern auch für den Interpreten und den Hörer) hat, wurzelt bei Ives wiederum deutlich in der transzendentalistischen Tradition;

1) Vgl. unten S.103-104 und 146.

2) Separates "Memo" zur *Concord Sonata*, in: *Memos* S.190.

3) Vgl. Rathert, *Ives* S.120-121.

4) Separates "Memo" zur *Concord Sonata*, in: *Memos* S.190.

5) Vgl. oben S.38.

6) Separates "Memo" zur *Concord Sonata*, in: *Memos* S.189.

daneben hat sie ihren Ursprung aber auch in seinem ganz spezifischen, persönlichen Erfahrungshintergrund.

Auch für die Transzendentalisten bestand sprachlicher Ausdruck primär im mündlichen Kommunizieren - so, wie es exemplarisch in ihren Treffen im Concorder "Transcendental Club" (von 1836 bis ca. 1843) und in ihren öffentlichen Vorträgen und Reden (im Falle Emersons auch in seinen Predigten) praktiziert wurde. Ein Grund für diese Orientierung lag darin, daß sich im späten 18. Jahrhundert der sterile, latinisierte Stil der geschriebenen Sprache (und der formellen Rhetorik) der Rationalisten so weit von der gesprochenen Sprache entfernt hatte, daß sich die Transzendentalisten, denen es um den spontanen, direkten Ausdruck und um die Wiederherstellung der vermeintlichen ursprünglichen Einheit von Wörtern und Dingen ging¹, nicht mehr mit ihm identifizieren konnten. Aber auch die populistischen und in religiöser Hinsicht antiautoritären Tendenzen der Transzendentalisten trugen zu dieser hohen Wertschätzung des mündlichen Ausdrucks bei. Viele der bedeutendsten transzendentalistischen Werke sind denn auch in ihrem Vokabular, ihrer Syntax, ihrem Duktus und ihrer Formgebung sehr deutlich an der gesprochenen Sprache orientiert, und zwar nicht nur solche aus dem mündlichen Vortrag hervorgegangene Texte wie die Emersonschen Essays, sondern auch beispielsweise Thoreaus *Walden* und *On the Duty of Civil Disobedience*, die für Ives gleichfalls von großer Bedeutung waren; von *Walden* hat so etwa Perry Miller gesagt, seine Prosa sei "actually written in the rhythm of public speech"², und von *On the Duty of Civil Disobedience*, es sei im Grunde genommen "an oration and not at all an essay"³. Die Sprache dieser Texte entspricht damit aber genau dem, was Emerson bewundernd an Montaigne, dem eigentlichen Begründer der Gattung des Essays, hervorgehoben hat: "It [d.h. die Sprache von Montaignes *Essais*] is the language of conversation transferred to a book"⁴.

Daß dieser von den Transzendentalisten sowohl theoretisch geforderte als auch sich in ihrer künstlerischen Praxis niederschlagende Primat der lebendigen, akustisch-realen Ebene der Kommunikation für Ives bedeutsam werden konnte, ist andererseits auch von Ives' Jugenderfahrungen her zu verstehen. Auf der einen Seite sind als prägende musikalische Einflüsse in Ives' Jugend nämlich vor allem die Zeltgottesdienste ("camp

1) Vgl. Liebman, a.a.O. S.194-195.

2) Henry David Thoreau, *Walden and "Civil Disobedience"* (Signet Classic), with an afterword by Perry Miller, New York/Scarborough, Ontario: New American Library 1960, S.252.

3) Ebd. S.255.

4) "Montaigne; or, the Skeptic", in: Emerson, *Complete Works* 4 (Representative Men: Seven Lectures), S.160.

meetings") mit ihren Predigten und Hymnen, die Zirkus- und Militärparaden und das akustische Experimentieren mit seinem Vater - also Formen des gemeinschaftlichen, spontanen Musizierens - zu nennen: Auf solche Manifestationen einer kommunalen, mündlich tradierten, ländlich-einheimischen Kultur beziehen sich Ives' früheste Jugenderinnerungen (wie sie vor allem in den *Memos* dokumentiert sind) fast ausschließlich, wohingegen die Auseinandersetzung mit einer schriftlich tradierten Kultur - etwa mit gedruckten Partituren oder mit der Literatur - weitgehend in den Hintergrund tritt. In scharfem Gegensatz dazu steht auf der anderen Seite Ives' Unterricht bei Horatio Parker in Yale (von 1894 bis 1898), der geradezu zur Antithese dessen wurde, was Ives in Danbury kennengelernt hatte: zur Begegnung mit den (schriftlich festgelegten) Regeln der europäischen Kunstmusik, denen sich Ives in seinen Kompositionsübungen nur widerwillig unterwarf, da er bei dieser Form des Musikmachens jene Spontaneität und jenes Gemeinschaftsgefühl vermißte, wie er sie in Danbury erlebt hatte.

Diese beiden gegensätzlichen Erfahrungen, in denen sich exemplarisch die musikalisch-kulturelle Situation im Amerika des späten 19. Jahrhunderts - mit seinen Dualismen "Leben" vs. "Kunst", "utilitaristische" vs. "absolute" Musik oder "vernacular tradition" vs. "cultivated tradition"¹ - widerspiegelt, trugen zweifellos wesentlich dazu bei, Ives' polarisierendes Denken (das sich in den *Essays* etwa in den Gegensatzpaaren "substance"/"manner", "truth"/"repose" oder "universal"/"particular" äußert) zu schärfen. In unserem Zusammenhang ist jedoch besonders Ives' Bewußtsein eines anderen Gegensatzes wichtig - nämlich des Gegensatzes zwischen einer primär mündlich-akustisch überlieferten Kultur, wie sie Ives in Danbury kennengelernt hatte, und einer (zumal für Ives, der in seiner Jugend relativ wenig Gelegenheit hatte, die europäische Kunstmusik akustisch zu erfahren²) vorwiegend schriftlich tradierten Musikkultur, wie er ihr vor allem im Unterricht bei Parker begegnete. Wo Ives' Sympathien lagen - zumindest nach 1902, als Ives das Komponieren endgültig zu seinem Nebenberuf machte -, darüber lassen seine Erinnerungen keine Zweifel bestehen, denn immer wieder kritisiert er an Parkers Unterricht gerade den Aspekt des rein Schriftlich-Schulbuchmäßigen, der ihm anhaftete: "... counterpoint [gemeint ist hier nicht die Satztechnik als solche, sondern ihre schulbuchmäßige Vermittlung] gradually became so much associated in my mind as a kind of exercise on paper, instead of on the mountains"³; und in dieselbe Richtung zielen auch Ives' Bemerkungen zu seiner 1. Sinfonie - "It was written

1) Vgl. Burkholder, *The Ideas* S.55-57.

2) Vgl. Laurence David Wallach, *The New England Education of Charles Ives*, Diss. Columbia University 1973, S.37-72.

3) *Memos* S.49.

('written' is the right word) for a degree ..." ¹ - oder zu den theoretischen Schriften beispielsweise Salomon Jadassohns ² und Hugo Riemanns ³. Umgekehrt sieht Ives in der gehörsmäßigen Nachvollziehbarkeit eines akustischen Phänomens die höchste und einzige Instanz, der sich der Komponist zu beugen hat, wie anspruchsvoll und ungewöhnlich dieses Phänomen auch sein mag; ja, er tut dies sogar dann noch, wenn er sich (was selten genug vorkommt) zu kompositionstechnischen Fragen äußert - so etwa in seinem Aufsatz "Some 'Quarter-Tone' Impressions", wo er zur Konstruktion neuer Akkorde sagt: "...I don't see how one can always measure by vibrations he doesn't always hear" ⁴. So wird der gehörsmäßige Nachvollzug zum entscheidenden Kriterium für das Komponieren und das Ohr zu einem ganz zentralen, wenn auch ambivalenten Symbol in Ives' Musikdenken: Einerseits bezeichnet er all diejenigen, die eine routinemäßige, "verweichlichte" Musik schreiben, als "soft ears", d.h. als Schlappohren; andererseits sieht er den Weg zu einer "männlichen", aufrichtigen und spontanen Musik jedoch einzig im experimentierenden "ear-stretching" ⁵, also im akustischen Erproben neuer klanglicher Möglichkeiten. Ob also das Ohr bloß "verweichtlichtem", äußerlichem "listening" oder "männlichem", innerem "hearing" dient (ein weiteres Gegensatzpaar, das Ives immer wieder benützt): Immer ist es die akustisch-reale Ebene der Musik, die als Maßstab zu gelten hat. Für den Kompositionsprozeß bedeutet dies nicht zuletzt, daß der Komponist immer wieder eine Brücke vom niedergeschriebenen Notentext zur klanglichen Realität schlagen und das schriftlich Fixierte stets von neuem an diesem Maßstab des aktiven - und weil aktiven, sich immer auch verändernden - akustischen Nachvollzugs erproben muß. Auch von hierher ergibt sich somit ein Zugang zu einem Verständnis von Ives' unentwegtem Revidieren und Umformulieren eines gegebenen künstlerischen Materials.

Wichtige Folgen hat Ives' auf das Gehör ausgerichtete Kunstauffassung aber auch für die Faktur seiner Werke selbst. In vielerlei Hinsicht, etwa in ihrem quasi-improvisatorischen, assoziativen Gestus, in ihrer (vor allem durch unablässige Modifikation einiger weniger motivischer Grundelemente zustandekommenden) Insistenz, in ihrer hohen illustrativen Kraft (zu der nicht zuletzt die Zitate beitragen) und in ihrem direkten Einbezug des Rezipienten - sei es des Rezipienten "ersten Grades", also des Spielers bzw. Redners, der durch die tendenzielle "Offenheit" des Textes zu ungewöhnlich vielen interpretatorischen Entscheidungen aufgefordert ist, sei es des Rezipienten

1) *Memos* S.87.

2) Vgl. ebd. S.49 und 71, sowie *Essays* S.24.

3) Vgl. separates "Memo" zur *Concord Sonata*, in: *Memos* S.194.

4) *Essays* S.114.

5) Vgl. etwa *Memos* S.41.

"zweiten Grades", also des Hörers, der durch die vermittelten Inhalte mit gewichtigen moralischen Alternativen konfrontiert wird - weisen denn auch die *Concord Sonata* und die *Essays* so deutliche Verbindungen zur gesprochenen, mündlichen Sprache und besonders zu einem "überhöhten", rhetorisch gesteigerten Gebrauch dieser Sprache auf, daß man letztlich auch von ihnen, wie von den Werken der Transzendentalisten, sagen kann, sie seien "written in the rhythm of public speech"¹. Wie sich dies im Falle der *Concord Sonata* im Medium der Musik, im Falle der *Essays* im Medium des literarischen Textes im einzelnen ausdrückt, auch davon soll in der folgenden Analyse des "Concord-Komplexes" die Rede sein².

1) Vgl. oben S.40.

2) Vgl. insbesondere unten S.238 ff.

2. Zur Gattungsbestimmung der *Concord Sonata* und der *Essays* und ihrer parallelen Gesamtanlage

2.1. Die *Concord Sonata*

Angesichts von Ives' innovativer kompositorischer Grundhaltung mag es überraschen, daß der Komponist bei der Bezeichnung der *Concord Sonata* überhaupt einen traditionellen Gattungsbegriff verwendet hat: In der Erstausgabe ist das Werk als *Second Pianoforte Sonata: "Concord, Mass., 1840-60"* und in der Zweitausgabe als *Piano Sonata No.2: "Concord, Mass., 1840-1860"* betitelt, in beiden Druckausgaben wird es im Vor- bzw. Nachwort als "(second pianoforte) Sonata - 'Concord, Mass., 1840-60'" bezeichnet¹, und in dem (abgesehen von dieser einen Ausnahme wortgetreu aus der Erstausgabe übernommenen) Vorwort zu den *Essays* schließlich lautet die Bezeichnung "second pianoforte sonata - 'Concord, Mass., 1845'"². (Auf die Datumsabweichung in dieser Bezeichnung wird noch zurückzukommen sein³.) Auch andere Werke aus Ives' "Reifezeit", d.h. aus seiner produktivsten, doppelberuflichen Schaffenszeit zwischen ca. 1902 und 1918, sind mit traditionellen Gattungsbegriffen versehen, so beispielsweise die Klaviersonate Nr.1, die *Three-Page Sonata* und die vier nummerierten Violinsonaten, aber auch die Sinfonien Nr.3 und 4, die unvollendete *Universe Symphony* und das Streichquartett Nr.2. Überall, wo sich Ives zu diesen Werken geäußert hat, fällt aber auf, daß er diese traditionellen Bezeichnungen nur widerwillig verwendet hat; im Falle der *Concord Sonata* spricht er denn auch von "a group of four pieces, called a sonata for want of a more exact name, as the form, perhaps substance, does not justify it"⁴. Diese einschränkende, differenzierende Gattungsbestimmung der *Concord Sonata* (die sich weitgehend auch auf die anderen genannten Werke übertragen ließe) verdient eine nähere Betrachtung.

Zunächst ist die Bezeichnung "a group of four pieces" bemerkenswert, da Ives damit an seine Praxis anknüpft, mehrsätzliche Werke als lose Zusammenstellungen oder "sets" von Einzelstücken ("pieces") aufzufassen, diesen Einzelstücken (manchmal auch den "sets" als ganzen) aber sehr spezifische, inhaltsbezogene Titel zu geben; als Beispiele hierfür seien etwa das *Set for Theater or Chamber Orchestra*, die *Sets* Nr.1-3 für kleines

- 1) Vorwort zur Erst- und Nachwort zur Zweitausgabe der *Concord Sonata* (beide unpaginieren).
- 2) "Author's Preface", *Essays* S.XXV.
- 3) Vgl. unten S.233 und 237.
- 4) Vorwort zur Erst- und Nachwort zur Zweitausgabe der *Concord Sonata* (beide unpaginieren), sowie "Author's Preface", *Essays* S.XXV.

Orchester und die *Orchestral Sets* Nr.1-3 genannt. Diese Bezeichnungsart, die im Lichte von Ives' Schaffensdynamik (die immer nur Teile eines "work in progress" produziert) und seines "offenen" Werkbegriffs (der sich einer bis ins letzte Detail fixierten textlichen Festlegung widersetzt) als treffender Ausdruck der Ivesschen Ästhetik erscheint, hätte im Prinzip auch auf die *Concord Sonata* und die anderen genannten Werke angewendet werden können. Warum Ives hier aber, wenngleich widerwillig, die traditionellen Gattungsbegriffe und nicht die unspezifischere (aber gerade dadurch auch wieder aussagestarke) Bezeichnung "set" gewählt hat, ist nicht nur damit zu erklären, daß er diese Bezeichnung hauptsächlich auf Werke für Orchester oder gemischte Kammerensembles anwendet, sondern hat seinen Grund in seinem speziellen Verständnis der traditionellen Gattungen, das diese zwar durchaus dem unspezifischen "set of pieces" annähert, an einigen ihrer allgemeineren, abstrakteren Bedeutungselemente aber festhält.

Ives' Gattungsverständnis kommt sehr deutlich in einigen in den *Memos* veröffentlichten Anmerkungen zu seinen Orchesterwerken zum Ausdruck. Im Zusammenhang der *Three Places in New England* beispielsweise erwähnt Ives, das Werk habe, obwohl jetzt als "set" bezeichnet, ursprünglich "the nice name of *New England Symphony*" getragen¹, und bei der Beschreibung der *New England Holidays* weist er darauf hin, daß er von der Bezeichnung *Holidays Symphony* deshalb abgekommen sei, weil er es satt gehabt habe, immer an den traditionellen Formerwartungen, dem "nice German recipe, etc." gemessen zu werden²; seine charakteristisch empörte Reaktion auf solche Erwartungen gipfelt im Ausruf: "Symphony = 'with sounds' = my Symphony!"³. Ives faßt demnach den Begriff der Sinfonie nicht von seiner geschichtlich überlieferten formalen Bedeutung her auf, sondern gibt ihm auf etymologischem Wege etwas von seiner ursprünglichen, offeneren Bedeutung zurück - eine (im 20.Jahrhundert zunehmend verbreitete) Auffassung, die sich auch andernorts in Ives' Schriften findet, etwa wenn er die Klänge der Natur oder die Kirchenglocken von Concord als "Symphony"⁴ bzw. "symphonies"⁵ bezeichnet. Diese Loslösung des Sinfoniebegriffs von seiner spezifischen formalen Bedeutung betrifft sowohl den Aufbau der einzelnen Sätze (vor allem die "Sonatenhauptsatzform") als auch den Werkzyklus: Ersteres wird wiederum durch bestimmte Bemerkungen zu den *New England Holidays* bezeugt, wo

1) *Memos* S.83.

2) Ebd. S.94.

3) Ebd.

4) *Essays* S.51.

5) Charles Ives, "Music and Its Future", in: *American Composers on American Music: A Symposium*, ed. by Henry Cowell, Stanford: Stanford University Press 1933 (with a new introduction by the editor, New York: Frederick Ungar 1962), S.192.

sich Ives über "the first theme of 12 measures in C major" und "the next 48 measures of nice (right kind of) development leading nicely into the second theme in G" mokiert ("second Donkey contrasting with Ass #1"¹); und letzteres geht beispielsweise daraus hervor, daß er, obschon er die Bezeichnung "symphony" für die *New England Holidays* ablehnt, weil "there is no special musical connection among these four movements"² - obschon er sich also des seit der Romantik zunehmende Geltung beanspruchenden Gebots der motivisch-thematischen Vereinheitlichung innerhalb größerer zyklischer Formen bewußt ist (und dem Umstand auch terminologisch Rechnung trägt) -, den entsprechenden Gattungsbegriffen etwas von ihrer ursprünglichen, unspezifischen Bedeutung zurückgeben möchte: "... quite a number of the larger forms of instrumental music (symphonies, sonatas, suites, etc.) may not always necessarily form, or were originally intended to form, such a complete organic whole that the breath of unity is smothered all out if one or two movements are played separately sometimes"³.

Ives' derartiges Gattungsverständnis betrifft aber nicht nur die Sinfonie, sondern, wie das obige Zitat zeigt, das gesamte traditionelle Formenrepertoire der "larger instrumental forms"; dazu wären, neben den von Ives erwähnten "sonatas" und "suites", auch beispielsweise die "overtures" zu zählen, die ebenfalls weniger einen bestimmten formalen Ablauf als eine (geistige) "Öffnung" auf eine gegebene Thematik hin meinen - im Falle der im Zusammenhang der *Emerson Overture* genannten, nur zum Teil ausgeführten "Men of Literature"-Werkreihe⁴ beispielsweise die innere Einstimmung auf das Werk der porträtierten Literaten. Was nun speziell die Sonate angeht, so bringt Ives auch hier verschiedentlich seine Abneigung gegenüber der traditionellen Formgestaltung zum Ausdruck: Im Hinblick auf den Sonatenhauptsatz etwa wären die Anmerkungen im Manuskript der zumal gattungsmäßig ironisch gemeinten *Three-Page Sonata* zu erwähnen, wo es beispielsweise in Takt 11 "back to 1st Theme - all nice Sonatas must have 1st Theme" und in Takt 103 "Now, class, we [know] it is right to return to 1st Theme in M[ovement?] III" heißt⁵; und bezüglich der großformalen (wohl auch zyklischen) Geschlossenheit meint Ives, unter spezifischer Erwähnung der Sonatenform, in einem separaten "Memo" zur *Concord Sonata*: "That a symphony, sonata, or jig - that all nice music should end where it started, on the Doh key, is no more a natu-

1) *Memos* S.94.

2) *Ebd.* S.95.

3) *Ebd.*

4) Vgl. oben S.5.

5) Die Taktzahlen und editorischen Klammerzusätze sind der Ausgabe Kirkpatrick's (Mercury 1975, S.16 und 22) entnommen.

ral law than that all men should die in the same town and street number in which they were born"¹.

Am ausführlichsten äußert sich Ives zur Gattung der Sonate im "Epilogue" der *Essays*, wo er zwar für eine bestimmte (nämlich eine innere) Art der Einheit in der Sonaten(hauptsatz)form plädiert, diese aber gleichzeitig von den herkömmlichen Formschemata befreien will: "The unity of a sonata movement has long been associated with its form, and to a greater extent than is necessary. A first theme, a development, a second in a related key and its development, the free fantasia, the recapitulation, and so on, and over again. Mr. Richter or Mr. Parker may tell us that all this is natural, for it is based on the classic-song form; but in spite of your teachers a vague feeling sometimes creeps over you that the form-nature of the song has been stretched out into deformity"². Und Ives fährt fort, in Beantwortung der Frage, ob Tschaikowskys Musik, wie oft behauptet werde, eine besondere formale Einheit besitze: "That depends, it seems to us, on how far repetition is an essential part of clarity and coherence ... To Emerson, unity and the over-soul, or the common-heart, are synonymous. Unity is at least nearer to these than to solid geometry, though geometry may be all unity"³. Ives wehrt sich also, wie immer wieder in seinen Schriften, gegen die Zwangsjacke jeglicher Formschemata (hier insbesondere derjenigen der "Schulbuch"-Sonate), die seiner Meinung nach eine bloß oberflächliche, auf Wiederholung beruhende Einheit garantieren und mit ihrer geometrischen Starrheit im Widerspruch zur Natur stehen. Wirkliche Einheit hingegen, die es laut Ives durchaus anzustreben gilt, ist hier mit der Emersonschen "oversoul" und dem "common-heart" in Verbindung gebracht und wird als viel abstraktere, weniger oberflächliche Qualität begriffen, zu der eine strenge Formgebung nicht nur nichts beiträgt, sondern zu der sie in diametralem Widerspruch steht.

Wenn Ives die *Concord Sonata* eine Sonate nennt, obwohl "the form, perhaps substance, does not justify it", so will er mit dem ersten Teil dieser Einschränkung somit vor allem zum Ausdruck bringen, daß sein Werk nicht mit den herkömmlichen Formabläufen dieser Gattungen zu vereinbaren ist; aus dem Gesagten geht dabei hervor, daß seine Absage vor allem der tradierten thematisch-tonartlichen Formgliederung und Geschlossenheit des Sonatenhauptsatzes (und bis zu einem gewissen Grade auch des Sonatenzyklus) gilt, die man, zumal in gewohnter Form, in der *Concord Sonata* denn auch kaum findet (wiewohl gerade etwa der angebliche Themendualismus des

1) Vgl. *Memos* S.196.

2) *Essays* S.99.

3) Ebd.

Emerson-Satzes eine jener Vorstellungen der Ives-Analytik ist, die oft völlig unhinterfragt perpetuiert werden¹).

Eher mit der traditionellen Gattung in Verbindung zu bringen sind demgegenüber einige andere Aspekte der *Concord Sonata*. Zum einen ist hier die vierteilige Satzanlage des Werks zu nennen, innerhalb derer zwei ausgedehnte, ein weites Spektrum von kontrastierenden Ausdruckscharakteren durchlaufende Ecksätze (mit einem gewissen Übergewicht des Emerson-Kopfsatzes) zwei kontrastierende, auf je verschiedene Weise eher leichtgewichtige Binnensätze umschließen; der Alcotts-Satz nimmt dabei durchaus die Stellung eines langsamen Satzes, der Hawthorne-Satz diejenige eines Scherzos ein, als das er von Ives auch explizit bezeichnet wird². Zum anderen sind alle vier Sätze durch mannigfaltige motivische Verknüpfungen miteinander verbunden. Diese Verbindungen sind keineswegs oberflächlich-plakativ, aber sie bilden doch, im Gegensatz etwa zu den zyklischen Verbindungen der *New England Holidays*, so offenkundige "musical connections", daß Ives hier kaum die Gattungszugehörigkeit seines Werks in Abrede stellen mußte. Und schließlich ist der hohe musikalisch-technische, aber auch der geistige Anspruch der *Concord Sonata* zu erwähnen, den Ives nicht zuletzt durch die in jeder Hinsicht außergewöhnliche Begleitschrift der *Essays* hervorgehoben hat. Dieser Anspruch steht in deutlichem Gegensatz zu einigen von Ives' eher studienartigen, oft auch humoristischen (Kammer-) "sets" und hat nicht nur mit der - für eine Sonate allerdings wiederum gänzlich ungewöhnlichen - Länge des Werks (rund 40 Minuten Spieldauer), sondern auch mit seinem Gehalt zu tun.

Im Grunde genommen betreffen freilich bereits die genannten Berührungspunkte mit der Gattung der Sonate eher die "substance", den Gehalt der *Concord Sonata*, als ihre äußere Form. Die Konfrontation von Gegensätzen stellt ja schon in der klassisch-romantischen Sonatentradition keineswegs ein statisches Prinzip dar, sondern ist als "übermusikalische" Idee einer dynamischen Überwindung von Disparatem verwirklicht, und dieser Aspekt ist - wenngleich in einem transzendentalistischen Sinne umgedeutet und nicht primär auf die tonartlich-thematische Fortschreitung, sondern auf die vielschichtige Totalität der musikalischen Entwicklung bezogen - auch der *Concord Sonata* eigen. Und ähnlich bilden auch die zyklischen Verbindungen seit Beethoven und der Romantik keineswegs nur eine formale Klammer, sondern weisen mehr und mehr auf eine ideelle Einheit des Kunstwerks hin - ein Sachverhalt, der für Ives' Werk, das auf die "Schulbuch"-Sonatenform weitgehend verzichtet, erhöhte Bedeutung er-

1) Vgl. unten S.60-61 und 156 ff.

2) Vgl. Vorwort zur Erst- und Nachwort zur Zweitausgabe der *Concord Sonata* (beide unpaginieren), sowie "Author's Preface", *Essays* S.XXV.

langt. Das zentrale "substantielle" Charakteristikum des Werks ist aber zweifellos seine außermusikalische Thematik, welche in der Darstellung vierer neuenglischer Literaten und Philosophen besteht. Dabei geht es Ives insgesamt, wie er speziell im Hinblick auf Emerson und Thoreau betont, weniger um äußere "Illustration" von Leben und Werk dieser Transzendentalisten als vielmehr um eine persönliche Einschätzung von deren "life, thought and character"¹. Genau so, wie Ives in den *Essays* (mit Ausnahme von "Hawthorne") immer wieder bestimmte Charakterzüge der behandelten Persönlichkeiten betont - zumal "Emerson" und "Thoreau" kulminieren geradezu in einer Beschwörung der Charakterstärke ihrer Protagonisten, wobei Ives bei Emerson vor allem dessen Mut und Demut², bei Thoreau dessen menschliche Wärme³ hervorhebt -, zielt er denn auch in seiner Musik nicht auf eine "realistische" Umsetzung konkreter Sachverhalte, sondern auf ein psychologisches Erfassen der geistigen Haltung Emersons, Hawthornes, der Alcotts und Thoreaus ab. (Von der Naivität einer "realistischen" Darstellung ist Ives dadurch weit entfernt: Nicht nur geht es ihm weniger um "something that happens" als um "the way something happens"⁴, also mehr um das "Wie" als um das "Was" des dargestellten Inhalts, und nicht nur versucht er, die außermusikalische Realität durch das Bewußtsein der Transzendentalisten zu sehen⁵, sondern er ist sich auch bewußt, daß es sich dabei immer um eine ganz persönliche Annäherung an diesen Inhalt handelt - seine Darstellung sei denn auch womöglich "far from accepted impressions"⁶.) Von diesem inhaltlichen Blickwinkel aus kann die Form der *Concord Sonata* als Folge von "Charakterstücken" (in der ursprünglichen Bedeutung, nicht im Sinne der Gattungskonvention) oder "Charakterstudien" beschrieben werden, die eine vierfache Annäherung an ein gegebenes Thema, nämlich an die gemeinsamen transzendentalistischen Ideale Emersons, Hawthornes, der Alcotts und Thoreaus, unternehmen und die nacheinander - die folgenden Charakterisierungen seien nur als erste Orientierung verstanden - die tatkräftige Entschlossenheit Emersons, Hawthornes Empfänglichkeit für die Triebkräfte des Unbewußten, die "naive" Schlichtheit der Alcotts und Thoreaus gelassene Naturverbundenheit reflektieren. In einer solch psychologischen Betrachtungsweise erscheinen auch die zyklischen Verbindungen der vier Sätze in einem neuen Licht: Sie dienen, im Unterschied zur romantischen Sonatenkonzeption, nicht so sehr der allmählichen Transformation oder

1) Vorwort zur Erst- und Nachwort zur Zweitausgabe der *Concord Sonata* (beide unpaginiert), sowie "Author's Preface", *Essays* S.XXV.

2) *Essays* S.31-35.

3) Vgl. ebd. S.66.

4) Vgl. ebd. S.42.

5) Vgl. unten S.206 ff.

6) Vorwort zur Erst- und Nachwort zur Zweitausgabe der *Concord Sonata* (beide unpaginiert), sowie "Author's Preface", *Essays* S.XXV.

dem plötzlichen Rückverweis, sondern sind als omnipräsente, weniger durch eigene Abwandlung als vielmehr durch den Kontext variierte Elemente vorab zur prägnanten Signalisierung jenes gemeinsamen Gegenstandes eingesetzt, um den sich die vier porträtierten Persönlichkeiten auf je individuelle Weise bemühten. Das Umkreisen eines "Stoffes", wie es im Zusammenhang von Ives' Schaffensdynamik erläutert wurde, findet also in dieser "perspektivischen" Konzeption eine Entsprechung auf der strukturellen und inhaltlichen Ebene des Werks. Für diese "Perspektivik" ließen sich allenfalls literarische Parallelen, etwa Robert Brownings Gedicht *The Ring and the Book* (1868-1869) oder William Faulkners Roman *The Sound and the Fury* (1929) anführen¹, wo ebenfalls ein bestimmter Erzählstoff, eine bestimmte "Geschichte", aus der Sicht verschiedener Figuren dargestellt wird und das "Wie" der Erzählung gegenüber dem "Was" das Übergewicht gewinnt. In der Musik aber stellt sie - insbesondere, was ihre Bindung an die Denkart und den Charakter spezifischer historischer Persönlichkeiten betrifft - eine gänzlich neuartige, außermusikalisch-psychologische Umdeutung der traditionellen Sonatenkonzeption dar.

Die Existenz eines solchen Inhalts hielt Ives offenbar für zwar ungewöhnlich, aber dennoch für weniger im Widerspruch zur Gattungstradition stehend als die Formanlage des Werks; seine Formulierung "as the form, perhaps substance, does not justify it" (d.h. die Bezeichnung "Sonate") ist denn auch deutlich vager in bezug auf die "substance" als in bezug auf die "form". Dies hängt zum einen damit zusammen, daß Ives' Begegnung mit der klassisch-romantischen Formenwelt primär in seinem Unterricht bei Parker stattfand, der ihm vor allem musikalisch-handwerkliche Verfahren und nur indirekt inhaltlich-ästhetische Prinzipien vermittelte, und zum anderen mit einer tatsächlich vorhandenen Tradition programmatischer Sinfonien und Sonaten in Amerika, auf die Ives in den *Essays* selbst hinweist und die er - trotz aller modifizierenden Überlegungen, die er dazu anstellt - zumindest nicht pauschal verurteilt². Dennoch sah sich Ives aber auch diesbezüglich in einem gewissen Widerspruch zu Erwartungen, die auf den primär absolut-musikalischen Charakter der traditionellen Gattungen abzielten und die ihn in den *Memos* zu folgender Stellungnahme veranlaßten: "Some nice people object to putting attempted pictures of American authors and their literature in a thing called a sonata, but I don't apologize for it or explain it. I tried it because I felt like trying [it], and so, Good night shirt!"³.

1) Vgl. Chmaj, a.a.O. S.25.

2) Vgl. *Essays* S.77 ff.

3) *Memos* S.82.

Zusammenfassend läßt sich Ives' Verhältnis zu den überlieferten musikalischen Gattungen also dahingehend beschreiben, daß er insgesamt mehr und mehr zur Vorstellung und zum Begriff des lose gefügten "set of pieces" neigte, indem er seine Werke in technisch-formaler Hinsicht weitgehend von den überlieferten Normen befreite, daß er aber an den traditionellen Gattungsbezeichnungen zumal dann festhielt, wenn eine starke innere (d.h. nicht nur eine motivisch-thematische, sondern auch eine inhaltlich-programmatische) Bindung zwischen den Sätzen bestand und wenn einem Werk etwas von jenem hohen geistig-musikalischen Anspruch anhaftete, der für diese Gattungen im 19. Jahrhundert kennzeichnend war.

Diese von Ives vorgenommene Befreiung der Gattungsbegriffe von den mit ihnen verbundenen konkreten musikalischen Verfahrensweisen muß zum einen vor dem Hintergrund des damaligen Konservatismus der Kunstmusik in Amerika, wie er exemplarisch durch Ives' Lehrer Parker repräsentiert wird, gesehen werden: Daß Ives so militant gegen die tradierte Sonatenform ankämpfte, hängt hinsichtlich der Gattung der Sonatenform nicht zuletzt auch damit zusammen, daß die formale Innovation, wie sie sich in Europa beispielsweise in der Entwicklungslinie von der h-Moll-Sonate Liszts bis hin zu den komplexen Sonatenformen im Frühwerk Schönbergs und Bergs einerseits und zu Skrjabin andererseits zeigt, kein amerikanisches Gegenstück besaß; die für den amerikanischen Entwicklungsstand repräsentativen Sonaten Edward MacDowells etwa sind einem formalen und satztechnischen Traditionalismus verhaftet¹, den - von Ives Klaviersonate Nr.1 (1901-1910) einmal abgesehen (für die in vielem dasselbe gilt wie das hier über die *Concord Sonata* Gesagte) - erst etwa die Klaviersonate von Charles Griffes (1917-18) ansatzweise aufbrach². Zum anderen ist der polemisch-angriffige Impetus, mit dem Ives Stellung bezog, aber auch nicht denkbar ohne den spezifischen biographischen Hintergrund des Komponisten. Bedenkt man, welchen Erwartungen Ives hinsichtlich seiner Berufswahl und seines Lebensstils überhaupt von seiten seiner Familie ausgesetzt war³ - wodurch sich seine Identifikation mit dem nonkonformistischen Verhalten seines Vaters und sein Widerstand gegen den konservativen Parker nur noch verstärkte -, so wird verständlich, daß Ives genötigt war, um Freiräume jeder Art zu kämpfen und an ihnen mit aller Kraft festzuhalten. Wie Mark Sumner Harvey gezeigt hat, stellt denn auch vor allem das Jahrzehnt ab 1902

-
- 1) Vgl. D. Robert Mumper, *The First Piano Sonata of Charles Ives and the Four Piano Sonatas of Edward MacDowell*, D.M.A. Thesis Indiana University 1971, Teil 2.
 - 2) Vgl. Charlene Harb McDonald, *Trends in Selected Piano Sonatas of the First Quarter of the Twentieth Century: Formal Processes and Pianism*, D.M.A. Thesis Indiana University 1978, S.106-120.
 - 3) Vgl. etwa Rossiter, *Charles Ives and His America*, S.20ff.

einen Zeitraum dar, in dem Ives eine ganze "series of liberations" vollzog, zu deren Stationen die Aufgabe seiner letzten Organistenstelle (1902), das zeitweilige Leben in einer Hütte in der Umgebung Danburys mit seinem zukünftigen Schwager David Twichell (1903), der Tod von Ives' Onkel Lyman Brewster, der den Familienanspruch eines "respektablen" Lebensstils vertreten hatte (1904), die Gründung einer eigenen Firma (1906) sowie Ives' Heirat mit Harmony Twichell (1908) und die Absage an Tante Amelia, mit Harmony bei ihr zu leben, zu zählen sind¹. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich erst Ives' volle geistige Eigenständigkeit. Ives' ausgeprägter künstlerischer Freiheitsdrang und seine Absage an traditionelle musikalische Erwartungen stehen somit im Einklang mit seinem biographischen Werdegang, denn hier wie dort übernahm er eine Konvention - sei es das Gattungsverständnis einer Kunstform oder das Selbstverständnis als Komponist schlechthin - nur insofern, als sie ihm einen allgemeinen Rahmen bot, innerhalb dessen er sich größtmögliche Ungebundenheit und Freiheit zu verschaffen vermochte. In Ives' beruflicher Existenz führte dies zu einem problematischen und letztlich selbstzerstörerischen Kompromiß zwischen geschäftlicher und künstlerischer Karriere; in seiner kompositorischen Entfaltung hingegen gelang es ihm dadurch, eine zwingende Synthese zwischen Traditionsrekurs und persönlicher Eigenständigkeit zu realisieren. Gerade die *Concord Sonata* bezeugt dies sehr eindrücklich, und man kann daher Dietrich Kämper nur zustimmen, wenn er das Werk zwar einerseits in den Kontext einer historischen Phase der (Klavier-)Sonatentradition stellt, die - bei allen Symptomen der Krise - der Sonate dennoch "keine 'endgültige Bedrohung' ihrer Fortentwicklung" brachte², wenn er aber gleichzeitig den ersten Teil des Sonatentitels, über den Hinweis auf die Wirkungsstätte der Transzendentalisten hinaus, auf den Ausbruch des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs am 19. April 1775 in Concord bezieht und die *Concord Sonata* geradezu als "Unabhängigkeitserklärung der amerikanischen Musik" deutet³.

1) Vgl. Harvey, a.a.O. S.303-305.

2) Dietrich Kämper, *Die Klaviersonate nach Beethoven: Von Schubert bis Skrjabin* (Grundzüge 69), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987, S.255.

3) Ebd.

2.2. Die *Essays*

Im Falle von Ives' *Essays* liegen demgegenüber keine derartigen begrifflichen Komplikationen wie bei der Sonate vor. Dies hängt weniger damit zusammen, daß Ives hier etwaige gattungsspezifische Konventionen eher erfüllt als im Falle der Sonate, sondern es ist vielmehr in der relativen formalen und inhaltlichen "Offenheit" der Gattung selbst begründet. Wo der Begriff der Sonate für Ives - begreiflich aus der musikalischen Situation Amerikas wie auch aus seinem individuellen Werdegang - mit engen formalen Normen belastet war, die es zu sprengen galt, bestand nämlich umgekehrt eine zentrale Eigenart des literarischen Essays, so, wie ihn Ives etwa bei Emerson, Thoreau oder Oliver Wendell Holmes (1809-1894) vorfand, gerade in der Lockerheit der Form, die sich dem gegebenen Thema optimal anzupassen hatte, dabei aber keine spezifischen Gliederungsprinzipien implizierte. Schon thematisch ist der Spielraum der Gattung außerordentlich weit gesteckt; entscheidend ist aber vor allem die im Essay bekundete abwägende, skeptische Haltung des Autors gegenüber seinem Gegenstand - ein Kriterium, über das sich alle Theoretiker des Essays einig sind¹. Davon ausgehend läßt sich das Wesen des Essays als "Möglichkeitsaussage" begreifen, der verständlicherweise eine abtastende, sich jedem Schematismus verweigernde Formgestaltung entspricht. Dies schließt keineswegs die regelmäßige Wiederkehr bestimmter festgefügtter Topoi in der Essayistik aus; auch sie implizieren jedoch weniger ein statisches Formprinzip als eine dynamische Gestaltungsweise, eine spezifische Art der Gedankenführung, die sich aus der erwähnten auktorialen Grundhaltung ergibt. Nach Gerhard Haas lassen sich solche essayistische Topoi unter den folgenden zwölf Stichworten zusammenfassen: 1. Topos "Spaziergang"; 2. Gesprächscharakter und dialogische Struktur; 3. Prozessualität; 4. offene Form; 5. dialektische Sicht der Wirklichkeit; 6. Approximation, Perspektivität, Subjektivität; 7. Variation, Experiment; 8. Freiheit vom System; 9. Reife, Skepsis; 10. Freiheit, Spiel; 11. Kritik; 12. Gestaltung von Gestaltetem². Auf gewisse Einzelheiten dieser gattungstypischen Wesenszüge bzw. deren Übereinstimmung mit Ives' Gestaltungsprinzipien in den *Essays* und der *Concord Sonata* wird später noch zurückzukommen sein; die Liste ist jedoch schon hier von Interesse, weil sie einige der zentralen Begriffe enthält, die im Zusammenhang mit Ives' ästhetischen Anschauungen erörtert wurden: "Prozessualität", "offene Form", "dialektische Sicht der Wirklichkeit", "Approximation", "Experiment", "Freiheit", "Gestaltung von Gestaltetem".

-
- 1) Vgl. Gerhard Haas, *Essay* (Sammlung Metzler: Realienbücher für Germanisten 83), Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1969, S.42.
 - 2) Vgl. ebd. S.47-57.

Ives fand im Essay somit eine wohletablierte literarische Gattung vor, an die er sich, im Gegensatz zur musikalischen Gattung der Sonate, mühelos anschließen konnte, da sie seinem Freiheitsdrang weder inhaltlich noch formal besondere Zwänge auferlegte; von der Ambivalenz gegenüber der Gattungstradition und der Terminologie, die Ives' Verhältnis zur Sonate kennzeichnet, ist im Falle der *Essays* denn auch kaum etwas zu finden. Hinzuweisen gilt es indessen noch auf zwei charakteristische terminologische Details. Zum einen deutet der Plural im Titel der *Essays* darauf hin, daß sich Ives selbst bezüglich des Umfangs seiner Schrift gattungskonform verhält: Entsprechend der Tatsache, daß der Essay schon immer als Ausdrucksform mittleren Umfangs verstanden wurde - als Ausdrucksform, die allerdings nicht zuletzt gerade wegen dieser mittleren Länge oft in größerer zyklischer Anordnung präsentiert wurde (so etwa auch in den beiden Essayfolgen von Emerson) -, faßt er seinen Text nämlich ganz offenbar nicht primär als geschlossenes Ganzes, sondern als eine (dem "set of pieces" im musikalischen Bereich analoge) Zusammenstellung mehrerer zusammengehöriger Einzelstücke auf, so daß "Essay" innerhalb des Textaufbaus diejenige hierarchische Stufe bezeichnet, der in der Musik der einzelne Sonatensatz (nicht die Sonate als Ganzes) entspricht. Gleichwohl weisen die sechs Essays (einschließlich "Prologue" und "Epilogue") aber stark ausgeprägte thematische Verbindungen auf. In den zentralen vier Transzendentalistenessays betont Ives denn auch nicht nur die Unterschiede in der Denkart seiner Protagonisten, sondern er weist immer wieder auf deren Gemeinsamkeiten hin¹, und im "Epilogue" setzt er exakt an jenem Punkt der Gedankenführung wieder an, wo er im "Prologue" abbricht². Dadurch ist eine Geschlossenheit der *Essays* gewährleistet, die zwar - da der Essay eine in sich abgerundete, selbständige Form darstellt und Essayzyklen daher, obschon sie diese Möglichkeit durchaus zulassen, keine so eindeutige Tendenz zur übergreifenden Vereinheitlichung aufweisen, wie sie im Falle der Musik gerade in der Sonatenentwicklung des 19. Jahrhunderts erkennbar ist - nicht zwingend der Gattungstradition des Essays verpflichtet ist, die aber in direkter Analogie zum inneren Aufbau der *Concord Sonata* steht.

Und zum anderen ist die eigenwillige Verwendung der Präposition "before" in Ives' Titel in Betracht zu ziehen. Damit ist mehr ausgesagt, als daß im ursprünglichen Veröffentlichungsplan die *Essays* zusammen mit der *Concord Sonata* erscheinen sollten³, mehr auch, als daß die Lektüre der *Essays before a Sonata* der Beschäftigung mit der Sonate vorausgehen und diese erläutern sollte; sondern in der Abweichung von der

1) Vgl. unten S.109 ff.

2) Vgl. unten S.114 ff.

3) Vgl. oben S.20.

erwarteten Formulierung "Essays on ..." drückt sich indirekt gerade die Abwesenheit einer solchen Deutungsfunktion des Textes bezüglich der Musik aus: Das Wort "before" meint - in dem typisch transzendentalistischen, etymologisierenden Sinne, auf den schon im Zusammenhang beispielsweise mit dem Begriff der Ouvertüre hingewiesen wurde¹ - über ein chronologisches oder ein konkret räumliches Verhältnis zwischen Text und Musik hinaus vor allem einen imaginären Raum, in dem den *Essays* die Funktion einer Öffnung auf dasselbe Ziel hin zukommt, das die Sonate ihrerseits ebenfalls zu umreißen sucht. Dem widerspricht keineswegs die Bestimmung der *Essays* als "preface or reason" für die Sonate², denn mit der Bezeichnung "reason" wird einerseits die Bedeutung von "preface" auf typisch Ives'sche Weise wieder relativiert; mit der Vorstellung der "Begründung" ist aber andererseits wiederum weniger eine deutende Funktion des Textes als vielmehr eine sprachlich-begriffliche Vertiefung des auch von der Musik Intendierten gemeint.

1) Vgl. oben S.46.

2) Vorwort zur Erst- und Nachwort zur Zweitausgabe der *Concord Sonata* (beide unpaginieren), sowie "Author's Preface", *Essays* S.XXV.

2.3. Die großformale Parallelität von Musik und Text

Bedenkt man, daß Ives' Verhältnis zu den traditionellen Gattungsvorstellungen im Falle der *Concord Sonata* wesentlich lockerer ist als im Falle der *Essays*, und zieht man insbesondere die vorhin genannten Berührungspunkte zwischen den typischen Merkmalen des Essays und Ives' ästhetischen Grundpositionen in Betracht, so könnte man im Blick auf die Analogien zwischen Musik und Text versucht sein, die *Concord Sonata* gattungsmäßig als "essayistische Musik" zu deuten. Eine solche einseitige, die Musik ganz aus dem Blickwinkel des Textes heraus beleuchtende Interpretation ist jedoch nicht zuletzt deshalb problematisch, weil der Essay, im Gegensatz zur Sonate, keine zyklische Gattung darstellt, und weil seine typische gestalterische "Offenheit" und Variabilität einen derartigen "Modellcharakter" auch bezüglich der einzelnen Sonatensätze weitgehend ausschließt. Die Konvergenz von *Concord Sonata* und *Essays* sollte demnach weniger als einseitige denn als beidseitige Annäherung unter dem Vorzeichen einer transzendentalistischen Ästhetik verstanden werden - als Annäherung, durch welche einerseits die Sonate eine "Literarisierung" - im Hinblick auf ihre inhaltlich-programmatischen Tendenzen wie auch auf ihren strukturellen Aufbau - und andererseits die *Essays* eine gewisse "Musikalisierung" - insbesondere in der thematischen Ausrichtung einzelner Teile auf musikalische Sachverhalte und in der Übernahme einer "sonatenartigen" zyklischen Form - erfahren. Wie sich diese unverkennbar dem synästhetischen Gedankengut der Romantik verpflichtete Annäherung im Detail ausdrückt, darauf soll in der folgenden Analyse ausführlich eingegangen werden. Zunächst sei der Blick aber noch auf einige mehr äußerliche Übereinstimmungen gelenkt, in denen eine ausgeprägte Parallelität in der großformalen Gewichtung von Musik und Text zutage tritt.

Darauf, daß die *Essays* ursprünglich zusammen mit der *Concord Sonata* veröffentlicht werden sollten, wurde schon hingewiesen. Die vier Binnenteile des Textes - "Emerson", "Hawthorne", "The Alcotts" und "Thoreau" - sind denn auch ganz unmittelbar auf die vier Teile der *Concord Sonata* bezogen: Nicht nur in ihrer Abfolge, sondern auch in ihrer Länge (23 1/2 bzw. 25 S., 3 bzw. 4 S., 3 S., 16 bzw. 18 S., je nach dem Dover-Reprint bzw. der Ausgabe von Boatwright) spiegeln sie deutlich die Gewichtung der Sonatensätze, zumal wenn man als Grundlage für diese Gegenüberstellung nicht die Seitenzahlen der Sonate (18 bzw. 19 S., 31 S., 5 S., 10 S., je nach Erst- bzw. Zweitausgabe), sondern ihre nicht minder relevanten, freilich je nach Interpretation flexiblen Spieldauern nimmt. (Repräsentativ für das mögliche Spektrum

von Aufführungsdauern sind etwa die zweite Einspielung von John Kirkpatrick¹ mit 13'35", 10'02", 4'37" und 9'43" Minuten Spieldauer oder diejenige von Herbert Henck² mit 17'34", 12'03", 5'25" und 14'00"). Räumt man dem spieltechnisch schwierigsten Teil der Sonate, dem Hawthorne-Satz (dessen pianistische Hindernisse in der auf Perfektion bedachten Schallplatten-Praxis das Verhältnis der Spieldauern zwischen den einzelnen Sätzen ein wenig verzerren³), eine gewisse Sonderstellung ein, so ist jedenfalls in Text und Musik die Grundstruktur zweier längerer, gewichtiger Außenteile, die zwei kürzere, leichtgewichtiger Binnenteile umrahmen, evident.

Im Vor- bzw. Nachwort zur Sonate und im Vorwort zu den *Essays* stellt Ives außerdem die (wenngleich als "impressionistic" qualifizierten) "pictures" von Emerson und Thoreau dem "sketch" der Alcotts und einem nur auf "the lighter quality" von Hawthorne abzielenden "scherzo" - eine Bezeichnung, die bei ihm immer auch mit den "cartoons" oder "take-offs" in Verbindung steht - gegenüber, wobei er diesen Gegensatz nicht nur auf die Sonate, sondern auch auf die *Essays* bezieht ("The whole [d.h. Musik und Text] is an attempt ..."⁴). Der äußeren Gewichtung entspricht demnach, wie es diese Charakterisierungen andeuten, eine innere. Im Falle der repräsentativen Transzendentalisten Emerson und Thoreau, mit denen er sich in hohem Maße identifizierte, versucht Ives musikalisch wie literarisch die verschiedensten Aspekte der beiden Persönlichkeiten zu beleuchten und sie gegeneinander abzuwägen. Die entsprechenden Teile der *Concord Sonata* und der *Essays* sind denn auch in höherem Maße "ausgearbeitet" und deutlich komplexer als die auf Hawthorne und die Alcotts bezogenen Teile, bei denen sich Ives etliche Beschränkungen auferlegt. Im Falle von Hawthorne, der ja nur bedingt den Transzendentalisten zuzurechnen ist, gibt Ives sogar explizit zu erkennen, daß er nur einen Teilaspekt seines Protagonisten, und nicht einmal einen besonders wichtigen, einzufangen versucht: "Any comprehensive conception of Hawthorne, either in words or in music, must have for its basic theme something that has to do with the influence of sin upon the conscience - something more than the Puritan conscience,

1) CBS Masterworks MS 7192 (1968).

2) Wergo 60080 (1978), wiederveröffentlicht auf CD unter der Nummer 60080-50 (1988).

3) Nicht aber in der Theorie, denn Ives hält den Interpreten immer wieder dazu an, ein möglichst schnelles Tempo anzuschlagen: "Especially in *Hawthorne*, it's more important to get the 'gist and swat' agoing than to slow up to get the written notes" (separates "Memo" zur *Concord Sonata*, in: *Memos* S.191). Zumal "ideell" ist der Hawthorne-Satz dadurch kürzer, als er in einer "realen" Aufführung erscheinen mag.

4) Vorwort zur Erst- und Nachwort zur Zweitausgabe der *Concord Sonata* (beide unpaginieren), sowie "Author's Preface", *Essays* S.XXV.

but something which is permeated by it"¹. Gerade den Niederschlag eines solchen puritanischen Verständnisses menschlicher Schuld in Hawthornes Werk - in Form von "sins and morbid horrors", "specters", "phantasmas" und "hellish hopelessness"² - will Ives in seiner Umsetzung nämlich aussparen: "This fundamental part of Hawthorne is not attempted in our music (the second movement of the series) which is but an 'extended fragment' trying to suggest some of his wilder, fantastical adventures into the half-childlike, half-phantasmal realms"³. Und in "The Alcotts" schränkt Ives sein Vorhaben folgendermaßen ein: "We dare not attempt to follow the philosophic raptures of Bronson Alcott ... And so we won't try to reconcile the music sketch of the Alcotts with much besides the memory of that home under the elms - the Scotch songs and the family hymns that were sung at the end of each day ..." ⁴. Auf die möglichen Gründe für diese Beschränkungen soll an anderer Stelle hingewiesen werden⁵, während hier vor allem die Tatsache hervorgehoben sei, daß sich Ives' Konzeption der *Concord Sonata* und der *Essays* also vor allem an Emerson und Thoreau orientiert und daß die ihnen gewidmeten Sonatensätze bzw. Textteile durch ihre Stellung als Eckpfeiler eine gewisse Symmetrie der Gewichtung bewirken.

Diese Analogie der großformalen Anlage von Musik und Text wird nun im Falle der *Essays* - auf eine allerdings wiederum symmetrische Weise, denn dem langen Emerson-Essay ist der relativ kurze "Prologue" vorangestellt und dem kürzeren Thoreau-Essay folgt der lange "Epilogue" - durch die beiden textlichen Rahmenteile durchbrochen. Schon dadurch, daß sie kein musikalisches Gegenstück haben, kommt ihnen eine Sonderstellung zu - eine Sonderstellung, die sich aber auch inhaltlich erweist, denn der "Prologue" und der "Epilogue" sind neben den jeweiligen Schlußabschnitten der Transzendentalisten-Binnenessays die einzigen Teile der *Essays*, die ohne weiteres auch als kritische Reflexion, nicht nur als verbale "Parallelerscheinung" der *Concord Sonata* gelten dürfen: Indem sie beispielsweise das Verhältnis von Inspirationsquelle und musikalischer Umsetzung dieser Inspiration oder den Gegensatz zwischen "substance" und "manner" beleuchten, thematisieren sie spezifisch musikalische Sachverhalte, die für die Sonate von direkter Bedeutung sind. Darin unterscheiden sie sich aber deutlich von den Binnenessays, die sich weitgehend auf eine außermusikalische Thematik, nämlich auf die Diskussion der vier Concorder Autoren, konzentrieren. Die Rahmenstruktur von "Prologue" und "Epilogue" ist somit nicht nur durch ihre Stellung,

1) *Essays* S.41.

2) Ebd.

3) Ebd.

4) Ebd. S.48.

5) Vgl. unten S.213-214 und 220.

sondern auch durch ihren Inhalt gegeben, und ihre die Musik thematisierende "metatextliche" Funktion findet letztlich sogar darin eine gewisse Bestätigung, daß Ives von der musikalisch belasteten Bezeichnung "Postlude", die er ursprünglich für den "Epilogue" vorsah, schließlich Abstand nahm¹.

1) Vgl. *Essays* S.70, Fußnote y.

3. Die motivisch-thematische Substanz der *Concord Sonata* und der *Essays*

3.1. Die *Concord Sonata*

3.1.1. Die zyklischen Motive und Themen

Daß die *Concord Sonata* sowohl werkübergreifendes als auch satzindividuelles motivisch-thematisches Material enthält, ist offenkundig. Etliche - in ihrer Art für Ives charakteristische - Schwierigkeiten bereitet demgegenüber die Frage, wie dieses Material einzuteilen ist, denn die von Ives verwendeten Motive und Themen sind zumeist in einen dichten, vielstimmigen und bisweilen schwer durchhörbaren Klaviersatz integriert, und sie sind teilweise, gemäß Ives' transzendentalistisch beeinflusster Maxime "Nature loves analogy and hates repetition"¹, beträchtlichen variativen Umformungen unterworfen. Diese Schwierigkeiten spiegeln sich deutlich in den bisherigen Kommentaren der *Concord Sonata* wider, in denen sich so gegensätzliche Meinungen wie etwa diejenige von Henry Cowell - "The Sonata is built on two motifs"² - oder diejenige von Ann Ghandar gegenüberstehen, welche allein für *Emerson* nicht weniger als sechs Themen geltend macht³. Zwischen diesen beiden Extremen sei in der vorliegenden Arbeit in dem Sinne vermittelt, daß als Kriterium dafür, ob ein bestimmtes motivisch-thematisches Gebilde als Transformation eines Gegebenen oder als etwas "Eigenständiges" zu betrachten sei, vor allem die gehörsmäßige Erkennbarkeit sowie der Grad des Hervortretens und der charakteristischen Ausprägung dieses Gebildes gelten soll; die Legitimation dieses Kriteriums stützt sich dabei nicht nur auf pragmatische Erwägungen, sondern vor allem auch auf Ives' grundsätzliches Verständnis von Musik als einer primär akustisch vermittelten Kunst⁴.

Bevor hier zunächst die zyklische und sodann die satzindividuelle motivisch-thematische Substanz der *Concord Sonata* beschrieben wird, ist es allerdings nötig, sich eine terminologische Problematik zu vergegenwärtigen, der in den meisten Kommentaren zu diesem Werk nicht genügend Rechnung getragen wird. Gemeint ist die Frage, ob den jeweiligen melodischen Elementen motivischer oder thematischer Status zukommt, ob man es also - geht man von einer Minimaldefinition der Begriffe "Motiv"

1) *Essays* S.22.

2) Cowell, *Charles Ives* S.191.

3) Vgl. Ann Ghandar, "Charles Ives: Organisation in *Emerson*", in: *Musicology: The Journal of the Musicological Society of Australia* 6 (1980), S. 117-122

4) Vgl. oben S.38-43.

und "Thema" aus - mit einer kleinsten, charakteristisch ausgeprägten musikalischen Sinneinheit oder mit einem längeren, organisch geformten und mehr oder weniger abgeschlossenen musikalischen Gedanken zu tun hat¹. Gerade bei einem Komponisten wie Ives, der häufig von kleinsten melodischen Elementen (d.h. von Motiven) ausgeht, diese dann aber assoziativ weiterentwickelt, ohne sie organisch (d.h. zu Themen) auszuformen, ist diese Frage zwar oft nicht eindeutig zu beantworten, was über den Sachverhalt als solchen aber nicht hinwegtäuschen darf. Die gängige, reichlich unscharfe Terminologie - bei Cowell beispielsweise zeigt sie sich darin, daß die Bezeichnung "Motiv" auch noch für eine rhythmisch indifferente absteigende Tonleiter verwendet wird², bei Kirkpatrick³ und Ghandar⁴ darin, daß selbst ein Kurzgebilde wie das Anfangsmotiv aus Beethovens Fünfter Sinfonie als "Thema" angesprochen wird - soll im folgenden denn auch insofern umgangen werden, als die Begriffe "Motiv" und "Thema" nur dort verwendet seien, wo sie der obigen Definition einer kleinsten prägnanten Sinneinheit bzw. eines mehr oder weniger geschlossenen Gedankens entsprechen, wohingegen für diejenigen Gebilde, die zwischen dem "Motiv" und dem "Thema" angesiedelt sind, möglichst neutrale Bezeichnungen gewählt werden.

Vorsicht ist auch bei der musikalischen Charakterisierung der Motive und Themen geboten. Seit Cowell in seiner einflußreichen Studie der *Concord Sonata* die Begriffe "epic" und "lyric" für die Motive und Themen des Werks eingeführt hat, ist diese Terminologie zwar fast zum Gemeinplatz geworden. Da sie aber lediglich aus dem Gegensatz zwischen den von Ives mit "prose" bzw. "verse" charakterisierten Abschnitten von *Emerson* und nicht aus der gesamten Sonate abgeleitet ist, und da sie zudem Assoziationen an ein dualistisches "Sonatenhauptsatzprinzip" weckt (so sehr, daß Cowell das "lyric theme" als zweites Thema bezeichnet, obwohl er sich bewußt ist, daß es als erstes erklingt⁵), soll sie hier einer inhaltlich und funktional möglichst unbelasteten Bezeichnungsweise weichen, zumal im folgenden noch nicht die Formanlage der Sonate, sondern nur das Faktum der zyklischen Motive und Themen an sich beleuchtet werden soll.

Unter diesen Voraussetzungen kann das zyklische motivisch-thematische Material des Werks in zwei Gruppen unterteilt werden, die je aus einem kurzen (viertönigen) Motiv

1) Vgl. Günter Altmann, *Musikalische Formenlehre* (UTB 1109), München/New York/London/Paris: K.G. Saur 1981, S.14 und 48.

2) Cowell, *Charles Ives* S.191.

3) Typoskript (S.3) des Vorworts von John Kirkpatrick's geplanter Neuauflage der *Concord Sonata*; vgl. oben S.12.

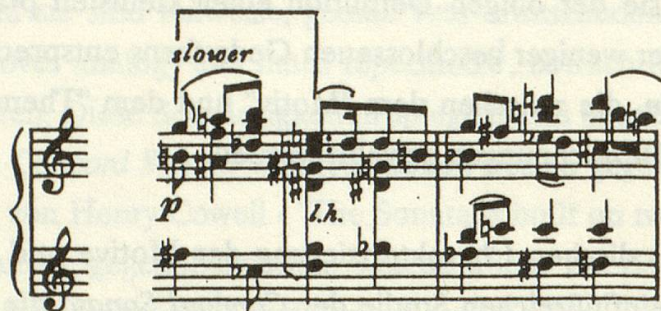
4) Ghandar, a.a.O. S.117.

5) Cowell, *Charles Ives* S.191.

und einer daraus entwickelten Fortsetzung bestehen, welche zu einer bestimmten thematischen Ausprägung hin tendieren - wobei die beiden Motive sowohl allein als auch zum Thema ergänzt (d.h. mit ihrer vollständigen Fortsetzung) in allen vier Sätzen erscheinen und mithin alle vier Elemente (d.h. die beiden Motive und die beiden daraus abgeleiteten Themen) als zyklisch gelten können.

Der Concord-Motivkomplex

Das erste Motiv, das zyklische Bedeutung erlangt - es soll hier als *Concord*-Motiv bezeichnet werden -, ist das folgende Viertonmotiv, bestehend aus drei aufsteigenden Ganztönen und einer (meist auf einen längeren Zielton hinstrebenden) fallenden Quint:



Beispiel 1: *Emerson* S.1, 5.System¹. *Concord*-Motiv in der rechten Hand: G-A-H-E. (Zitiert wird diese Stelle deshalb, weil sie das Motiv erstmals dynamisch und agogisch ganz deutlich vom Kontext abgrenzt).

Als *erstes* zyklisches Motiv wird dieses melodische Gebilde bezeichnet, weil es nicht erst, wie H. Wiley Hitchcock suggeriert, "at the first hush"² (d.h. an der in Beispiel 1 zitierten Stelle), und auch nicht erst, wie dies Ann Ghandar feststellt³, auf S.1, 2.System (linke Hand) von *Emerson* (C-D-E-A), sondern bereits, wenn auch durch den Diskantgang etwas verdeckt, ganz zu Beginn des Satzes in Erscheinung tritt:

- 1) Alle folgenden Notenbeispiele und (wo nichts anderes angemerkt ist) die im Text angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Zweitausgabe der *Concord Sonata*; auf Varianten in der Erstausgabe und deren Revisionsexemplare wird nur dann eingegangen, wenn sie für die vorliegende Analyse relevant sind.
- 2) H. Wiley Hitchcock, *Ives* (Oxford Studies of Composers 14), London/New York/Toronto: Oxford University Press 1977 (im folgenden zitiert als Hitchcock, *Ives*), S.54.
- 3) Ghandar, a.a.O. S.117.



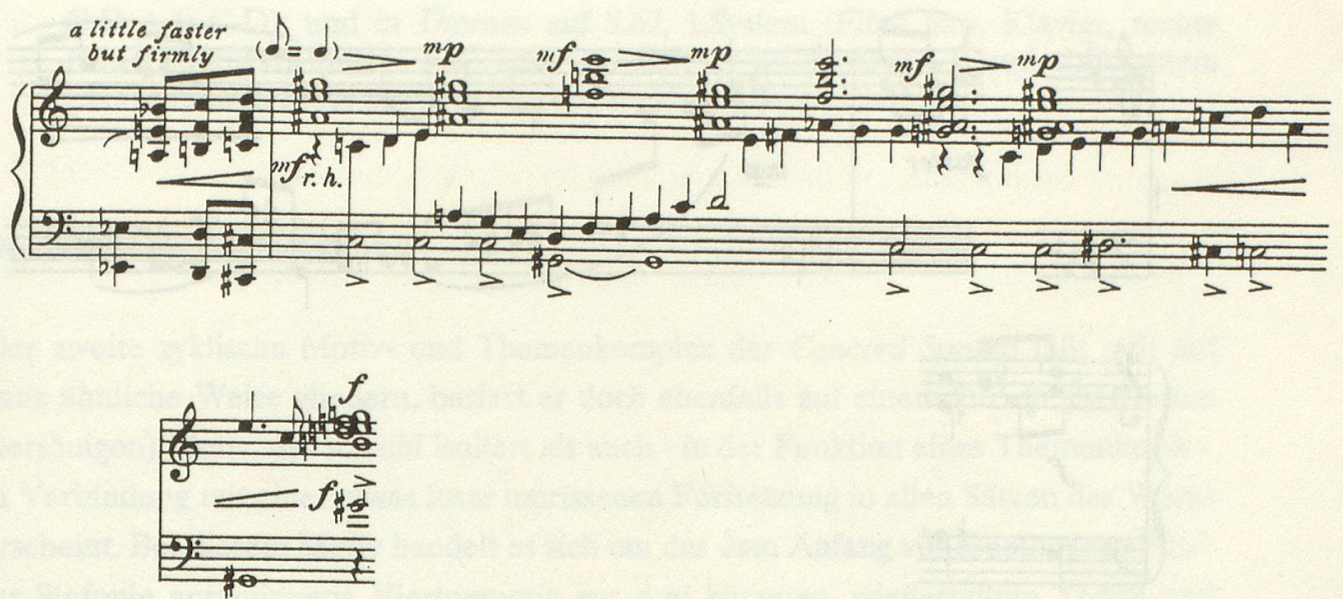
Beispiel 2: *Emerson* S.1, 1.System. *Concord*-Motiv in der rechten Hand: C-D-E-A.

Dieses Motiv ist, teilweise auch leicht modifiziert - etwa durch Vergrößerungen des Schlußintervalls zur großen Sext (so in *Emerson* auf S.17, 5.System [linke Hand, mittleres System] und in *The Alcotts* auf S.56, 5.System [rechte Hand]) oder durch dessen Umkehrung (so in *Emerson* auf S.2, 3. System [linke Hand, mittlere Lage]) -, in allen vier Sätzen der *Concord Sonata* gegenwärtig.

In *Emerson* erscheint es insbesondere auf S.1, 1.System (vgl. Beispiel 2), 2.System (linke Hand: C-D-E-A) und 5.System (vgl. Beispiel 1); S.2, 1.System (rechte Hand: A-H-Cis-Fis und Es-F-G-C), 2.System (rechte Hand, mittlere Lage: C-D-E-A) und 3.System (linke Hand, mittlere Lage: Cis-Dis-Eis-Ais, G-A-H-E und nochmals Cis-Eis-Eis-Ais); S.6, 1.System (rechte Hand: E-Fis-Gis-Cis); S.12, 2.System (rechte Hand: Es-F-G-C); S.13, 3.System (rechte Hand: Es-F-G-C und E-Fis-Gis-Cis); S.15-16, 3./1.System (linke Hand, hohe Lage: Dis-F-G-C); und S.17, 5.System (linke Hand, mittlere Lage: C-D-E-G, rechte Hand: H-Cis-Dis-Gis und As-B-C-F); in *Hawthorne* auf S.21, 3.-4.System (linke Hand: Fis-Gis-Ais-Dis); S.22, 2.-3.System (linke Hand: H-Cis-Dis-Gis) und 3.-4.System (linke Hand: C-Cis-Dis-Gis); S.23, 1.System (linke/rechte Hand, hohe Lage: F-G-A-D); S.24, 1.System (linke/rechte Hand, hohe Lage: Fis-Gis-Ais-Dis); S.25, 2.System (linke Hand: C-D-E-A); S.28, 2.System (linke Hand: A-H-Cis-Fis); S.29, 4.System (linke Hand, Unterstimme: Fis-Gis-Ais-Dis); S.30, 2.System (rechte Hand: D-E-Fis-H); S.33, 2.System (linke Hand: F-G-As-D) und 4.System (linke Hand: F-G-A-D); S.37, 3./4.System (linke Hand: dreimal Des-Es-F-B); S.47, 4.System (linke Hand: Fis-Gis-Ais-Dis); S.49, 2.System (linke Hand: C-D-E-A und A-H-Cis-Fis), 2.-3.System (linke/rechte Hand: Fis-Gis-Ais-Dis/D), 3.System (linke Hand: A-H-Cis-Fis/Gis), 4.System (linke Hand: A-H-Cis-Fis) und 4.-5.System (linke Hand: D-E-Fis-H); und S.51, 1.System (rechte/linke Hand, hohe Lage: D-E-Fis-H, rechte Hand: G-A-H-E), 3.-4.System (rechte Hand: D-E-Fis-H) und 4.-5.System (rechte/linke Hand, mittlere Lage: desgleichen); in *The Alcotts* auf S.53, 2.System (rechte Hand: B-C-D-G) und 4.System (desgleichen); S.55, 1.System (rechte Hand: B-C-D-G); S.56, 5.System (rechte Hand: D-E-Fis-A); und S.57, 1.System (rechte Hand: Es-F-G-C), 2.System (desgleichen), 3.System (rechte Hand: B-C-D-G), 3.-4.System (desgleichen), 4.System (rechte Hand: C-D-E-A) und 5. System (rechte Hand: desgleichen); und in *Thoreau* sehr eindringlich beim Einsatz der Flöte auf S.67, 1.System (B-C-D-G).

Berücksichtigt wurde in dieser Auflistung nur die Grundform - drei aufsteigende Ganztöne und ein Quint- bzw., durch Vergrößerung, ein Sextfall - sowie diejenigen Erscheinungen des Motivs, die das Endintervall umkehren. Wollte man alle intervallischen und rhythmischen Varianten und alle Umkehrungs- und Krebsformen ebenfalls einbeziehen, so wären nämlich auch sehr viele gänzlich uncharakteristische Bildungen zu zählen, die sich in einem "freitonalen" musikalischen Satz wie demjenigen der *Concord Sonata* wie von selbst ergeben. Auf die umfassenderen Aspekte einer solchen "Substanzgemeinschaft" wird später zurückzukommen sein, während an dieser Stelle der Hinweis auf eine besonders offenkundige motivische Verwandtschaft zwischen dem *Concord*-Motiv und dem Anfang des folgenden "Fugato-Motivs" in *Emerson* genügen soll, der aus einer "Krebsform" des *Concord*-Motivs besteht (bei der allerdings die Quinte zum Tritonus und die Ganztonschritte zu kleinen Sekundschritten zusammengezogen werden),





Beispiel 4: Emerson S.2, 2.-3. System. *Concord*-Motiv und Fortsetzung zuerst in der rechten/linken Hand, mittlere Lage: G-E-D-F-G-A-C-D, dann in der rechten Hand: F-G-A-C-D-A-E-C-D. (In der linken Hand erklingt dazu das Beethoven-Motiv und seine "Martyn-Fortsetzung"¹.)

Die Fortsetzung besteht, grob gesprochen, aus einem pentatonischen Abstieg und einem (wiederum pentatonischen) Aufstieg, der mit einer gegenläufigen Quart und einer halbschlußartigen Wendung beendet wird. Zumal in ihrer vollständigen Form enthält sie jedoch noch ein viertes Element, nämlich ein zäsurierendes Verharren auf der dritten pentatonischen Stufe zwischen Ab- und Aufstieg, das als Mittelachse fungiert und zusammen mit dem Halbschluß am Ende den Begriff des Themas für dieses melodische Gebilde rechtfertigt. In dieser thematischen Form erscheint das *Concord*-Motiv mit seiner Fortsetzung vor allem in *The Alcotts*, und zwar erstmals an folgender Stelle:

1) Vgl. unten S.71-74.



Beispiel 5: *The Alcotts* S.53-54, 4./1. System. *Concord*-Thema in der rechten Hand: B-C-D-G-F-D-C-C-D-Es-F-G-B-C-G-D-B-C.

Da dieses immer aus dem *Concord*-Motiv entwickelte thematische Gebilde aber durchaus auch anderweitig vorkommt (vgl. Beispiel 4), soll es hier nicht, wie etwa bei Sondra Rae Clark, als "Alcott-Thema"¹, sondern neutraler als *Concord*-Thema bezeichnet werden: Obwohl das *Concord*-Motiv oft nur durch einen Teil der oben beschriebenen Fortsetzung verlängert wird - sei es, daß ihm nur der erste Sekund- und Terzfall folgen (so in *Emerson* auf S.1, 5. System [rechte Hand: *Concord*-Motiv + D-D-H] und S.17, 5. System [rechte Hand: *Concord*-Motiv + (Gis)-Fis-Fis-Es und *Concord*-Motiv + Es-Es-C]), sei es, daß es durch die ersten drei Noten des "Abstiegs" verlängert wird (so in *Hawthorne*, S.33, 2.-3. System [linke Hand, Unterstimme: *Concord*-Motiv + C-A-G-G]), sei es, daß der "Abstieg" zwar vollständig, aber mit intervallischen Veränderungen erscheint (so in *Hawthorne* auf S.29, 4.-5. System [linke Hand, Unterstimme: *Concord*-Motiv + Cis-H-A-H] und S.47, 4. System [linke Hand: *Concord*-Motiv + D-Cis-Ais-Gis-G-A]), oder sei es schließlich, daß der "Abstieg" vollständig und intervallgetreu erklingt (so in *Hawthorne* auf S.28, 2.-3. System [linke Hand: *Concord*-Motiv + E-Cis-H-Cis] und in *The Alcotts* auf S.53, 2. System [rechte Hand: *Concord*-Motiv + F-D-C-D]) - kommt es nämlich in zumindest annäherungsweise vollständiger Form in allen vier Sätzen der *Concord Sonata* vor.

In *Emerson* erscheint es insbesondere auf S.2, 2.-3. System (vgl. Beispiel 4); in *Hawthorne* (wenn auch mit anderen Elementen durchsetzt) auf S.30-31 (S.30, 2.-3. System [rechte Hand: *Concord*-Motiv], 4. System [rechte Hand: Verharren auf E-Fis] und S.31, 1.-2. System [rechte Hand, "Aufstieg": G-A-B-D-E-H-Fis]); in *The Alcotts* auf S.53-54, 4./1. System (vgl. Beispiel 5), S.55, 1.-2. System (rechte/linke Hand, hohe Lage: *Concord*-Motiv + F-D-C-C-D-Es-F-G-B-C-G-D-B-C) und S.57, 4. System (rechte Hand: *Concord*-Motiv + G-E-D-D-E-F-G-A-

1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.25.

C-D-A-E-C-D); und in *Thoreau* auf S.67, 1.System (Flöte bzw. Klavier, rechte Hand: *Concord*-Motiv + F-D-C-C-D-Es-F-G-B-C-G-D-B-C) und 2.-3.System (Klavier, dann Flöte bzw. Klavier, rechte Hand: desgleichen).

Der Beethoven-Motivkomplex

Der zweite zyklische Motiv- und Themenkomplex der *Concord Sonata* läßt sich auf ganz ähnliche Weise gliedern, basiert er doch ebenfalls auf einem kurzen (wiederum viertönigen) Motiv, das sowohl isoliert als auch - in der Funktion eines Themenkopfs - in Verbindung mit einer etwas loser umrissenen Fortsetzung in allen Sätzen des Werks erscheint. Bei diesem Motiv handelt es sich um das dem Anfang von Beethovens Fünfter Sinfonie entnommene Viertonmotiv aus drei kürzeren, wiederholten Tönen und einem Terzfall auf einen längeren Zielton hin:

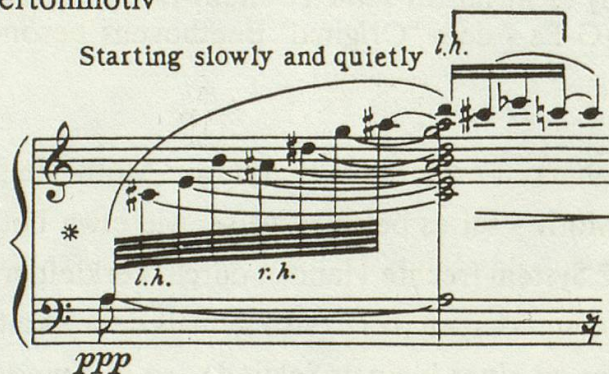


Beispiel 6: *Emerson* S.6, 2.System. An dieser klimaktischen Stelle gleicht das Motiv (in der rechten Hand) nicht nur in seinen Notenwerten, sondern auch in seinen Tonhöhen - G-G-G-Es - dem "Original" Beethovens besonders offensichtlich.

Entsprechend seiner leichten Erkennbarkeit erfährt das Beethoven-Motiv vielfältigere Transformationen als das *Concord*-Motiv - sei es beispielsweise, wie etwa bei seinem ersten Erscheinen (*Emerson* S.1, 1./2.System [rechte Hand]), durch Verkleinerung des Intervalls von einer großen Terz zu einer kleinen Terz (also gemäß dem zweiten Einsatz in Beethovens Sinfonie) oder gar zu einer kleinen Sekunde (so in *Emerson* S.18, 4.System, T.1 [linke Hand]), sei es durch Intervallvergrößerung etwa zum Tritonus (so in *Emerson* S.18, 2.System [linke Hand]) oder zur kleinen Sext (so in *Emerson* S.7-8, 3.-4 und 1.System [linke Hand, hohe Lage]), oder sei es schließlich durch rhythmische Verkürzung der drei Anfangstöne (so in *Emerson* S.1, 2.System [linke Hand]) oder durch Verkürzung des Schlußtons (so in *Emerson* S.12, 2.System [rechte Hand]).

Wichtig ist hier aber neben seiner Wandelbarkeit wiederum vor allem die Omnipräsenz dieses Motivs, über welche die folgende Auflistung Aufschluß geben soll.

In *Emerson* findet es sich insbesondere auf S.1, 1./2.System (rechte Hand: E-E-E-Cis), 2.System (linke Hand: Dis-Dis-Dis-C und Cis-Cis-Cis-Ais) und 3.System (linke Hand: C-C-C-Gis); S.2, 2.System (linke Hand: C-C-C-Gis) und 3. System (linke Hand: F-F-F-Cis); S.3, 4.System (linke Hand, untere Lage: Gis-Gis-Gis-F, mittlere Lage: Gis-Gis-Gis-E); S.4, 1.System (linke Hand: E-E-E-C) und 4.-5.System (rechte Hand: E-E-E-Des); S.6, 2.System (rechte Hand: G-G-G-Es); S.6-7, 5./1.System (linke Hand: H-H-H-Gis); S.7, 2.-3.System (linke Hand: B-B-B-A); S.7-8, 3.-4. und 1.System (linke Hand: A-A-A-C, rechte Hand: Cis-Cis-Cis-A); S.10, 4.System (rechte Hand: B-B-B-G); S.12, 2.System (rechte Hand, hohe Lage: H-H-H-Gis und Gis-Gis-Gis-E, mittlere Lage: G-G-G-Es) und 4.System (rechte Hand: Dis-Dis-Dis-C); S.16, 2.-3.System (rechte Hand: A-A-A-F); S.18, 1.System (rechte Hand: G-G-G-Es), 2.System (linke Hand: A-A-A-Es), 4.System (linke Hand: G-G-G-Fis), rechte Hand: Fes-Fes-Fes-Es) und 5.System (rechte Hand: H-H-H-G); und S.19, 1.System (rechte Hand: A-A-A-F), 2. System (rechte Hand: Cis-Cis-Cis-A), 3.System (rechte Hand: G-G-G-Dis und F-F-F-D) und 4.System (linke Hand: G-G-G-Es und A-A-A-F); in *Hawthorne* auf S.23, 5.System (linke Hand, hohe Lage: F-F-F-D); S.31, 2.System (rechte Hand: Gis-Gis-Gis-E) und 3.System (desgleichen); S.33, 1. System (rechte Hand: H-H-H-G); S.34, 2.System (rechte Hand: Ais-Ais-Ais-Fis); S.46, 4.System (linke Hand: Cis-Cis-Cis-A); S.50, 1.System (linke Hand: Gis-Gis-Gis-F); und S.51, 5.System (rechte Hand: G-G-G-Es); in *The Alcotts* auf S.53, 1.System (rechte Hand: D-D-D-B) und 3.System (desgleichen); S.54, 1.System (rechte Hand: D-D-D-B und Es-Es-Es-C), 3.System (desgleichen), 3.-4.System (desgleichen) und 4.System (linke Hand, mittlere Lage: Es-Es-Es-C); S.55, 1.System (rechte Hand: G-G-G-Es) und 2. System (rechte Hand: D-D-D-B); und S.57, 4.-5.System (rechte Hand: E-E-E-C); und in *Thoreau* schließlich im Flötenpart auf S.67, 1.System (D-D-D-B) und S.67-68, 3./1.System: (D-D-D-B) - es sei denn, man wolle, wie dies etwa Thomas Russel Albert tut, auch das im folgenden Beispiel gezeigte chromatische Viertonmotiv



Beispiel 7: Anfang von *Thoreau* (S.59, 1.System). Chromatisches Viertonmotiv in der linken Hand: D-Cis-Es-C.

als "ultimate distortion of the epic motif" mit einbeziehen¹ (das freilich, außer in seiner rhythmischen Gestalt und in seinem abschließenden Terzsprung, nur noch entfernt an das Beethoven-Motiv erinnert), wobei dann auch solche daraus ab-

1) Thomas Russel Albert, *The Harmonic Language of Charles Ives' "Concord Sonata"*, D.M.A. Thesis University of Illinois at Urbana-Champaign 1974, S.56. Mit "epic motif" ist das Beethoven-Motiv gemeint; vgl. oben S.61.

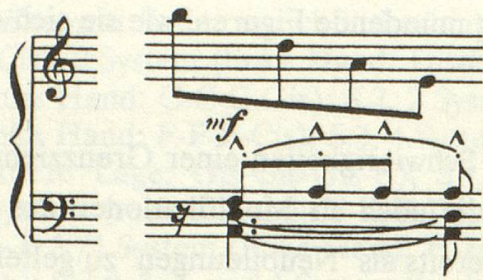
geleitete, ebenfalls in einen Terzsprung mündende Figuren, wie sie sich etwa auf S.62, 3.-5.System finden, zu zählen wären.

Die aus der obigen Auflistung ersichtlichen Schwierigkeiten einer Grenzziehung zwischen solchen melodischen Ausprägungen, die noch als Modifikationen des Beethoven-Motivs zu zählen sind und solchen, die bereits als "Neubildungen" zu gelten haben, sind symptomatisch, denn aus ihnen ist etwas Zentrales von Ives' assoziativer, von einem gegebenen Material ausgehender und es weiterentwickelnder Kompositionstechnik ersichtlich. Ob man beispielsweise auch bestimmte Umkehrungsformen des Beethoven-Motivs - etwa *Emerson* S.12, 2.-3.System (rechte Hand: Gis-Gis-Gis-D) und 4.System (rechte Hand: Dis-Dis-Dis-Gis), oder *Thoreau* S.68, 1.-2.System (Flöte bzw. Klavier, rechte Hand, dann Klavier, rechte Hand: D-D-D-A) - berücksichtigen soll, ist denn auch nicht eindeutig zu beantworten, da der (umgekehrte) Terzsprung meist zu anderen, wiederum charakteristisch ausgeprägten Motiven und Themen hinführt und somit eher überleitende als eigenständige Funktion hat; als Beispiel für eine solche motivisch-thematische Verzahnung wäre auch etwa die folgende Stelle aus *Emerson* anzuführen, in der das aufsteigende Intervall zu einer auch rhythmisch, agogisch und dynamisch sehr deutlich abgesetzten Figur hinführt:



Beispiel 8: *Emerson* S.6, 3.System. Umgekehrtes, überleitendes Beethoven-Motiv in der rechten Hand: G-G-G-H. (Eine Parallelstelle dazu findet sich in *Emerson*, S.18, 2.System (rechte Hand: H-H-H-D.)

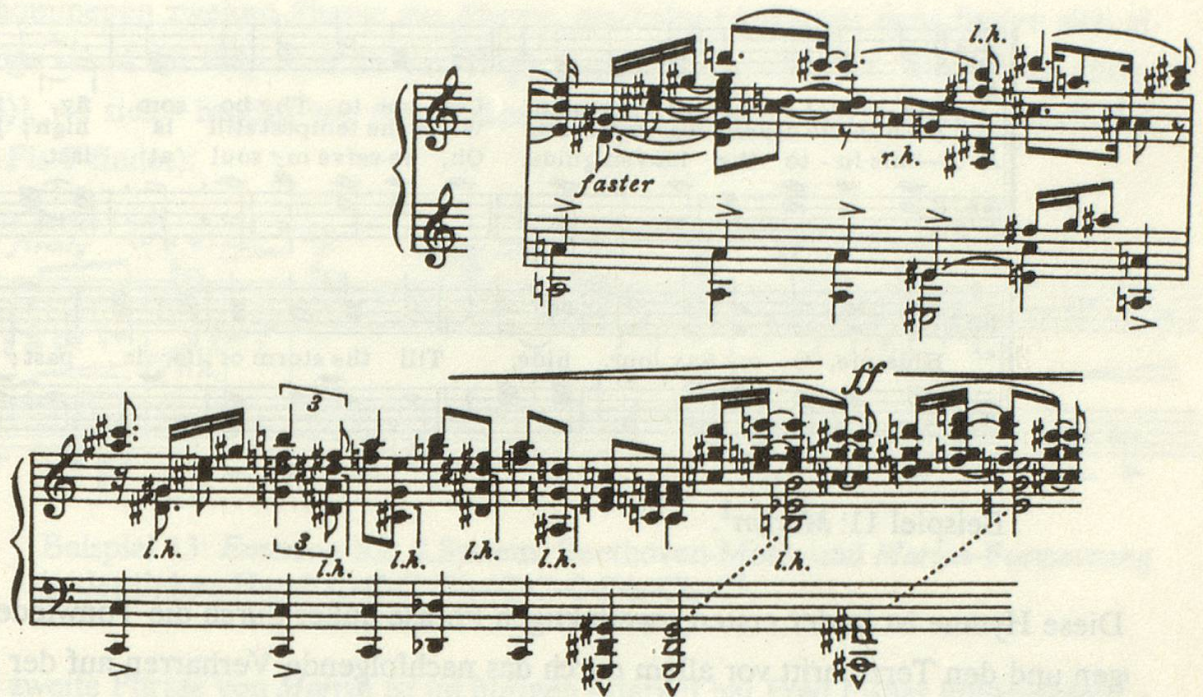
Für die ebenfalls vorhandenen, allerdings selteneren Krebs- und Umkehrungskrebsformen des Beethoven-Motivs gilt dasselbe: Auch sie gehen zwar immer wieder ganz spontan und ungezwungen aus dem Kontext motivischer Verknüpfung hervor, nur selten aber erlangen sie, wie etwa im folgenden Beispiel aus *Thoreau*,



Beispiel 9: *Thoreau* S.63, 4.System. Krebs des Beethovens-Motivs in der linken Hand: F-A-A-A.

abgegrenzte (und im zitierten Beispiel zudem durch Akzente hervorgehobene) Selbstständigkeit.

Kein Zweifel besteht andererseits daran, daß vom Beethoven-Motiv auch dann, wenn man seine Präsenz weitgehend auf die Abwandlungen der Grundform reduziert, eine außerordentlich weitreichende "Ausstrahlung" ausgeht, die selbst noch die genannten punktierten Terzfälle in *Thoreau* in ihren Bannkreis zieht. Gerade das weite Assoziationsfeld, das dieses Motiv öffnet, nutzt Ives aber noch auf ganz besondere, für die zyklische Anlage der *Concord Sonata* bedeutsame Art und Weise aus. Nicht immer begnügt er sich nämlich damit, das Motiv isoliert stehen zu lassen oder es durch Modifikation seiner beiden zentralen Strukturmerkmale (rhythmisch: drei kürzere und ein längerer Ton, intervallisch: ein Terzfall) organisch weiterzuentwickeln (wie etwa im *Thoreau*-Anfangsmotiv), sondern der Terzfall lenkt Ives' Aufmerksamkeit offenbar immer wieder auf zwei Kirchenhymnen, die ebenfalls mit Tonwiederholungen sowie einer fallenden Terz beginnen und aus denen er bestimmte Teile aufgreift und sie an das Beethoven-Motiv anhängt. Dies ist freilich nur dann der Fall, wenn das Beethoven-Motiv in seiner "Großterzvariante" und zudem in langsamem Tempo erklingt, wie etwa in folgendem Beispiel (linke Hand):



Beispiel 10: *Emerson* S.1, 3.-4.System. Kombiniertes Beethoven- und Hymnenzitat in der linken Hand: C-C-C-Gis/C-C-C-C-Des-C-Gis-Gis-Ais.

Die Fortsetzung, die das Beethoven-Motiv hier erfährt, spielt wohl nicht, wie Fred Fisher meint¹, auf das Hauptthema des ersten Satzes von Beethovens Klaviersonate in B-Dur op. 106 (der "Hammerklaviersonate") an, denn obwohl sie gewisse melodische Ähnlichkeiten zu diesem Thema aufweist, lassen drei Umstände einen solchen Schluß kaum zu: 1. der beträchtliche Tempounterschied; 2. die Tatsache, daß die oben zitierte Wendung immer mit dem halbschlußartigen Verharren auf der zweiten Leiterstufe (in Beispiel 10: Ais) fortgesetzt wird; und 3. ihre rhythmisch wenig ausgeprägte Gestalt, die in einem Gegensatz zur punktierten Prägnanz von Beethovens Thema steht. Im wesentlichen entstammt die Fortsetzung des Beethoven-Motivs vielmehr der 1834 entstandenen Kirchenhymne *Martyn* von Simeon Butler Marsh, die vor allem in Verbindung mit dem Text "Jesus, lover of my soul" von Charles Wesley Bekanntheit erlangte und die Ives auch anderweitig zitiert²:

- 1) Vgl. Fred Fisher, *Ives' Concord Sonata*, Denton, Texas: C/P Productions 1981, S.32.
- 2) Clayton Wilson Henderson (*Quotation as a Style Element in the Music of Charles Ives*, Diss. Washington University 1969, S.207-217) nennt außer der *Concord Sonata* auch die Sinfonie Nr.4.

Beispiel 11: *Martyn*¹.

Diese Hymne ist in der ersten, zweitaktigen Phrase außer durch die Tonwiederholungen und den Terzschrift vor allem durch das nachfolgende Verharren auf der zweiten Stufe (im Beispiel: G) gekennzeichnet - eine melodische Kontur, die Ives, indem er sie durch vorhaltartige Nebennoten umspielt, im zweiten Abschnitt des oben zitierten Beispiels aus *Emerson* (Beispiel 10) wie folgt aufgreift:

Beispiel 12: *Martyn*, 1. Phrase (transponiert und enharmonisch umgedeutet) und *Emerson* S.1, 4. System (linke Hand).

Erst rückblickend wird dieser Zusammenhang freilich ganz klar (denn anfänglich weckt das wiederholte C den Eindruck, es folge bloß eine Wiederholung des Beethoven-Motivs, und auch nach seinem Erklingen ist die Verbindung des Fortsetzungsmotivs zu *Martyn* aufgrund seiner rhythmischen Indifferenz und seiner Nebennoten-Umspielung noch relativ vage) - dann nämlich, wenn wenig später (*Emerson* S.2, 2. System [linke Hand]), in derselben Baßlage und enharmonisch auf dieselbe Weise umgedeutet, wiederum das Beethoven-Motiv, diesmal aber gefolgt von der melodisch getreu

1) Zitiert nach *Gospel Hymns for Use in Gospel Meetings and Other Religious Services*, ed. by Ira D. Sankey/James Mc Granahan/Geo. C. Stebbins, New York/ Chicago/Cincinnati: Biglow & Main/John Church 1894 (im folgenden zitiert als *Gospel Hymns*), S.662.

übernommenen zweiten Phrase aus *Martyn*, erscheint (Anklänge dazu finden sich allerdings schon im Anschluß an das obige Beispiel [*Emerson*, S.1, 4.-5.System (linke Hand)], wo sich - freilich von Gegenakzenten durchkreuzt - der Baßgang F-F-F-Gis-[Gis]-Fis-F findet):



Beispiel 13: *Emerson* S.2, 2.System. Beethoven-Motiv und *Martyn*-Fortsetzung in der linken Hand: C-C-C-Gis/C-C-C-Dis-Cis-C¹.

Diese zweite Phrase von *Martyn* ist im übrigen - darauf hat Fred Fisher hingewiesen² - melodisch identisch mit dem Schluß einer anderen Kirchenhymne, nämlich der *Crusader's Hymn*, deren Musik und Text aus dem schlesischen Volksgut stammt; da sie jedoch, mit Ausnahme dieser Schlußwendung, kaum von Bedeutung für den Beethoven-Motivkomplex der *Concord Sonata* (und wohl für Ives' Oeuvre insgesamt) ist, sei sie hier als mögliche Zitatquelle nur am Rande erwähnt.

Gleichsam an den Ursprung von *Martyn* führt Ives schließlich in *Hawthorne*, wo er einmal die ganze erste Hälfte des Hymnenthemas zitiert (S.42, 3.-4.System [rechte Hand, mittlere Lage: A-A-A-F-G-G-G/A-A-C-Ais-A]) und wo er an drei weiteren Stellen (S.33, 2.System; S.34, 2.-4.System; und S.51, 5.System) den dichten, dissonanten, in raschestem Tempo sich bewegenden Klaviersatz jäh unterbricht und das Thema, wie H. Wiley Hitchcock festgestellt hat, "almost complete and in textbook harmonization" wiedergibt³. Die erste dieser drei Stellen lautet wie folgt:

1) Vgl. Beispiel 4, oben S.65.

2) Vgl. Fisher, a.a.O. S.30-31.

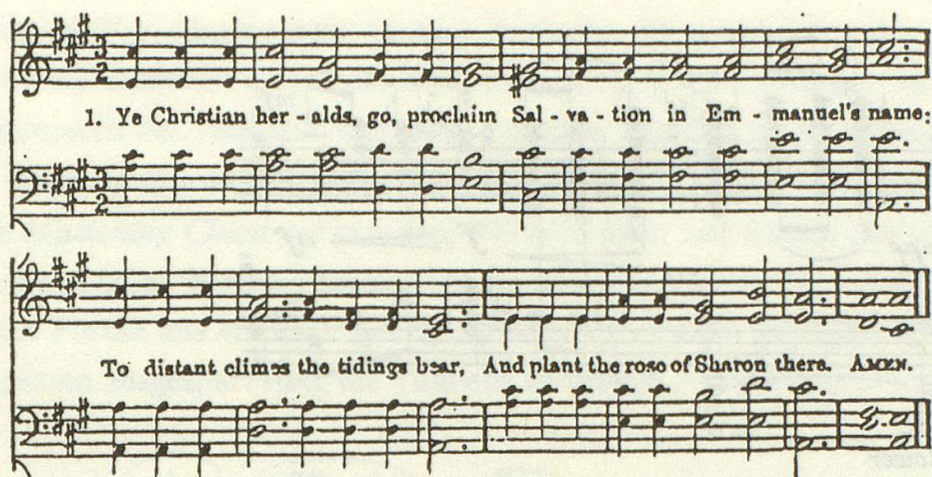
3) Hitchcock, *Ives* S.56.



Beispiel 14: Hawthorne S.33, 1.-2. System. Zitat von Martyn.

Eine Anlehnung des Beethoven-Motivs an eine zweite Kirchenhymne ist in der *Concord Sonata* aber nicht minder bedeutsam. Gemeint ist der sogenannte *Missionary Chant* von Charles bzw. Heinrich Christopher Zeuner¹ aus dem Jahre 1832, der vor allem in Verbindung mit dem Text *Go, Heralds of Salvation, Forth* ("Ye Christian heralds, go proclaim" bzw. ursprünglich "Ye Christian heroes, go proclaim") von Samuel Francis Smith bekannt wurde und den Ives auch in einigen anderen Werken zitiert²:

- 1) Getauft wurde der aus Eisleben gebürtige Komponist und Organist (1795-1857) auf den Namen Heinrich Christopher; nach seiner Übersiedlung in die Vereinigten Staaten (1824) nahm er jedoch den Vornamen Charles an.
- 2) Henderson (a.a.O. S.207-217) nennt außer der *Concord Sonata* die Sinfonien Nr.2 und 4, das *Orchestral Set* Nr.1 und das Sololied "The Housatonic at Stockbridge".



Beispiel 15: *Missionary Chant*¹.

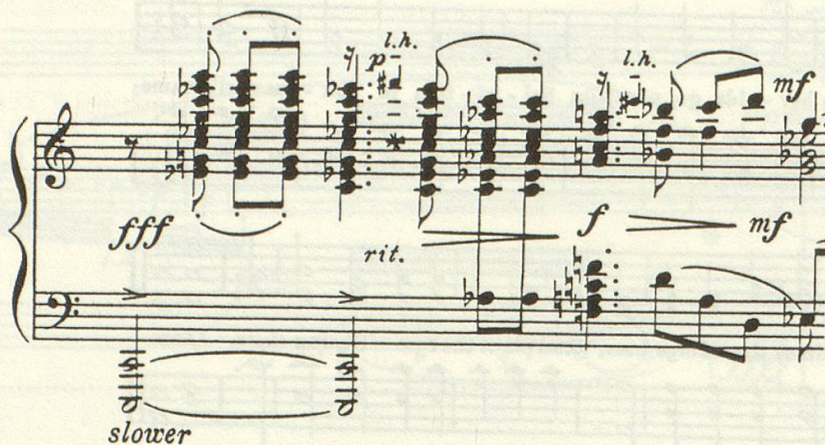
Die ersten beiden Takte des *Missionary Chant* entsprechen in ihrem melodischen Umriß ziemlich genau der *Martyn*-Hymne, auch wenn die zweite Stufe (im Beispiel: H) hier nicht ausgehalten, sondern auftaktig-weiterführend eingesetzt ist und somit das kombinierte Beethoven/Kirchenhymnenzitat² kaum so eindeutig - und schon gar nicht so ausschließlich - in einen Zusammenhang mit dem *Missionary Chant* gebracht werden kann, wie dies etwa Giselher Schubert tut³. Gleichwohl ist Ives' Assoziation von Beethoven-Motiv und *Missionary Chant* an verschiedenen Stellen offenkundig. Schon der zweimalige Terzfall an folgender Stelle in *Emerson* (sowie an dessen Parallelstelle [*Emerson* S.18, 1.-2. System])



Beispiel 16: *Emerson* S.6, 2. System.

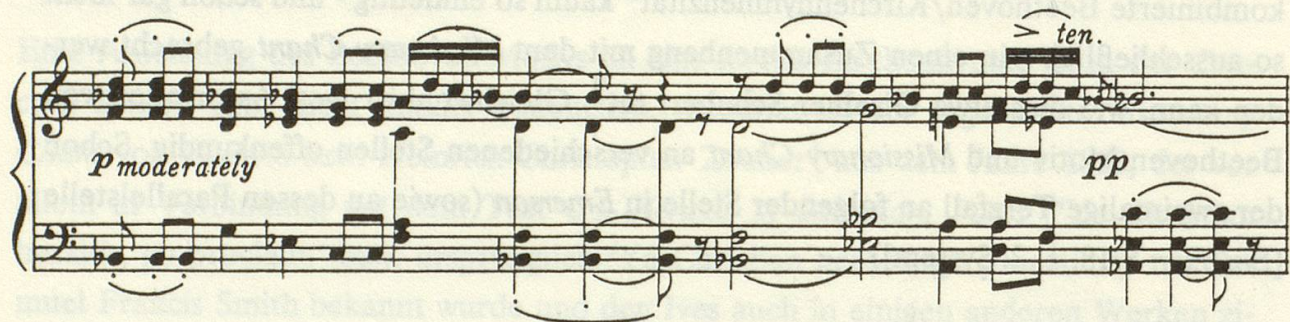
weist nämlich deutlich auf den Anfang der zweiten Hälfte des *Missionary Chant* hin, und vollends deckt Ives diese Quelle dann in *The Alcotts* auf. Dort kehrt nicht nur, wie im folgenden Beispiel, der zweimalige Terzfall wieder;

- 1) Zitiert nach *Tunes, Old and New: Adapted to the Hymnal*, ed. by John Ireland Tucker, Hartford, Conn.: Huntington 1884, Nr.290.
- 2) Vgl. Beispiel 10, oben S.71.
- 3) Vgl. Schubert, a.a.O. S.132-133.



Beispiel 17: *The Alcotts* S.55, 1.System. Die melodische Linie (ohne "shadow notes") führt hier, analog zur zweiten Hälfte des *Missionary Chant*, vom wiederholten G über das Es und das C (sowie über ein "interpoliertes" A) zum B des *Concord*-Motivs.

sondern zu Beginn des Satzes zitiert Ives auch ganz unmißverständlich den Beginn des *Missionary Chant*,



Beispiel 18: *The Alcotts* S.53, 1.System. Zu Beginn klingt in der rechten Hand noch das Beethoven-Motiv nach: D-D-D-B; beim zweiten Erscheinen des Terzfalls hingegen wird der Anfang des *Missionary Chant* notengetreu zitiert: D-D-D-D-B-C-C-A.

und im folgenden greift er dann noch mehrfach (etwa in *The Alcotts* S.54, 1.System [rechte Hand: D-D-D-D-B-C], 1.-2.System [rechte Hand: Es-Es-Es-Es-C-D] und 2.System [rechte Hand: As-As-As-As-F-G und - modifiziert - As-B-As-As-F-G]) auf den für den *Missionary Chant* charakteristischen Terzfall vom vierten (volltaktig empfundenen) zum fünften Ton zurück, wobei diese Bildungen freilich eher als assoziative "Nachklänge" denn als explizite Zitate zu verstehen sind.

Die Fortsetzung, die das Beethoven-Motiv in der *Concord Sonata* erfährt, lebt somit von der Mehrdeutigkeit, die sich aus ihrer Assoziation mit den beiden genannten Kirchenhymnen ergibt und die dadurch noch gesteigert wird, daß Ives die Identität dieser Hymnen erst relativ spät (im Falle von *Martyn* in *Hawthorne*, im Falle des *Missionary*

hymnenthema" tragen soll und das wie folgt in den vier Sätzen der *Concord Sonata* vorkommt:

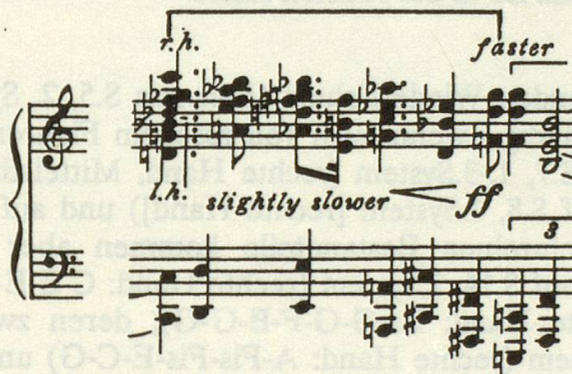
In *Emerson* erscheint es auf S.1, 3.-4.System (linke Hand: Beethoven-Motiv + C-C-C-C-Des-C-Gis-Gis-Ais [+ *Martyn*-Abschluß auf S.2, 2.System (linke Hand: Beethoven-Motiv + C-C-C-Dis-Cis-C)); S.6, 2.-3.System (rechte Hand: Beethoven-Motiv + G-G-G-G-A-G-Es-F [+ *Martyn*-Abschluß: G-G-G-H-A-G]); S.18, 5.System (rechte Hand: Beethoven-Motiv + H-H-H-H-C-H-G-G-A [+ *Martyn*-Abschluß: H-H-H-D-Cis]; und S.19, 2.-3.System (rechte Hand: Beethoven-Motiv + Cis-Cis-Cis-Cis-Dis-Cis-A-A-H), 3.System (rechte Hand, mittlere Lage: Beethoven-Motiv + [abgekürzt] As-G-Dis-Eis und 4.System (rechte Hand, mittlere Lage: Beethoven-Motiv + F-G-G-G-G-As-G-Es-Es-F); in *Hawthorne* auf S.31, 2.-4.System (rechte Hand: Beethoven-Motiv + [As-Des-] Gis-Gis-Gis-Gis-A-Gis-E) und S.32, 3.-4.System (rechte Hand: Gis-Gis-Gis-Gis-A-Gis-E-E-Fis); und S.50, 1.System (linke Hand: Beethoven-Motiv) und 2.-3.System (linke Hand: Gis-Gis-Gis-Gis-A-Gis-F-F); in *The Alcotts* auf S.53, 3.System (rechte Hand: Beethoven-Motiv + D-D-D-D-Es-D-B-B-C [+ *Martyn*-Abschluß: D-D-D-F-Es-D]); S.55, 2.System (rechte Hand: Beethoven-Motiv + D-D-D-D-Es-D-B-H-C [+ *Martyn*-Abschluß: D-D-D-F-Es-D]); und S.57, 4.-5.System (rechte Hand: Beethoven-Motiv + E-E-E-E-F-E-C-C-D [+ *Martyn*-Abschluß: E-E-E-G-F-E]); und in *Thoreau* schließlich auf S.67-68, 3./1.System (Flöte: Beethoven-Motiv + D-D-D-D-Es-D-B-B-C).

3.1.2. Die satzindividuellen Motive und Themen

Im Zusammenhang der motivisch-thematischen Struktur der *Concord Sonata* sind neben der Existenz solcher satzübergreifender Elemente insbesondere auch die beiden folgenden Sachverhalte von Bedeutung: einerseits die bereits genannte Ähnlichkeit in der Struktur der beiden zyklischen Themen - beide bestehen aus einem viertönigen Kopfmotiv mit fallendem Schlußintervall, aus einem relativ uncharakteristischen, vor allem in Sekunden und Terzen geführten Verbindungsteil und aus einer halbschlußartigen Schlußwendung - und andererseits die Tatsache, daß auch die satzindividuellen, d.h. die nicht-zyklischen Motive und Themen eine enge Verwandtschaft mit ihnen aufweisen. Dieser zweite Aspekt melodischer "Substanzgemeinschaft", der wie der erste entscheidend zur motivisch-thematischen Integration der *Concord Sonata* beiträgt, soll im folgenden kurz beschrieben werden.

Emerson

In *Emerson* erlangen außer den zyklischen Motiven und Themen vor allem vier melodische Bildungen eine gewisse Prominenz. Es handelt sich dabei erstens um ein punktiertes Motiv, das aus einem betonten Sekundfall und einer im "Zickzackduktus" verlaufenden Fortsetzung (Quartsprünge abwärts, Terzsprünge aufwärts) besteht und dessen längere (punktierte) Werte einen absteigenden Quartgang bilden (E1):



Beispiel 20: *Emerson* S.1, 2.System. E1 in der rechten Hand: C-B-B-F-As-Es-G.

Dieses Motiv erscheint - teils gekürzt, teils leicht modifiziert - vor allem noch an folgenden Stellen in *Emerson*:

S.1, 3.-4.System (rechte Hand: Dis-Cis-Gis-H-Fis-A); S.2, 1.System (linke Hand: D-G-Ces-B-B-E-A-Fis-Gis, rechte Hand: H-A-A-Cis-Gis), 3.System (rechte Hand: Dis-D-D-B-A), 4.System (rechte Hand: Gis-Fis-Fis-Cis-Cis-E) und 5.Sy-

stem (linke Hand: G-Fis-Fis-C-Cis); S.2-3, 5./1.System (rechte Hand: Cis-H-H-Fis-[G]-B-B-F-As); S.3, 1.-2.System (rechte Hand: F-Dis-Dis-Ais-[H]-D-D-A-C), 2.System (rechte Hand: E-D-D-A-C), 2.-3.System (rechte Hand: G-F-F-C-Es), 3.System (linke/rechte Hand, mittlere Lage: D-C-C-G-Ais, F-Es-Es-B-Cis und F-Es-Es-Ais-Cis) und 4.System (rechte Hand: G-Fis-Fis-Cis-E); S.4, 2.-3.System (rechte Hand: A-As-As-D-F-C-E-H); S.5, 3.System (rechte Hand: Fis-E-E-H-D) und 4.-5.System (rechte Hand: Fis-E-E-D-F-C-Dis); S.6, 3.System (rechte Hand: H-A-E-G-D-Fis); S.16, 1.System (linke Hand, hohe Lage/rechte Hand: C-B-B-F-As) und 2.System (rechte Hand: G-F-F-Ces-Es-A-Des); S.17, 5.System (rechte Hand: Gis-Fis-Fis-Cis-F-H); S.18, 2.-3.System (rechte Hand: D-C-C-G-B-As) und 4.-5.System (rechte Hand: B-As-As-Es-Ges-Des-F-C-Es); S.18-19, 5./1.System (rechte Hand: Gis-Fis-Fis-Cis-E-H-Dis); und S.19, 1.System (rechte Hand: Fis-E-E-H-D-A), 1.-2.System (rechte Hand: desgleichen) und 2.System (rechte Hand: desgleichen).

Zweitens enthält *Emerson* ein ausgeprägtes (und in den Skizzen tatsächlich als "quiet theme" bezeichnetes¹⁾ "langsames Thema" (E2), das in seiner vollständigen, annähernd periodisch gegliederten Form²⁾ erstmals auf S.5, 1.System erscheint:



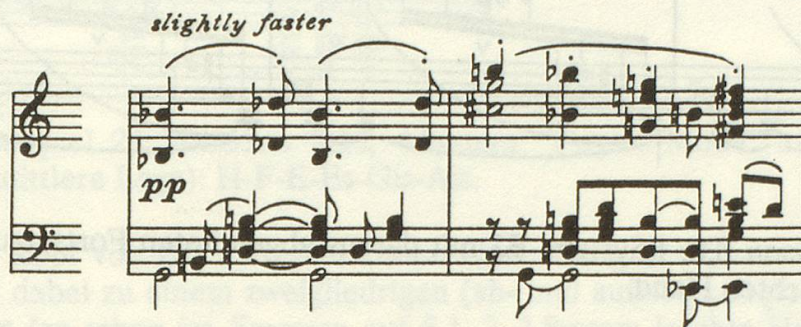
Beispiel 21: *Emerson* S.5, 1.System. E2 in der rechten Hand.

Nach einer unmittelbar anschließenden Wiederholung (*Emerson* S.5, 2. System [rechte Hand]) erscheint es vollständig - wenn auch von raschem Figurenwerk durchsetzt - nochmals auf S.7-8 (S.7, 1.-3.System [rechte Hand, Mittelstimme] und pentatonische Fortsetzung auf S.8, 1.System [rechte Hand]) und auf S.16, 3.System (rechte Hand). Seine einzelnen Bestandteile kommen aber auch isoliert vor: die erste Phrase etwa auf S.14, 2.System (rechte Hand: C-E-E-D-G-E-E-D-H-A) und 3.System (rechte Hand: Es-G-G-F-B-G-G), deren zweiter, pentatonischer Teil auf S.4, 5.System (rechte Hand: A-Fis-Fis-E-C-G) und der viertönige Kopf an folgenden Stellen: auf S.1, 3.System (linke Hand: D-Fis-Fis-E); S.3, 4.System (rechte Hand: A-C-C-H) und 5.System (rechte Hand: G-B-B-A); S.4, 2.System (rechte Hand: D-Fis-Fis-E), 3.System (rechte Hand: F-As-As-G) und 4.System (rechte Hand: H-Dis-Dis-D); S.5, 5.System (linke Hand: G-B-B-A); S.13, 4.System (linke Hand: Es-G-G-Fis) und 5. System (linke Hand: C-E-

1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.124.

2) Zur periodischen Gliederung dieses Themas vgl. Hermann Conen, "All the Wrong Notes are Right": Zu Charles Ives' 2.Klaviersonate 'Concord, Mass., 1840-1860"', in: *Neuland: Ansätze zur Musik der Gegenwart* 1, hrsg. von Herbert Henck, Köln: Neuland Musikverlag, Herbert Henck 1980, S.37.

E-D); S.14, 3.System (linke Hand: D-F-F-E); S.16, 4.System (rechte Hand: D-Fis-Fis-E); S.17, 1.System (rechte Hand: D-Fis-Fis-Eis) und 2.System (linke Hand: Gis-H-H-A); und S.18, 3.System (linke Hand: H-D-D-Cis), 4.System (linke Hand: Des-F-F-Es) und 5.System (rechte Hand: desgleichen). Ein Anklang an E2 ist schließlich auch im folgenden, zweigliedrigen Gebilde zu erkennen, das wie E2 einen aufsteigenden Terzschrift und einen rhythmisch gleichförmigen Abstieg enthält,

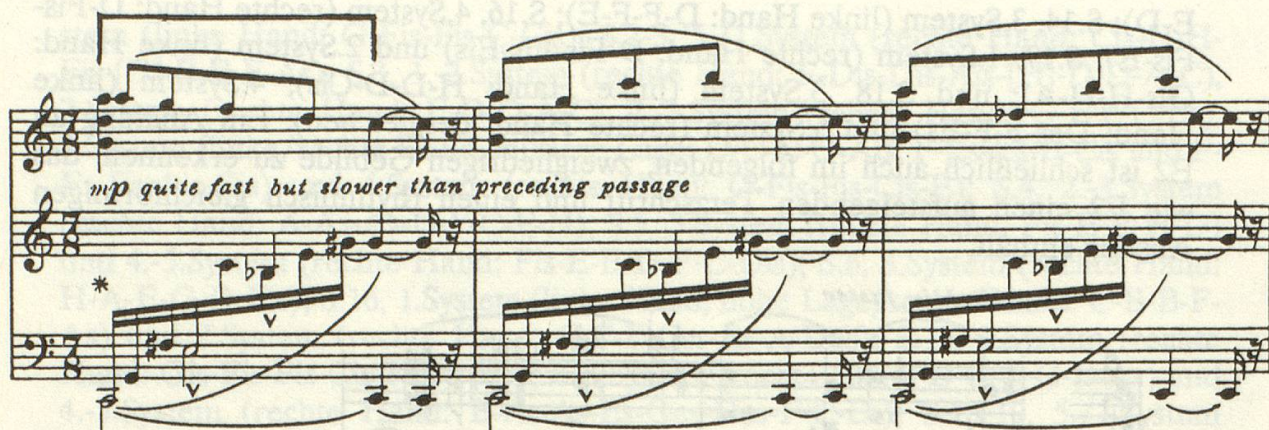


Beispiel 22: Emerson S.4, 3.System. Aus E2 abgeleitete Gestalt in der rechten Hand.

und das auch in Emerson auf S.4, 1.System (rechte Hand) erscheint; da es aber, wie schon das "song"-Thema, nur von lokaler Bedeutung ist, sei dieses Gebilde hier nur am Rande erwähnt.

Drittens ist ein absteigendes pentatonisches Fünffonmotiv zu nennen, das mit seinen verschiedenartigen Fortsetzungen vor allem den zentralen, als "Thema" mit "Variationen" gegliederten "verse"-Abschnitt (S.8-11)¹ dominiert (E3):

1) In einer Anmerkung im (unpaginierten) Anhang der Zweitausgabe heißt es: "Here [d.h. auf S.8] begins a section which may reflect some of Emerson's poetry rather than the prose. Also some of the other passages may lean more towards the poetry than the prose". Die Erstausgabe, die an dieser Stelle verdoppelte Notenwerte aufweist und den Abschnitt mit "verse" bezeichnet, spezifiziert diese "anderen Passagen" genauer; vgl. unten S.160-161.



Beispiel 23: Emerson S.8, 1. System. E3 mit daraus abgeleiteten Fortsetzungsmotiven in der rechten Hand.

Auch andernorts klingt dieses Motiv, teils intervallisch verändert oder um einen Ton verkürzt, mehrfach an - so vor allem auf S.1, 3. System (rechte Hand: H-A-G-E-D); S.4, 2. System (rechte Hand: Fis-E-D-H-A) und 5. System (rechte Hand: Fis-E-Cis-H-A); sowie immer im Fortsetzungsteil der vollständigen Erscheinungsformen von E2¹. Als verkürzte und intervallisch veränderte Formen dieses Motivs können aber auch etwa die folgenden Stellen gelten: S.1, 1. System (linke Hand: H-A-As-F-Dis); S.3, 1. System (rechte Hand: zweimal As-G-E-D) und 2. System (rechte/linke Hand und rechte Hand: desgleichen); S.4, 1. System (rechte Hand: Es-D-C-B-As und G-Ges-Es-D-Des), 2. System (A-As-F-E), 3. System (rechte Hand: H-B-G-Fis-F), 4. System (rechte Hand: Fis-F-D-Cis) und 5. System, (rechte Hand: Fis-E-C-G, Fis-E-Cis und D-C-A); S.7, 1. System (rechte Hand: E-D-H); S.12, 4. System (rechte Hand: Gis-G-E-D); S.14, 2. System (rechte Hand: zweimal D-C-A); und S.17, 1. System (rechte Hand: D-C-A). Einen fernen Nachklang davon kann man außerdem im absteigenden Gestus der Diskantstimme des je nach Erst- bzw. Zweitausgabe mit "rather [bzw. 'quite'] slowly and as a song" überschriebenen Abschnitts auf S.12, 1. System erkennen, zumal dessen erste Noten (A-G) identisch (auch bezüglich der Oktavlage) mit dem Beginn von E3 im unmittelbar vorausgehenden "verse"-Teil sind. (Dieses "song"-Thema sei hier jedoch nicht separat aufgeführt, da es nur von lokaler Bedeutung ist und da es keine wirklich klar definierte melodische und rhythmische Ausprägung findet.)

Und viertens erlangt auch das "Fugato-Motiv", auf das bereits hingewiesen wurde², eine gewisse Selbständigkeit (E4):

1) Vgl. oben S.80.

2) Vgl. Beispiel 3, oben S.64.



Beispiel 24: *Emerson* S.13, 4.System. "Fugato-Motiv" in der rechten Hand (mittlere Lage): H-F-E-Es-Gis-Ais.

Der Kopf von E4, der einer freien Umkehrung des *Concord*-Motivs entspricht, wird dabei zu einem zweigliedrigen (ab- und aufsteigend-punktierten) Motiv ergänzt (so schon im *Emerson* auf S.1, 2.-3.System [rechte Hand: Gis-D-Cis-C-F-G], dann aber vor allem auf S.13, 5.System [zuerst rechte, dann linke Hand: Fis-C-H-B[bzw. Ais]-Dis-Eis]; S.14, 2.System [linke Hand: Gis-D-C-H-D-E] und 3.System [linke Hand: A-Es-D-Cis-Fis-Gis und E-Ais-(C)-Gis-Cis-Dis]; und S.17, 2.System [rechte Hand: C-Ges-F-E-A-H, linke Hand: Es-As-G-Fis-G-A]) - zu einem Thema, das, wie etwa im folgenden Beispiel (und auch in *Emerson* auf S.14, 3.System [rechte Hand: C-Fis-G-Gis-Dis-Cis] und 3.-4.System [linke Hand: Ais-E-F-Dis-Cis-H], und S.17, 1.-2.System [linke Hand: Des-G-As-A-E-D]), mehrfach auch in Umkehrung erklingt:



Beispiel 25: *Emerson* S.14, 1.System. Krebs des "Fugato-Motivs" in der linken Hand: C-Fis-G-Gis-Dis-Cis. (Dazu in der rechten Hand [Mittelstimme] Grundform des Kopfmotivs: Dis-A-Gis-G.)

Daß diese vier Themen und Motive von ungleicher Charakteristik sind - E3 und E4 etwa sind sehr kurz und rhythmisch indifferent; E1 weist zwar mit seinen Punktierungen einige Markanz auf, ist aber, wie die unterschiedliche Länge seiner Erscheinungsformen bestätigt, in seinem allgemeinen Duktus beliebig fortsetzbar; und E2 schließlich ist das einzige Element, das eine deutlich thematische Kontur besitzt - dürfte aus den obigen Auflistungen ohne weiteres ersichtlich sein. Wichtiger aber ist ihr innerer Zusammenhang - und hier vor allem die Art und Weise, wie sie mit den zyklischen Elementen verbunden sind. Im Falle von E4 wurde bereits bei der Behandlung des *Concord*-Motivs auf eine solche "Substanzgemeinschaft" hingewiesen¹. Bei E3 handelt

1) Vgl. oben S.64.

es sich demgegenüber offensichtlich um den rhythmisch "neutralisierten" absteigend-pentatonischen Ausschnitt aus dem *Concord*-Thema¹ - um ein Motiv also, das auch in den beiden Phrasenenden von E2 aufgegriffen wird. Der Kopf von E2 wiederum weckt, trotz seiner geänderten Rhythmik und des Absinkens vom dritten auf den vierten Ton, Assoziationen an den Krebs des Beethoven-Motivs; zumal im freitonalen Kontext von *Emerson* muß dies ein ausgeprägtes, mit einem Terzsprung aufwärts beginnendes und dann melodisch verharrendes Viertonmotiv freilich fast zwangsläufig tun. Und schließlich läßt sich auch eine grundlegende Verwandtschaft zwischen E1 und dem für E2 und E3 konstitutiven pentatonisch-absteigenden Motiv erkennen: Zwar weist E1 keinen pentatonischen Einschlag auf, aber wiederum handelt es sich um eine melodische Bildung, die im wesentlichen aus einem Ausschnitt einer absteigenden Tonleiter besteht, den man entweder als oberen Teil einer Molltonleiter (in Beispiel 20: c-Moll) oder aber als ein den Grundton durchschreitendes Segment der Durtonleiter (in Beispiel 20: As-Dur) verstehen kann - für welche erstere Auffassung in bezug auf Beispiel 20 die c-Moll-Färbung des unmittelbar vorausgehenden Beethoven-Motivs, für welche letztere Interpretation hingegen die starke As-Dur-Neigung des folgenden "Beethoven/Kirchenhymenthemas" spräche. Damit ist freilich bereits ein hoher Abstraktionsgrad in der Beschreibung der motivisch-thematischen "Substanzgemeinschaft" erreicht; doch angesichts der relativ geringen Eigencharakteristik der Motive und Themen der *Concord Sonata* und angesichts der Tatsache, daß diese nicht immer vollständig, sondern auch als unvollständige (und oft nur angedeutete) Vor- und Nachklänge erscheinen, ist gerade dieses abstrakte Moment durchaus von Bedeutung. Letztlich kann so die pentatonische bzw. die Dur/Moll-Tonleiter und der ab- bzw. aufsteigende Terzsprung als motivische "Ursubstanz" von *Emerson* (und, wie sich zeigen wird, der ganzen Sonate) gelten, an die sich alle wichtigen Motive und Themen eng anlehnen: E2 (mit Ausnahme des Themenkopfs), E3 und das *Concord*-Thema (zumal, wenn man die Töne seines Kopfs, d.h. des *Concord*-Motivs, permutiert) bestehen im wesentlichen aus einem Ausschnitt der pentatonischen, E1 aus einem Segment der Dur/Moll-Tonleiter, und das Beethoven-Thema (und natürlich vor allem sein Anfang, d.h. das Beethoven-Motiv) sowie der Kopf von E2 beruhen vor allem auf dem Terzsprung. Wenn *Emerson* mit zwei auseinanderstrebenden, oktavierten Tonleitern beginnt - enharmonisch gedeutet: mit einer aufsteigenden Ganztonskala in der rechten Hand und mit einer unregelmäßigen, aus einer kleinen und zwei großen Sekunden und aus zwei kleinen Terzen gebildeten Leiter in der linken² - so ist darin also nicht nur (in der linken Hand) E3 vorgeprägt, sondern es ist in dieser Bildung bereits das melo-

1) Vgl. oben S.65.

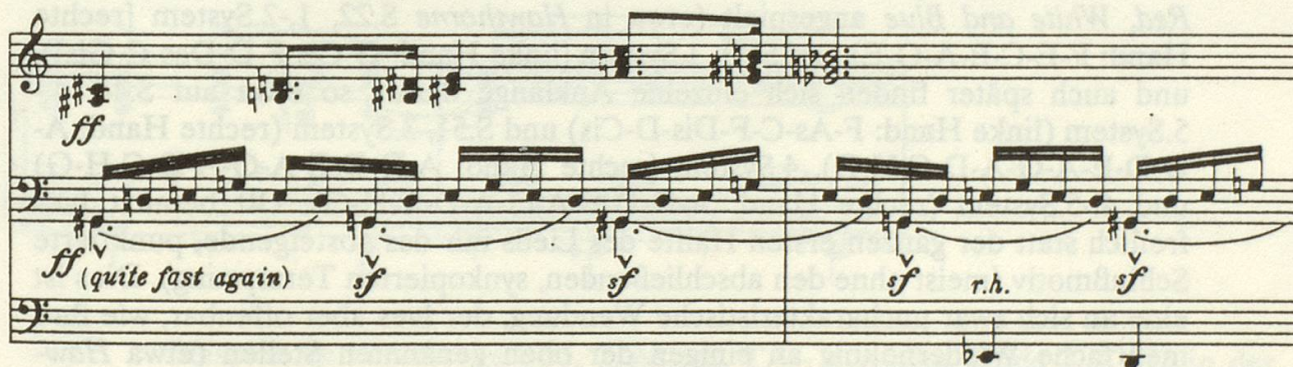
2) Vgl. Beispiel 2, oben S.63.

dische "Substrat" des ganzen Satzes enthalten. Und wenn im Schlußabschnitt (*Emerson* S.18, 2.System - S.19, Ende 4.System) die oktavierte Baßstimme durchwegs in chromatisch absteigenden Skalen verläuft, so ist dieses chromatische Element, sieht man von der chromatischen Färbung von E4 ab, zwar in dieser expliziten Form etwas Neuartiges, aber sein absteigender Duktus und seine Reduktion auf bloßes Skalenmaterial stehen immer noch unverkennbar in Beziehung zu den Hauptmotiven und -themen des Satzes.

Hawthorne

Hawthorne weist demgegenüber eine weniger dichte motivisch-thematische Struktur auf. Hier herrscht (in meist sehr raschem Tempo) ein flächiger "Al-fresco-Satz" vor, aus dem zwar immer wieder kurze melodische Splitter aufscheinen, die aber weniger der motivisch-thematischen Integration als vielmehr dem knappen Verweis auf Bekanntes dienen: Bei den melodisch ausgeprägten Bildungen in *Hawthorne* handelt es sich denn auch fast ausschließlich um Zitate bzw. Zitatabwandlungen.

Zu nennen ist hier außer den bereits erwähnten Einschüben der Kirchenhymne *Martyn*¹ vor allem die folgende, aus je einem auf- und einem absteigend-punktierten Motiv bestehende melodische Wendung (H1),



Beispiel 26: *Hawthorne* S.43, 3.System. H1 in der rechten Hand.

die mit dem Anfang des 1843 entstandenen patriotischen Marschlieds *The Red, White and Blue* (auf den Text "O, Columbia, the gem of the ocean") von David T. Shaw²

1) Vgl. oben S.73-74.

2) Die Autorschaft von Text und Musik ist freilich nicht unumstritten; vgl. Sigmund Spaeth, *A History of Popular Music in America*, New York: Random House 1948, S.98-100.

verwandt ist, welches Ives auch in mehreren anderen Werken aufgreift¹:

1. O Co-lum-bia! the gem of the o-cean, The home of the brave and the free, The
 2. When war winged it wide des-o-lation, And threatened the land to de-form, The
 3. The wine-cup, the wine-cup bring hither, And fill you it true to the brim, May

Beispiel 27: *The Red, White and Blue*².

Eine bedeutsame Rolle spielt *The Red, White and Blue* vor allem in der Passage, die mit der zitierten Stelle (Beispiel 26) beginnt und die sich bis S.45, 2.System erstreckt. Ives verwendet hier mehrmals die erste Phrase des Liedes (*Hawthorne* S.43-44, 4./1.System [rechte Hand: Cis-D-D-Eis-E-D-Cis-A]; S.44, 2.System [rechte Hand: Dis-E-Eis-Fis-Cis-C-H] und 3.-4.System [rechte Hand: F-F-B-B-B-C-F-Es-B-As-G-Es-Es-Dis-C-As]; und S.45, 2.System [linke Hand: Gis-Cis-Cis-Cis-Dis-H-A-Gis]), wobei er allerdings - ohne sich von der allgemeinen Kontur der Zitatquelle zu entfernen - die Intervallik äußerst frei handhabt, den Auftakt bisweilen wegläßt und sich, wie die zweite Stelle in der obigen Auflistung zeigt, Motivwiederholungen erlaubt. Schon vor dieser Passage wird jedoch auf *The Red, White and Blue* angespielt (etwa in *Hawthorne* S.22, 1.-2.System [rechte Hand: F-E-C-B-A-G-E] und S.43, 1.System [linke Hand: G-Cis-F-D-Des-C-Gis]), und auch später finden sich einzelne Anklänge daran, so etwa auf S.46, 4.-5.System (linke Hand: F-As-C-F-Dis-D-Cis) und S.51, 3.System (rechte Hand: A-D-D-E-A-G-A-D-C-H-G), 4.System (rechte Hand: A-D-D-E-A-G-A-D-C-H-G) und 4.-5.System (rechte Hand: A-D-D-E-A-G-A-D-C-H-G). Oft benutzt Ives freilich statt der ganzen ersten Hälfte des Lieds nur das absteigende, punktierte Schlußmotiv (meist ohne den abschließenden, synkopierten Terzsprung). Dies ist eine an sich zwar uncharakteristische Wendung, der Ives aber offenbar, wie ihre mehrfache Wiederholung an einigen der oben genannten Stellen (etwa *Hawthorne* S.44, 4.-5.System [rechte Hand]) zeigt, einige Bedeutung beimißt - genug jedenfalls, daß letztlich auch in noch so unscheinbaren melodischen Bildungen wie den den Terzraum durchschreitenden, punktierten Motiven auf S.22, 3.System (rechte Hand: wiederholtes E-Dis-D-C) oder sogar in einzelnen der

- 1) Henderson (a.a.O. S.207-217) nennt außer der *Concord Sonata* die Sinfonien Nr.2 und 4, die *New England Holidays*, das *Orchestral Set* Nr.3, *Overture and March "1776"*, das Streichquartett Nr.2, das Klaviertrio, das *Waltz-Rondo* für Klavier, die Chorlieder *Lincoln, the Great Commoner, Sneak Thief, He is There!, They are There*, sowie die Sololieder "Lincoln, the Great Commoner", "In Flanders Fields" und "Tom Sails Away".
- 2) Zitiert nach *War Songs, for Anniversaries and Gatherings of Soldiers*, Boston: Oliver Ditson 1883, S.28.

aneinandergereihten, häufig mit einem Sprung nach oben beginnenden und mit einer fallenden Sekunde endenden 3/16-Gruppen der rechten Hand auf S.46, 5.System - S.49, 3.System ein entfernter Bezug zu H1 offenbar wird.

Sodann verwendet Ives im Marschabschnitt (*Hawthorne* S.35, 1.System - S.37, 1.System) ein von ihm auch anderweitig benutztes Zitat¹ (H2) aus seinem eigenen, 1903 entstandenen "*Country Band*" March - womöglich seinerseits ein (bisher noch unidentifiziertes) Zitat eines Militärmarsches -, das sich hier schon aufgrund seiner reinen As-Dur-Harmonisierung scharf vom Kontext abhebt



Beispiel 28: *Hawthorne* S.35, 2.System, T.4 - 4.System, Ende T.2. H2 in der rechten Hand.

und das sich, auch in seiner Introduction, eng an das "Original" anlehnt:

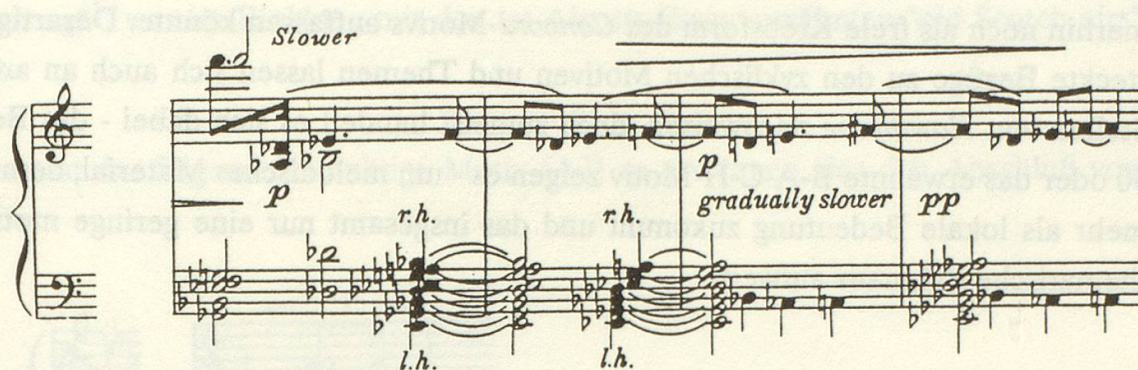
1) Henderson (a.a.O. S.107-217) nennt außer der *Concord Sonata* das *Orchestral Set* Nr.1 und die Sinfonie Nr.4.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in 2/4 time. The score is written on four staves, with the first two staves using treble clefs and the last two using bass clefs. The melody is written on the first staff, and the accompaniment is written on the other three staves. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece consists of 8 measures. The melody is: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The accompaniment consists of a steady bass line and a treble line with chords and single notes.

[...]

Example 2: Supply chain chain 15 is a (partially) automated, 1

1) Zitiert nach Charles Ives, "*Country Band*" *March*, arranged for Concert Band by James B. Sinclair, Bryn Mawr, Pa.: Merion 1974, S.3-5. Die Originalpartitur für Theaterorchester ist nicht erhalten; überliefert ist nur ein Entwurf dazu.



Beispiel 30: *Hawthorne* S.24, 4.System, T.2-5.

die zwar, wie auch ähnliche Motive in *Emerson* (z.B. S.13, 1.-2.System [linke Hand, Mittelstimme: wiederholtes F-G-A]) und in *Thoreau* (z.B. S.62, 5.System [rechte Hand, Mittelstimme: G-A-H/D-E-F/Gis-Ais-His] oder S.64, 5.System [rechte Hand, Mittelstimme: desgleichen]) deutlich zum *Concord*-Motiv hin tendieren und somit zyklisch integriert sind, die aber, zumal in ihrem langsamen Tempo und in ihrer schwebenden Rhythmik und flexibel gehandhabten Intervallik, nicht wirklich charakteristisch ausgeprägt sind. Auch das B-A-C-H-Motiv, das unmittelbar auf den Clusterabschnitt folgt (*Hawthorne* S.25, 4.System [linke Hand, mittlere Lage]) und das auch in anderen Werken von Ives eine Rolle spielt (vor allem in der *Three-Page Sonata*), sei hier nur am Rande erwähnt, denn es besitzt zwar als Viertongruppe und als Permutation des *Thoreau*-Anfangsmotivs¹ durchaus einen zyklischen motivischen Bezug, erlangt aber nur geringe Prominenz. Und Ähnliches läßt sich schließlich auch von solchen nur kurz aufscheinenden melodischen Elementen wie beispielsweise dem "Imitationsmotiv" auf S.46, 2.System (rechte Hand) und der folgenden B-Dur-Melodie (S.46, 3.-4.System [rechte Hand]) - bei denen es sich womöglich um (bisher nicht identifizierte) Zitate handelt -, aber auch dem absteigenden Ganztonthema in der rechten und seiner Beantwortung in der linken Hand auf S.28, 1.-3.System und S.29, 3.-5.System oder dem Doppelschlagmotiv auf S.28-29, 3.-4. und 1.System (rechte Hand) sagen.

Entsprechend der Tatsache, daß in *Hawthorne* nur relativ wenig motivisch-thematisches Material charakteristisch ausgeformt ist, ist auch der Aspekt von deren "Substanzgemeinschaft" insgesamt weniger bedeutsam als in *Emerson*. Zumal das Erscheinen des "*Country Band*" March-Themas (H1) weist denn auch keinerlei motivische Bezüge zu den zyklischen Elementen der Sonate auf, während man das für Ives offenbar besonders wichtige Endmotiv von *The Red, White and Blue* (aufsteigender Quartsprung und zweimaliger Sekundfall) unter Weglassung seiner Punktierung im-

1) Vgl. Beispiel 7, oben S.68.

merhin noch als freie Krebsform des *Concord*-Motivs auffassen könnte. Derartige versteckte Bezüge zu den zyklischen Motiven und Themen lassen sich auch an anderen Stellen von *Hawthorne* nachweisen, doch zumeist handelt es sich dabei - das Beispiel 30 oder das erwähnte B-A-C-H-Motiv zeigen es - um melodisches Material, dem kaum mehr als lokale Bedeutung zukommt und das insgesamt nur eine geringe motivisch-thematische Prägnanz aufweist.

The Alcotts

Ähnlich verhält es sich auch mit dem dritten Satz der Sonate, dessen Melodik weitgehend aus den zyklischen Motiven und Themen und aus dem *Missionary Chant*¹ gewonnen ist. Eine wichtige Ausnahme bildet allerdings der Mittelteil des Satzes, der aus einem dreifachen Zitatkomplex gebildet ist. Dieser besteht erstens aus dem folgenden Thema (A1),

The musical score is for 'The Alcotts' S.55, 3.-4. System. It is in 4/4 time. The piano section is marked 'Slower and quietly' and 'p'. The mezzo-forte section is marked 'pp' and 'ten.'. The score includes a 'hold back a little' instruction. The right hand plays the main theme (A1).

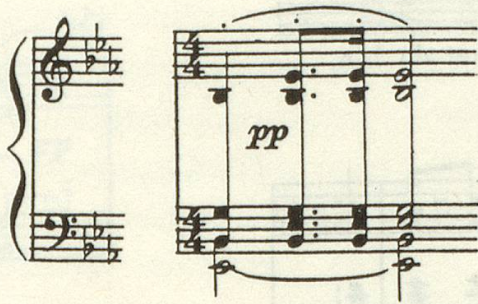
Beispiel 31: *The Alcotts* S.55, 3.-4. System. A1 in der rechten Hand.

welches sich schon aufgrund seiner reinen Es-Dur-Tonalität deutlich vom Kontext abhebt und womöglich ein (bisher noch nicht identifiziertes) Zitat darstellt; als Zitatquelle käme dabei vielleicht ein schottisches Volkslied in Frage (Ives ergänzt in der Tintenabschrift der *Concord Sonata* die Vortragsbezeichnung mit "and easily as a

1) Vgl. oben S.75-76.

Scotch song"¹, was im Einklang mit den im Alcotts-Essay erwähnten "old Scotch airs" steht²).

Zweitens ist das folgende eintaktige Motiv (A2) zu erwähnen, das den Abschluß von A1 bildet



Beispiel 32: *The Alcotts* S.55, 4.System, T.3. A2 in der rechten Hand.

und das möglicherweise auf den Anfang des Brautchors aus Richard Wagners *Lohengrin* (3.Akt, 1.Szene) anspielt:

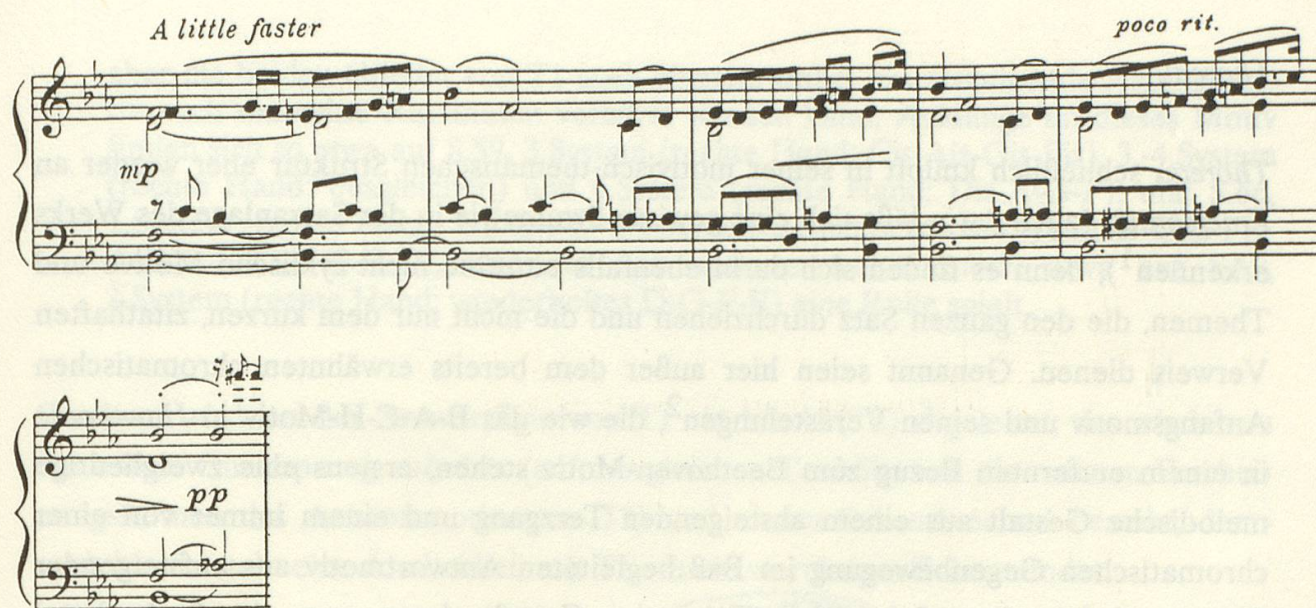
1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.290.
2) *Essays* S.47.

SOPR. *p*
ALT. Treulich ge-führt zie-het da-hin,
TEN. *p*
BASS. Treulich ge-führt zie-het da-hin,
Treulich ge-führt zie-het da-hin,

Beispiel 33: Anfang des Brautchors aus *Lohengrin*¹.

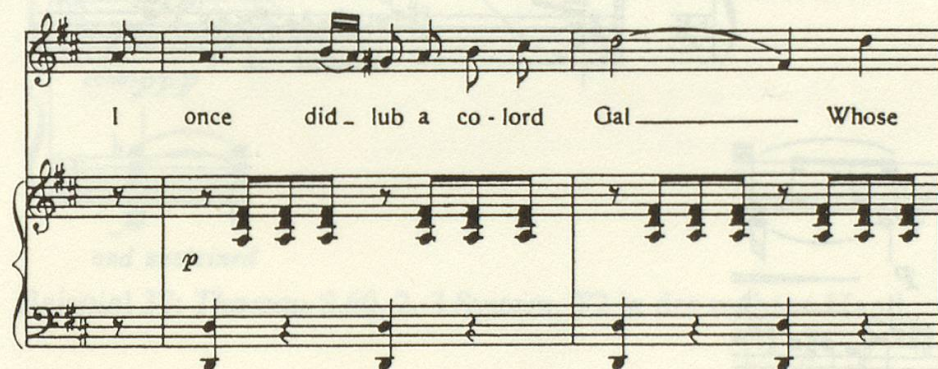
Und drittens folgt, wiederum in unmittelbarem Anschluß daran, ein Thema in B-Dur (A3),

1) Zitiert nach Richard Wagner, *Lohengrin*, Klavierauszug von Otto Singer, New York: Breitkopf und Härtel 1909, S.258.



Beispiel 34: *The Alcotts* S.56, 1.-2.System, T.1. A3 in der rechten Hand.

dessen Identität als Zitat zwar wiederum nicht völlig geklärt ist, für das aber als Quelle etwa das folgende, von H. Wiley Hitchcock erwähnte Minstrel-Lied *Stop That Knocking at My Door* von A.F. Winnemore aus dem Jahre 1843 in Frage kommt¹:



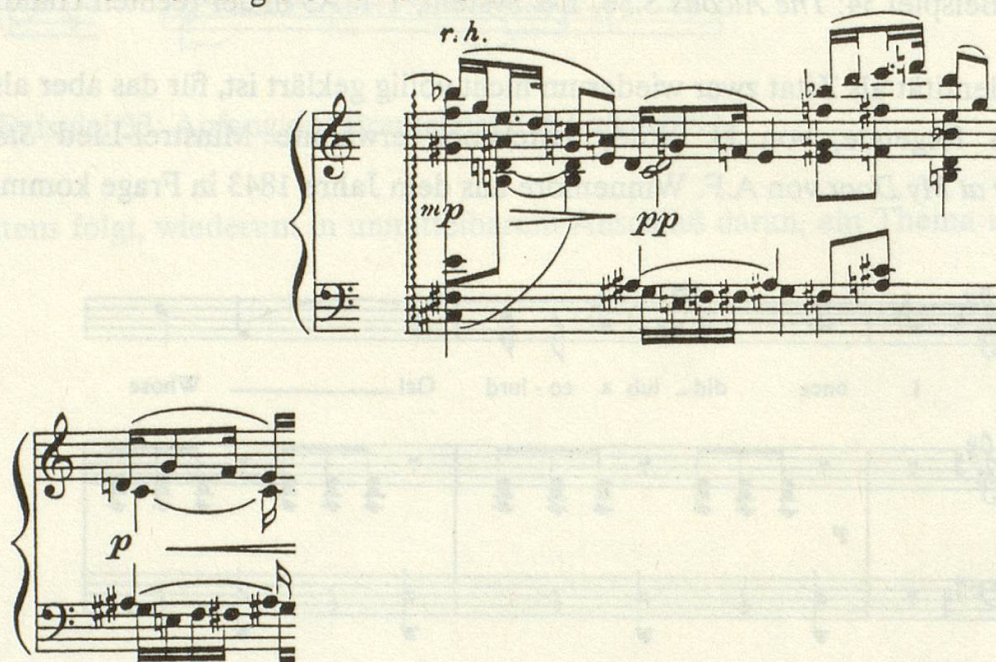
Beispiel 35: *Stop That Knocking at My Door*².

Dieser Zitatkomplex wird sogleich wiederholt (*The Alcotts* S.56, 2.-4. System) und bildet so gewissermaßen eine geschlossene Enklave in der Mitte von *The Alcotts*. Entsprechend isoliert ist denn auch das melodische Material, das darin verwendet wird und das in keinem direkten Bezug zu den zyklischen Motiven und Themen der *Concord Sonata* steht.

- 1) Vgl. H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall 1969, S.168.
- 2) Zitiert nach *Music in America: An Anthology from the Landing of the Pilgrims to the Close of the Civil War. 1662-1865*, ed. by. W. Thomas Marrocco and Harold Gleason, New York: W.W. Norton 1964, S.265.

Thoreau

Thoreau schließlich knüpft in seiner motivisch-thematischen Struktur eher wieder an *Emerson* an (auch darin läßt sich eine gewisse Symmetrie in der Satzanlage des Werks erkennen¹), denn es finden sich darin ebenfalls einzelne nicht-zyklische Motive und Themen, die den ganzen Satz durchziehen und die nicht nur dem kurzen, zitathaften Verweis dienen. Genannt seien hier außer dem bereits erwähnten chromatischen Anfangsmotiv und seinen Verästelungen², die wie das B-A-C-H-Motiv in *Hawthorne* in einem entfernten Bezug zum Beethoven-Motiv stehen, erstens eine zweigliedrige melodische Gestalt aus einem absteigenden Terzgang und einem immer von einer chromatischen Gegenbewegung im Baß begleiteten Antwortmotiv aus aufsteigender Quart und doppeltem Sekundfall (T1) - eine Gestalt, deren erste vier Sechzehntel auch in freier Umkehrung erscheinen können:



Beispiel 36: *Thoreau* S.59, 2.System, T.2. T1 zuerst mit absteigendem, dann mit aufsteigendem Kopf in der rechten Hand.

In dieser Form kommt T1 an folgenden Stellen vor: S.59, 3.System (rechte Hand: C-A-G-F-D/D-G-F-D); S.60, 1.System (rechte Hand: B-G-E-D-C-A/D-G-F-G), 1.-2.System (rechte Hand: B-D-E-F-D-G/D-G-F-E) und 2.System (rechte Hand: C-A-G-F-D/D-G-F-E); S.66, 1.System (rechte Hand: Gis-Eis-D-C-Ais-G/C-F-Es-D) und 2.System (rechte Hand: Gis-C-D-Dis-C-F/D-G-F-E); und, bei Verwendung der Flöte, auf S.67, 1.System (rechte Hand: mehrmaliges B-G-E-D-C-A und mehrmaliges D-G-F-E). Wie schon die letztgenannte Stelle zeigt, verwendet Ives

1) Vgl. oben S.48.

2) Vgl. oben S.68-69.

aber die beiden Glieder von T1 auch einzeln, wobei das absteigende Anfangsmotiv auch um seine Randnoten verkürzt werden kann. Anklänge an dieses Motiv finden sich so etwa auf S.59, 3.System (rechte Hand: Cis-Ais-Gis-Fis), 3.-4.System (rechte Hand: desgleichen) und 4.System (rechte Hand: Dis-A-G-F); und S.66, 1.System (rechte Hand: Gis-Eis-D-C-Ais) und 2.System (rechte Hand: B-D-E-Fis-A-G-E-D-C-A-G-E-D), während das isolierte Antwortmotiv etwa auf S.59, 2.System (rechte Hand: wiederholtes D-G-F-E) eine Rolle spielt.

Zweitens wird aus der Antwortfigur von T1 ein Motiv (T2) abgeleitet, das wiederum aus einem Quartsprung aufwärts (auf der gleichen Tonhöhe wie die meisten Erscheinungsformen des Antwortmotivs von T1) und einem Sekundwechsel besteht, der - auch hier besteht eine Ähnlichkeit mit T1 - in ein viertöniges Echo mündet:

p
more broadly but still quietly

(as an echo) ppp
and sustained

Beispiel 37: Thoreau S.60, 2.-3.System. T2 in der rechten Hand.

Dieses Motiv erscheint praktisch unverändert und auf der gleichen Tonhöhe auch auf S.60, 4.System (rechte Hand) und S.61, 3.System (rechte Hand) und leitet jeweils eine sich steigernde Entwicklung ein; im übrigen ist es aber, wie auch etwa das kurze, zitatartige Thema auf S.64, 2.System, T.2 - Anfang 3.System (rechte Hand), von eher geringer Bedeutung für den Satz als ganzen.

Von großer Wichtigkeit ist jedoch das folgende Thema (T3),

Beispiel 38: Thoreau S.62, 1.-2.System. T3 in der rechten Hand.

das schon aufgrund seiner Länge eine ähnliche Stellung in *Thoreau* einnimmt wie E2 in *Emerson*. Im Gegensatz zu E2 handelt es sich beim Themenkopf von T3 jedoch um ein Zitat, und zwar gleich um ein doppeltes. Die naheliegendste Zitatquelle ist gewiß das 1852 entstandene Lied *Massa's in de Cold Ground* von Stephen Foster, dessen Refrain (auf die Worte "Down in the cornfield") wie folgt lautet,

CHORUS.

1st Voice.

2nd Voice.

Down in de corn - field Hear dat mourn - ful sound:

Beispiel 39: *Massa's in de Cold Ground*¹.

den Ives auch in mehreren anderen Werken zitiert² und auf den er in einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate sogar ausdrücklich hinweist: "Sometimes, as on pages 62-65-68, an old Elm Tree may feel like humming a phrase from 'Down in the Corn Field' ..." ³. In Frage kommt aber auch die Kirchenhymne *Consolator* von Samuel Webbe aus dem Jahre 1792 (auf den Text "Come, ye disconsolate" von Thomas Moore), deren zweite Hälfte hier wiedergegeben sei:

- 1) Zitiert nach *Stephen Foster Song Book: Original Sheet Music of 40 Songs by Stephen Collins Foster*, selected, with introduction and notes, by Richard Jackson, New York: Dover Publications 1974, S.65.
- 2) Henderson (a.a.O. S.207-217) nennt außer der *Concord Sonata* die Sinfonien Nr.2 und 4, die *New England Holidays*, die *Orchestral Sets* Nr.1 und 2, den "Country Band" March, das *Set for Theater Orchestra*, das Streichquartett Nr.2, *A Set of Three Short Pieces*, *Some South-Paw Pitching* für Klavier und das Sololied "Thoreau" (zu letzterem vgl. oben S.9 und unten S.226).
- 3) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

Here bring your wound-ed hearts,
Here speaks the Com-fort-er,
Come to the feast of love;

here tell your an-guish; Earth has no sor-row that heav'n can-not heal.
ten-der-ly say-ing, Earth has no sor-row that heav'n can-not cure.
come, ev-er know-ing, Earth has no sor-rows but heav'n can re-move.

Beispiel 40: *Consolator*¹.

T3 wird immer von einem dreitönigen Baßostinato (A-C-G bzw. A-E-G) begleitet und erscheint in seiner vollständigen Form (in Des-Dur) gleich im Anschluß an die zitierte Stelle, nämlich auf S.62, 2.-3.System (rechte Hand), dann aber auch auf S.65, 3.-4.System (rechte Hand) und auf S.68, 3.-4.System (rechte Hand). Manchmal löst Ives aber das abschließende, absteigende Motiv von T3 (das mit dem Themenkopf eng verwandt ist) auch aus dem Zusammenhang heraus - so etwa auf S.65, 3.System (rechte Hand), wo er es dem Rest des Themas voranstellt, oder anschließend an den Flötenpart auf S.68, 2.System (rechte Hand); dadurch gewinnt aber die absteigende Tonleiter, die für den Beginn und das Ende von T3 charakteristisch ist, eine derartige Bedeutung, daß auch etwa das vom Höhepunkt auf S.62, 5.System absteigende Motiv (rechte Hand: F-Es-Des-H-G)

a tempo

f-p

f-p

hold pedal down

Beispiel 41: *Thoreau* S.62, 5.System.

und seine Parallelstelle (S.64, 5.System [rechte Hand: desgleichen]), ja selbst noch die absteigende Tonleiter auf S.65, 2.System (rechte Hand) als unmittelbar auf T3 bezogen empfunden werden.

1) Zitiert nach *Gospel Hymns* S.639; vgl. Fisher, a.a.O. S.19-21.

Daß T1 und T3 als wichtigste melodische Gestalten von *Thoreau* in enger Beziehung zueinander stehen - nicht nur in ihrer "Echostruktur" (die sie auch mit T2 teilen) und ihrem fallenden Duktus ganz allgemein, sondern speziell auch in der Verwandtschaft ihrer Kopfmotive, ist nach dem Gesagten ebenso ersichtlich wie der Zusammenhang des Antwortmotivs von T1 mit E4 (und dadurch letztlich mit dem *Concord*-Motiv) und die Ableitung von T2 aus dem Antwortmotiv von T1. Wichtiger noch ist hier jedoch die Tatsache, daß der Kopf von T1 eine notengetreue Entsprechung von E3, also jenes Segments aus der pentatonischen Tonleiter enthält, das auch im *Concord*-Thema eine so bedeutsame Rolle spielt¹. Durch diese Annäherung seiner Themen an die fallende pentatonische Tonleiter einerseits und durch die Bedeutung, die der fallenden Terz sowohl in T1 als auch in T3 (Mitte und Ende der ersten Phrase) zuwächst, andererseits, ist aber letztlich auch dieser Satz in die gleiche melodische "Ursubstanz" eingebunden, wie sie im Zusammenhang der zyklischen und im Zusammenhang der satzin-dividuellen Motive und Themen von *Emerson* beschrieben wurde.

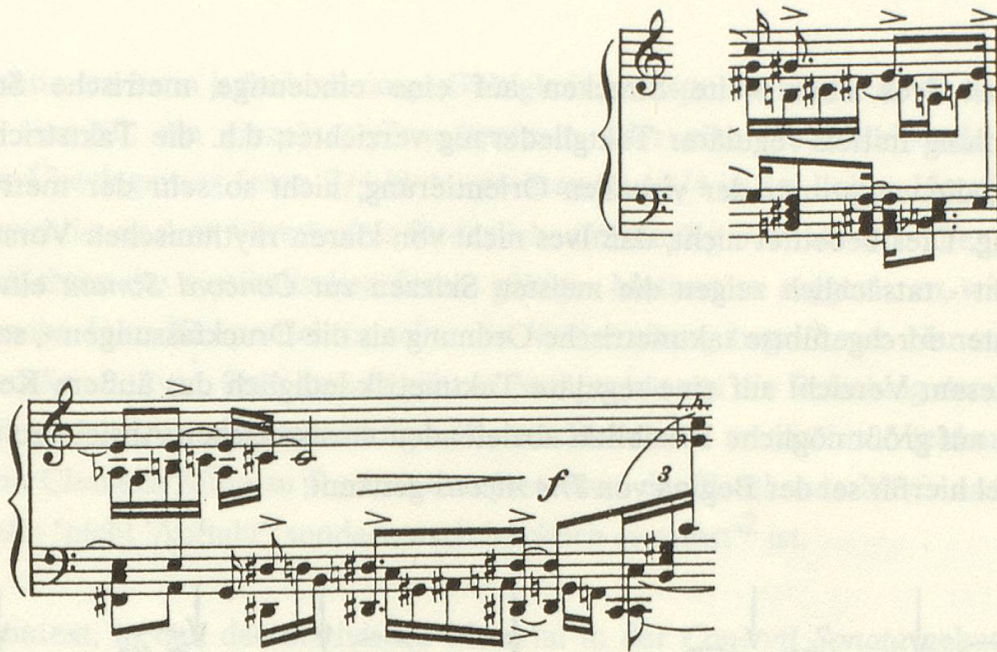
1) Vgl. oben S.83-84.

3.1.3. Rhythmische und harmonische Aspekte

Immer noch unter dem Aspekt der "Substanzgemeinschaft" seien hier noch einige Bemerkungen zur Rhythmik und zur Harmonik der *Concord Sonata* gemacht, an die in anderem Zusammenhang wieder anzuknüpfen sein wird. Ives war sich nämlich durchaus bewußt, daß die Verwendung wiederkehrender, einfach gebauter melodischer Elemente die Gefahr einer gewissen Monotonie in sich birgt; dies geht etwa aus seiner Bemerkung hervor, Strawinskys "idea of a phrase, usually a small one, was good enough and interesting in itself, but he [d.h. Strawinsky in seinem *Feuervogel*] kept it going over and over, and [it] got tiresome"¹. Er versuchte deshalb dieser Gefahr nicht nur durch motivische Abwandlungen seiner melodischen Elemente, sondern auch dadurch zu entgehen, daß er diese in einen stets wechselnden rhythmischen und harmonischen Kontext setzte.

So sind denn zwar auch rhythmisch sowohl die zyklischen als auch diejenigen satzindividuellen Motive und Themen, die nicht bloß dem kurzen, zitathaften Verweis dienen, nur wenig charakteristisch ausgeprägt: Entweder bewegen sie sich in langsamen, weitgehend gleichbleibenden Notenwerten auf einen längeren Zielton hin (so etwa das *Concord*- und das Beethoven-Motiv und ihre jeweiligen Fortsetzungsteile, aber auch E3, der Kopf von E4, die Fortsetzung des E2-Kopfes, T2 und T3); oder sie bedienen sich, wie beispielsweise E1, das zweite Glied von E4 und T1, der einfachen Punktierung. Wie sehr aber diese rhythmische Einfachheit der Motive und Themen - wie auch deren melodische Einfachheit und deren im allgemeinen exponierte Lage (Diskant- oder [oft oktavverdoppelte] Baßlage) - diese von der insgesamt komplexen rhythmisch-metrischen Totalität des Satzes abhebt, beweisen andererseits etwa schon die beiden ersten Erscheinungsformen des Beethoven-Motivs,

1) *Memos* S.138.



Beispiel 42: *Emerson* S.1, 1.-2.System. Beethoven-Motiv zuerst in der rechten (E-E-E-Cis), dann in der linken Hand (Dis-Dis-Dis-C).

bei denen die durch Akzente markierte punktierte Achtel(=3/16)-Bewegung der Hauptstimme mit der Viertel(=4/16)-Gliederung der übrigen Stimmen konfligiert - ein "polyrhythmischer" Ansatz, den Ives selbst von seinem jugendlichen "piano drumming" herleitet¹ und der immer wieder, sowohl im Zusammenhang mit thematischem als auch mit athematischem Material, in der *Concord Sonata* zu beobachten ist: in *Emerson* etwa auf S.1, 3.System (linke Hand: Viertel [=4/16], rechte Hand: punktierte Achtel [=3/16]); S.11, 1.System (linke Hand: punktierte Achtel [=3/16], rechte Hand: Achtel [=2/16]); und S.15, 2.System (linke Hand: 3/8, rechte Hand: Viertel [=2/8]); in *Hawthorne* auf S.23, 4.System (linke Hand: punktierte Viertel [=3/8], rechte Hand: 4/16 [=2/8]); S.28, 1.-2. System (linke Hand: 9/16, rechte Hand: Achtel [=2/16]), 3.System (linke Hand: 2/8, rechte Hand: punktierte Viertel [=3/8]) und 4.System (linke Hand: 4/8, rechte Hand: punktierte Viertel [=3/8]); S.31, 1.System (linke Hand: punktierte Achtel [=3/16], rechte Hand: Achtel [=2/16]) und 3.-4.System (linke Hand: 7/16 [Triolen], rechte Hand: Achtel [=2/16]); S.43, 2.System (linke Hand: Viertel [=2/8], rechte Hand: 3/8); S.43-44, 4.-5.System und 1.-3.System (linke Hand: punktierte Viertel [=3/8], rechte Hand: Viertel [=2/8]); und S.49, 3.-5.System (linke Hand: 3/16 [=6/32], rechte Hand: 5/32); in *The Alcotts* auf S.55, 2.-3.System (linke Hand: 5/8, rechte Hand: 3/4 [=6/8] bzw. 3/8); und in *Thoreau* auf S.64, 1.-2.System (linke Hand/rechte Hand, Mittelstimme: 4/16, rechte Hand, Oberstimme: punktierte Achtel [=3/16]) und 2.-3.System (linke Hand: 5/16, rechte Hand: Achtel [=4/16]); und S.66, 4.System (linke Hand: 3/8 [=6/16], rechte Hand: 4/16). Hinzu

1) *Memos* S.42; vgl. auch ebd. S.38 und 139.

kommt, daß Ives über weite Strecken auf eine eindeutige metrische Schwerpunktverteilung mittels regulärer Taktgliederung verzichtet; d.h. die Taktstriche, wo vorhanden, dienen primär der visuellen Orientierung, nicht so sehr der metrischen Gewichtung. Dies bedeutet nicht, daß Ives nicht von klaren rhythmischen Vorstellungen ausgeht - tatsächlich zeigen die meisten Skizzen zur *Concord Sonata* eine weit konsequenter durchgeführte taktmetrische Ordnung als die Druckfassungen -, sondern es ist in diesem Verzicht auf eine reguläre Taktmetrik lediglich das äußere Kennzeichen einer auf größtmögliche Flexibilität abzielenden musikalischen Absicht zu sehen. Als Beispiel hierfür sei der Beginn von *The Alcotts* genannt:

Beispiel 43: *The Alcotts* S.53, 1.-2.System.

Diese Stelle ist metrisch sehr verschieden deutbar: Denkbar wäre etwa ein zugrundeliegendes 3/4-Metrum mit dem ersten Schwerpunkt auf dem vierten Ton (diese Gliederung kann sich vor allem auf die Implikationen des Beethoven-Motivs stützen, vgl. obere Pfeile); oder ein 3/4-Metrum mit dem ersten Schwerpunkt auf dem fünften Ton (dies ergibt sich vor allem aus dem zunehmend ausgeprägten, "volltaktigen" -Rhythmus der linken Hand, vgl. mittlere Pfeile); oder ein 2/4-Metrum mit dem ersten Schwerpunkt auf dem vierten Ton (dafür spricht etwa die metrische Gliederung des *Concord*-Themas auf S.67, 3.System von *Thoreau*, vgl. untere Pfeile). Keine dieser In-

terpretationen kann jedoch alleinige Gültigkeit beanspruchen, und so ist es denn auch weder sinnvoll, ein einzelnes Grundmetrum oder eine gleichbleibende metrische Zweier-Überlagerung (etwa 2/4 in der rechten und 3/4 in der linken Hand) anzunehmen, noch ist es dem Verständnis förderlich, ein ständig wechselndes, aber jeweils für alle Schichten des musikalischen Satzes gültiges Metrum zu suggerieren, wie dies beispielsweise John Kirkpatrick in seiner in Vorbereitung begriffenen Neuausgabe der *Concord Sonata* tut¹. Statt dessen geht es Ives gerade um die Befreiung der Musik von Taktschwerpunkten mittels ständig sich verschiebender metrischer Vieldeutigkeit, so daß, wie Clemens Kühn zu Recht behauptet, etwa das Beethoven-Motiv an der zitierten Stelle "nicht 'Auftakt', sondern nachdrücklich es selbst"² ist.

Der Kontext, in den das motivische Material in der *Concord Sonata* gebettet ist, ist somit durch eine rhythmisch-metrische Flexibilität charakterisiert, die Cowell mit gutem Grund als "prose concept of rhythm"³ bezeichnet hat und aufgrund derer die rhythmisch-metrischen Schwerpunkttenzen der Motive und Themen ebensogut durchkreuzt wie bestätigt werden können. Ein prägnantes Beispiel für diese prosaartige Ungebundenheit ist auch etwa die folgende Stelle aus *Emerson*,



Beispiel 44: *Emerson* S.3, 4.System, T.1-4.

wo auf knappstem Raum viermal - dreimal im mittleren System, einmal (in Augmentation) im unteren - das Beethoven-Motiv erscheint, ohne daß seine metrische Gewichtung innerhalb des notierten 4/4-Taktes zweimal dieselbe wäre. In Beispiel 44 ist im übrigen auch noch eine andere typische rhythmische Notationseigenart von Ives sicht-

-
- 1) Vgl. oben S.12. Kirkpatrick faßt die beiden Systeme als Folge von 2/4-, 3/4-, 1/4-, 3/4-, 2/4-, 3/4-, 1/4-, 2 x 3/4-, 2/4-, 3/4-, 4/4 und 2 x 3/4-Takten auf.
 - 2) Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Kassel/Basel/London/New York: dtv/Bärenreiter 1987, S.25.
 - 3) Cowell, *Charles Ives* S.172.

bar, die ebenfalls auf rhythmisch-metrische Ungebundenheit zielt, nämlich die "taktwidrige" Verlängerung von Noten (im Beispiel die Verdoppelung des Abschlußakkords beim ersten Erscheinen des Beethoven-Motivs), die immer wieder im ganzen Werk zu beobachten ist und zu der sich Ives in einem separaten "Memo" zur *Concord Sonata* wie folgt geäußert hat: "Time -  - to help bring through the eyes the spirit of what the sounds or lines try to represent. The notes hold into the next general thought, as thoughts do - every thought hasn't a clothes-pin between it [and the next] - they go on and up"¹. Auf die Verwandtschaft dieser Vorstellung mit einem "organischen Formprinzip" und mit der literarischen "stream of consciousness"-Technik wird noch zurückzukommen sein; an dieser Stelle sei vor allem darauf hingewiesen, daß Ives offenbar die reguläre Taktmetrik als in krassem Widerspruch zum natürlichen Fluß der Musik stehend, als oberflächliche Zerteilung der ideellen Kontinuität der Musik empfindet. Genau diese Kontinuität, hier verstanden als Vermeidung von eindeutigen Taktschwerpunkten, bildet letztlich den rhythmisch-metrischen Kontext, innerhalb dessen sich das melodische Material der *Concord Sonata* entfaltet und zu dem zumal die am häufigsten verwendeten, d.h. vorab die zyklischen Motive und Themen mit ihren eigenen Schwerpunkt tendenzen, oft in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis stehen. Gerade durch die verschiedene rhythmisch-metrische Beleuchtung, die es erfährt, entwickelt dieses motivisch-thematische Material aber auch etwas von seinem "Es-selbst-Sein" im Sinne des obigen Zitats von Clemens Kühn - eine in sich ruhende Identität, die sie vom komplexen, ständig wechselnden Kontext abhebt.

Auch die Harmonik, die Ives mit den Motiven und Themen verbindet, ist durch größte Vielfalt gekennzeichnet. Sie erfährt zwar, wie später zu zeigen sein wird, in jedem Satz eine durchaus individuelle Akzentuierung². Insgesamt aber macht Ives völlig freien harmonischen Gebrauch des chromatischen Totals, so daß Dissonanzen gleichberechtigt neben Konsonanzen stehen. Das Spektrum des intervallischen Materials, dessen er sich dabei bedient, wird in komprimierter (zwei- bzw. dreistimmiger Form) bereits ganz zu Beginn von *Emerson* exponiert,

1) *Memos* S.188.

2) Vgl. unten S.175-177.



Beispiel 45: *Emerson* S.1, 1.System.

wo sich - berücksichtigt man einmal nur die Mittelstimmen - der anfängliche Einklang (H/H) zuerst zur großen Sekunde (A/H), dann zur kleinen Sekunde (A/Ais), über eine nochmalige große Sekunde (As/Ais) zur großen Terz (As/C), zur großen Sext (F/D), zur großen Sept (F/E) und schließlich zu einem Akkord ausweitet, der in der rechten Hand eine reine Quart bzw. eine reine Quint enthält (E/A bzw. A/E) und aus dem sich im Zusammenklang mit der linken Hand sowohl eine kleine Undezime (Des/E) als auch ein Tritonus (Dis/A) ergibt. Dadurch sind bereits im ersten, keilförmig auseinanderstrebenden Bewegungsimpuls von *Emerson* alle Intervalle vom Einklang bis zur Oktave entweder real oder durch Implikation ihrer Komplementärintervalle enthalten. Ives nutzt nun diesen intervallischen Materialbestand wie gesagt sehr frei, d.h. er unterwirft sich nicht generell dem funktionalen Hierarchiedenken und dehnt die tonalen Implikationen seiner Motive und Themen, wie sie sich nicht zuletzt aus der Anlehnung an präexistentes Material (etwa Beethovens oder bestimmter Kirchenhymnen) ergeben, nur gelegentlich (primär dann, wenn er deren "Zitatcharakter" hervorheben will) in die Vertikale aus - so vor allem in *The Alcotts* (S.53, 1.System: *Missionary Chant* in B-Dur; S.54, 1.System: Beethoven- und Kirchenhymnenmotive in B-Dur/c-Moll; S.55-56, 3.-4.System und 1.-4.System: Zitatkomplex in Es-Dur und B-Dur; und S.57, 4.-5.System: "Beethoven/Kirchenhymnenthema" in C-Dur), vereinzelt aber auch in *Hawthorne* (S.33, 1.-2.System: *Martyn* in G-Dur; S.34, 2.-4.System: *Martyn* in Fis-Dur; S.35, 2.-4.System: "*Country Band*" *March* in As-Dur; und S.51, 5.System: *Martyn* in leicht verzerrtem Es-Dur). Im übrigen finden sich aber neben solchen funktional-harmonischen Abschnitten weit öfter Passagen, die durch freie Schichtungen von kleinen und großen Sekunden (am auffälligsten wohl an den beiden Clusterstellen auf S.25 und S.41-42, 5./1.-2.System von *Hawthorne*), von kleinen und großen Terzen (etwa im "Thema", der ersten "Variation" und der "Reprise" des zentralen "verse"-Abschnitts in *Emerson* [S.8 und 11]) und von Quartan (etwa in *Hawthorne* S.22, 5.System - S.24, 1.System) gekennzeichnet sind, sowie - gewissermaßen als Regelfall - solche, deren Akkordik aus einer Kombination der verschiedenen Intervallklassen zustandekommt. Andererseits kann man aber auch nur selten von wirklicher Atonalität spre-

chen, denn meist kristallisieren sich auch im dissonantesten Satz gewisse tonale Zentren, oft auch mehrere solche Zentren, heraus - ein Aspekt, auf den bereits Henry Cowell hingewiesen hat ("... even if most of the chromatic tones are present ... there yet remains a strong impression of a tonal center in the background"¹) und der den bereits gebrauchten Terminus "freitonal" für die *Concord Sonata* rechtfertigt. Anhand von *The Alcotts* hat Lawrence Starr die verschiedenen harmonischen Satzarten der *Concord Sonata* zu klassifizieren versucht². Die fünf "Stile", die er unterscheidet - 1. ein rein diatonischer, homophoner "Dreiklangstil", 2. ein funktional-harmonischer "Melodie/Begleitungs"-Satztypus, 3. ein streng zweistimmiger Satz, 4. Polytonalität und 5. "Gruppenpolyphonie" im Sinne von Rudolph Reti³ - sind, mit Ausnahme von "Stil 2", auch für die genannten zyklischen Elemente der Sonate relevant, denn diese kommen in einem immer wieder wechselnden harmonischen Kontext vor. Das *Concord*-Motiv erscheint etwa auf S.57, 4.System von *The Alcotts* in einem reinen C-Dur-Satz, in dem Note gegen Note steht ("Stil 1"), an anderer Stelle, nämlich etwa auf S.1, 1.System von *Emerson*, auch in zweistimmigem Kontext ("Stil 3"), dann wiederum, wie etwa auf S.53, 2.System von *The Alcotts*, in polytonalem Zusammenhang ("Stil 4"), und schließlich auch, wie etwa auf S.67, 1.System von *Thoreau*, in "gruppenpolyphoner" Umgebung ("Stil 5"); und auch für das Beethoven-Motiv läßt sich der harmonische Kontext nach "Stil 1" (wie etwa auf S.54, 1.System von *The Alcotts*), "Stil 3" (wie etwa auf S.19, 1.System von *Emerson*), "Stil 4" (wie etwa auf S.19, 3.System von *Emerson*) und "Stil 5" (wie etwa auf S.67, 1.System von *Thoreau*) differenzieren. Von größter Bedeutung ist dabei zweifellos "Stil 5", d.h. "a style of writing in which triadic elements derivable from a single diatonic scale are combined with elements not related to that scale"⁴, denn zumeist kombiniert Ives seine Motive mit einer Harmonik, die zwar deren tonale Implikationen zumindest andeutet, die sich aber gleichzeitig auch an anderen tonalen Zentren orientiert. Diese Zentren sind entweder frei gewählt, oder sie ergeben sich - auch dies ist ein Mittel, das Ives zumal in *Emerson* zur kontextuellen Neubeleuchtung seiner melodischen Elemente verwendet - durch die Überlagerung der zyklischen und nicht-zyklischen Motive; hingewiesen sei hier nicht nur auf die relativ strikt polyphone Fugato-Passage in *Emerson* (S.13, 4.System - S.14, 2.System und S.14, 3.-5.System), sondern etwa auch auf die folgenden Stellen: *Emerson* S.1, 2.System (rechte Hand: E1, linke Hand: *Concord*-Motiv); 2.-3.System (rechte Hand: Fugato-Motiv, linke Hand: Kopf von E2); 3.-4.System (rechte Hand: E1, linke Hand: "Beetho-

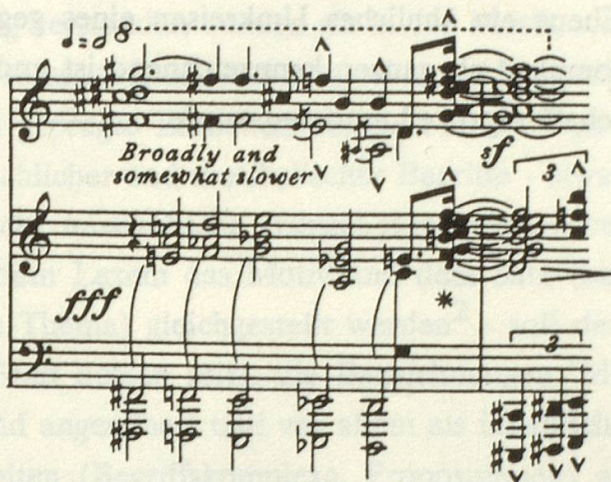
1) Cowell, *Charles Ives* S.156.

2) Lawrence Starr, "Charles Ives: The Next Hundred Years - towards a Method of Analysing the Music", in: *The Music Review* 38 (May 1977), S.101-111.

3) Vgl. Rudolph Reti, *Tonality in Modern Music*, New York: Collier 1962, S.172-173.

4) Starr, a.a.O. S.105.

ven/Kirchenhymnenthema"); S.2, 2.-3.System (linke/rechte Hand, Mittelstimme: *Concord*-Thema, linke Hand: Beethoven-Motiv und *Martyn*-Fortsetzung); S.3, 4.System (Mittelstimme: Beethoven-Motiv, Unterstimme: augmentiertes Beethoven-Motiv¹); S.17, 2.System (rechte Hand: Fugato-Motiv, linke Hand, Mittelstimme: Kopf von E2); 5.System (rechte Hand: E1, linke Hand, Mittelstimme: *Concord*-Motiv); S.18, 2.System (rechte Hand: E1, linke Hand: Beethoven-Motiv); 4.System (desgleichen, sowie rechte Hand: E1, linke Hand, Mittelstimme: Kopf von E2); und *Thoreau* S.67, 1.System (Flöte: *Concord*-Thema, Klavier [rechte Hand]: Kopf von T1, sowie Flöte: Beethoven-Motiv und "Kirchenhymnenfortsetzung", Klavier [rechte Hand]: Antwortmotiv von T1). Eine dieser Stellen, an welcher der "freitonale" Aspekt der *Concord Sonata* besonders deutlich ablesbar ist, sei hier zitiert:



Beispiel 46: *Emerson* S.17, 5.System, T.1-2.

Zum harmonisch "destabilisierenden" chromatischen Baßgang (der die Baßstimme des Schlußabschnitts von *Emerson* vorwegnimmt) erklingen hier in der Mittelstimme das (durch den Sextsprung leicht modifizierte) *Concord*-Motiv und in der Oberstimme eine ins Chromatische gewendete Form von E1. Das *Concord*-Motiv weckt dabei bis zu seinem vierten Ton a-Moll-Erwartungen, und E1 scheint mit seiner Verstärkung durch die untere Oktave bzw. kleine None nach E-Dur bzw. H-Dur zu tendieren. Die Vertikale durchkreuzt jedoch solche Erwartungen auf doppelte Weise: Der Baßgang suggeriert eine Fis/Cis-Tonalität, und das *Concord*-Motiv wendet sich nach dem a-Moll-Sextakkord den Dominantregionen von Es, F und B zu. Horizontale und Vertikale stehen hier also - und dies ist kennzeichnend für die *Concord Sonata* insgesamt - sowohl innerhalb der einzelnen (in Beispiel 46 auch in der Notation getrennten) Schichten als auch im Verhältnis dieser Schichten zur Totalität in einer Spannung, die

1) Vgl. Beispiel 44, oben S.103.

dadurch entsteht, daß Ives die tonalen Tendenzen des motivisch-thematischen Materials je mit einer auf ständig wechselnde tonale Zentren bezogenen Akkordik verbindet.

Die motivisch-thematische "Substanzgemeinschaft" der *Concord Sonata* kann demnach in doppeltem Sinne definiert werden: einerseits als Gemeinschaft immanenter Strukturmerkmale des benutzten Materials und andererseits als Kontrast, als "polyphone" Spannung zwischen der relativ einfachen Struktur dieses Materials und der Komplexität des Gesamtkontextes. Sowohl in der Häufigkeit der Wiederholung bestimmter melodischer Elemente und in der Art und Weise, wie sie durch motivische Abwandlungen immer wieder leicht modifiziert werden, als auch in der ständig wechselnden rhythmischen und harmonischen "Beleuchtung", die sie erfahren, manifestiert sich so letztlich auf der strukturellen Ebene ein ähnliches Umkreisen eines gegebenen "Kerns", wie es für den "Concord-Komplex" als ganzen kennzeichnend ist und wie es auch im Zusammenhang von Ives' Schaffensprozeß umrissen wurde.

3.2. Die *Essays*

In einem literarischen Text, zumal in einem Prosatext, sind die Möglichkeiten motivisch-thematischer Wiederholung, Abwandlung und Neubeleuchtung größeren Beschränkungen unterworfen als in der Musik: Sowohl die unmittelbare semantische Bindung der Sprache als auch ihre ausgeprägte Linearität, die mehr Raum für die Formulierung bestimmter Gedanken beansprucht und sich einer wirklich "polyphonen" Vielstimmigkeit widersetzt, tendieren auf eine höhere Eindeutigkeit des Sinnzusammenhangs. Dennoch weisen die *Essays* eine motivisch-thematische Geschlossenheit auf, die durchaus mit derjenigen der *Concord Sonata* vergleichbar ist. Die Termini "Motiv" und "Thema" müssen dabei allerdings in einer etwas weiteren Bedeutung verstanden werden als in der Musik, wo sie unter weitgehender Abstraktion von semantischen Gesichtspunkten, d.h. primär als durch ihr äußeres Erscheinungsbild geprägte Einheiten definiert sind¹. Von einer systematischen Parallelisierung sprachlicher und musikalischer Begriffe - etwa dergestalt, daß dem sprachlichen Phonem der musikalische (Einzel-)Ton, dem Morphem bestimmte konstitutive Intervalle, dem Lexem das Motiv und dem Satz (bzw. der Satzeinheit) die "Periode" (bzw. das Thema) gleichgestellt werden² - soll denn auch im folgenden abgesehen werden. Statt dessen seien die Bezeichnungen "Motiv" und "Thema" hier einander weitgehend angenähert und vor allem als inhaltlich bestimmte, kürzere oder längere Sinneinheiten (Begriffskomplexe, Propositionen) aufgefaßt - als Sinneinheiten, die durch wiederkehrende Schlüsselwörter oder -sätze auch äußerlich als solche gekennzeichnet sind, ebensogut aber auch in sprachlichen Modifikationen bzw. in gänzlichen Neuformulierungen erscheinen können. Im übrigen wird hier, aufgrund der Kürze und der verhältnismäßig losen Strukturierung der beiden Binnenessays, der Blick ausschließlich auf die zyklischen Elemente gerichtet.

In den vier Binnenessays - und es sind ja zunächst vor allem sie, die das sprachlich-literarische Analogon zur Sonate darstellen - streicht Ives erstens immer wieder das universalistische, sich um die Wahrheit schlechthin (im Gegensatz zu einer bestimmten, konkreten Wahrheit) bemühende Bestreben seiner Protagonisten heraus. Emerson etwa wird gleich zu Beginn als "invader of the unknown", als "America's deepest explorer of the spiritual immensities" und als "seer" bezeichnet³, und im weiteren Verlauf

1) Vgl. oben S.60-61.

2) Vgl. etwa Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert: Untersuchungen zu Sprache und Musik* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 97), Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1984, S.25-32.

3) *Essays* S.11.

spricht Ives von ihm nicht nur als einem Denker, der zu einer "prophecy with no time element" fähig sei¹ und dessen Philosophie alle "formal or informal doctrines" hinter sich lasse², sondern er schreibt ihm geradezu einen Hang zu einer "almost constant resolution of every insight towards the absolute" zu³, so daß "his very universalism occasionally seems a limitation"⁴. Hawthorne sei demgegenüber "somewhat more interested in psychology than in transcendental philosophy"⁵, doch auch in seinem Werk gebe es gelegentlich "something personal, which tries to be 'national' suddenly at twilight, and universal suddenly at midnight" zu entdecken⁶. Bezüglich Bronson Alcott wiederum läßt uns Ives zumindest wissen, daß er ihn für einen "exuberant, irrepressible visionary, absorbed with philosophy as such" hält⁷. Und Thoreaus Botschaft schließlich erscheint Ives als "both in thought and spirit, as universal as that of any man who ever wrote or sang - as universal as it is nontemporaneous - as universal as it is free from the measure of history"⁸, denn "Thoreau no more than Emerson could be said to have compounded doctrines"⁹.

Worin diese letzte Wahrheit, dieses Absolute besteht, dies wird beispielsweise da erkennbar, wo Ives Emersons "wider search for the unknowable" als "unlimited in any way or by anything except the vast bounds of innate goodness, as it might be revealed to him in any phenomena of Man, Nature, or God" bezeichnet¹⁰ und somit die "innate goodness", die sich in der göttlichen, die ganze Natur (einschließlich des Menschen) umfassenden "oversoul" manifestiert¹¹, als zentralen Orientierungspunkt der Transzendentalisten kennzeichnet. Die hohe Bedeutung der "innate goodness" kommt aber auch andernorts in den *Essays* - insbesondere in "Emerson" und "Thoreau" - mehrfach zur Sprache: So stellt Ives etwa Emersons demokratischen Glauben an das Gute im Menschen dem "hog-mind" jener elitären Minderheit gegenüber, die sich davor fürchtet, "to believe in the innate goodness of mankind"¹²; so bescheinigt er Emerson eine "constant spiritual hopefulness ... which carries with it ... a note of exultation in the vic-

1) *Essays* S.12.

2) Ebd. S.13.

3) Ebd. S.16.

4) Ebd. S.17.

5) Ebd. S.40.

6) Ebd. S.42.

7) Ebd. S.45.

8) Ebd. S.52.

9) Ebd. S.54.

10) Ebd. S.17.

11) Vgl. oben S.31 ff.

12) *Essays* S.28.

tories of 'the innate virtues' of man"¹; und so bringt er am Ende des Emerson-Essays den Universalismus seines Protagonisten nochmals in aller Deutlichkeit mit der "strength and beauty of innate goodness in man, in Nature and in God - the greatest and most inspiring theme of Concord Transcendental philosophy" in Verbindung². Und ganz ähnlich, ja sogar mit einem expliziten Rückverweis auf diese "fundamental of Transcendentalism"³, bezieht Ives auch Thoreaus Philosophie auf das Axiom der "innate goodness" - dann etwa, wenn er von Thoreaus Überzeugung spricht, daß "the 'innate goodness' of Nature is or can be a moral influence"⁴.

Daß dabei Emersons und Thoreaus Glaube an das Gute im Menschen auch mit starken demokratischen Überzeugungen verbunden ist, kommt ebenfalls verschiedentlich zum Ausdruck - in "Emerson" z.B. da, wo Ives mit Emerson vom "'hog-mind' of the minority" spricht⁵ und für eine direkte Volksvertretung⁶ und eine gerechte Arbeitsteilung⁷ plädiert, und in "Thoreau" etwa an der Stelle, wo sich Ives dem Wunsch Thoreaus nach einem "government conducted by virtuous leaders" anschließt, einem "[government] led by all, for all are virtuous, as then [d.h. in einer utopischen Zukunft] their 'innate virtue' will no more be perverted by unnatural institutions"⁸.

Ein wenig überraschend mag es vielleicht wirken, daß Ives diese so universalistisch denkenden Transzendentalisten als durchaus von ihrer neuenglischen Umgebung geprägt betrachtet, doch bildet gerade diese lokale Prägung ein weiteres Motiv, das mehrfach in den *Essays* erscheint. Emerson etwa, so meint Ives, hätte sich nicht voll entwickeln können "if it had not been for those definite religious doctrines of the old New England theologians"⁹ und "if it had not been for his Unitarian training and association with the churchmen emancipators"¹⁰, ja er habe geradezu "generations of Calvinistic sermons in his blood"¹¹. Hawthorne wiederum sei beeinflusst von den "somber errors and romance of eighteenth century New England"¹², und in Thoreaus Philosophie spiele nicht nur der "native Unitarianism" eine Rolle, sondern "a good part

1) *Essays* S.31.

2) Ebd. S.35.

3) Ebd. S.53.

4) Ebd. S.53-54.

5) Ebd. S.28.

6) Ebd.

7) Ebd. S.29.

8) Ebd. S.62.

9) Ebd. S.16.

10) Ebd. S.18.

11) Ebd. S.24.

12) Ebd. S.40.

must have descended to him through his Huguenot blood from eighteenth-century French philosophy"¹. Daß sich Emerson aber mit der Zeit von der Kirche löste - Ives spricht von dessen "withdrawal from the communion"² -, und daß Thoreau einen "lack of interest in 'the church'" (d.h. die Kirche als Institution) entwickelte³, wird andererseits ebenso erwähnt wie die Tatsache, daß Hawthornes Traditionsbezug insgesamt mehr mit der novelistischen Forderung nach Konkretisierung als mit einem Mangel an denkerischer Eigenständigkeit zu tun habe⁴.

Ein zweiter großer motivisch-thematischer Komplex der *Essays* dreht sich darum, wie die Transzendentalisten ihre universelle Vision in Worte bzw. Taten umzusetzen versuchten. Gleich zu Beginn wird Emerson als "seer painting his discoveries in masses and with any color that may lie at hand - cosmic, religious, human, even sensuous" bezeichnet⁵, und diese Großzügigkeit in seiner Wahl der Ausdrucksmittel kommt auch da wieder zur Sprache, wo Ives ihn als "more interested in what he perceives than in his expression of it" beschreibt⁶, oder wo er seine künstlerische Gestaltungsweise folgendermaßen charakterisiert: "It must be remembered that truth was what Emerson was after - not strength of outline or even beauty ..." ⁷. Auch in "Hawthorne" geht es um die Wahl der Ausdrucksmittel, wobei Hawthorne allerdings im Vergleich zu Emerson als "more considerate" und daher "more artistic" bezeichnet wird⁸ - mit der Einschränkung jedoch, daß es letztlich nur auf die denkerische Freiheit und die Tugendhaftigkeit der Menschen ankomme, "whatever their means of expression"⁹. Im Wirken der Alcotts entdeckt Ives ebenfalls eine klare Priorität des - hier vor allem didaktischen - Zwecks gegenüber den Mitteln; dies wird beispielsweise da ersichtlich, wo er beschreibt, wie Bronson Alcott sich selber züchtigte, um eine Moral einzuhämmern¹⁰, oder wo er von Louisa Alcott schreibt, sie sei "fond of working her story around so that she can better rub in a moral precept - and the moral sometimes browbeats the story"¹¹. Und in "Thoreau" schließlich wird noch einmal explizit darauf

-
- 1) *Essays* S.59.
 - 2) Ebd. S.18.
 - 3) Ebd. S.59.
 - 4) Ebd. S.40.
 - 5) Ebd. S.11.
 - 6) Ebd. S.21.
 - 7) Ebd.
 - 8) Ebd. S.40.
 - 9) Ebd. S.41.
 - 10) Ebd. S.46.
 - 11) Ebd.

hingewiesen, daß "in music, in poetry, in all art, the truth as one sees it must be given in terms which bear some proportion to the inspiration"¹.

Ein drittes wiederkehrendes motivisch-thematisches Element hängt mit der Rezeption der Transzendentalisten, genauer gesagt mit der Unmöglichkeit zusammen, deren nach Zweck und Mitteln universalistisches Wirken zu etikettieren. Genauso, wie Emerson selbst sich in seinem Denken keinerlei dogmatische Fesseln anlegte, erscheint es Ives nämlich als unmöglich, "to fasten on Emerson any particular doctrine, philosophic, or religious theory"²: "If we would dig deep enough only to plant a doctrine from one part of him, he would show us the quick-silver in the furrow"³. Dieser Gedanke erfährt in "Emerson" eine geradezu "leitmotivische" Verdichtung und wird durch mehrere Illustrationen veranschaulicht. In Kapitel I etwa weist Ives auf die Einseitigkeit einer dogmatischen Interpretation von Emersons Essays "Compensation" und "Montaigne" und auf die Relativität von dessen Genie- und Originalitätsbegriff hin⁴, und in Kapitel II widerlegt er Schritt für Schritt diejenigen Systematiker, die Emerson zum Intellektuellen, zum Puritaner, zum Klassiker, Romantiker oder Eklektiker abstempeln wollen⁵. Bronson Alcott wiederum verteidigt Ives gegenüber denjenigen, die in ihm nur einen weltfremden, redegewandten Phantasten sehen möchten⁶. Und in "Thoreau" kehrt er gleich mehrfach zu diesem Gedanken zurück - dann etwa, wenn er seinen Protagonisten als "too volatile to paint, much less to catalogue" bezeichnet⁷, oder wenn er der Reihe nach solch abschätzige Beurteilungen von Thoreau wie "visionary sorehead", "cross-grained, egotistic recluse", "non-hearted", "a kind of crank" oder "dry and priggish" zu widerlegen versucht⁸.

Im gleichen Maß, wie Ives seine Protagonisten gegen einseitige Etikettierungen zu verteidigen sucht, schreibt er ihnen schließlich eine mit den Jahren zunehmende Aktualität zu. Gerade weil Emerson auf die letzte Wahrheit abziele, erscheint er ihm als "always modern"⁹, ja er glaubt sogar, Emerson werde "grow modern with the years"¹⁰. Dasselbe treffe aber auch auf Louisa Alcott zu, deren erzieherische

1) *Essays* S.51.

2) *Ebd.* S.14.

3) *Ebd.* S.15.

4) *Ebd.*

5) *Ebd.* S.23-27.

6) *Ebd.* S.45.

7) *Ebd.* S.58.

8) *Ebd.* S.63-64.

9) *Ebd.* S.12.

10) *Ebd.*

Bemühungen "much-needed lessons in these days of automatic, ready-made, easy entertainment" bildeten¹, und auf Thoreau, der "an incalculably greater force in the moral and spiritual fibre of his fellow-countrymen throughout the world today" als die meisten anderen Literaten seiner Zeit sei².

Auch die beiden Rahmenessays ("Prologue" und "Epilogue") sind motivisch-thematisch miteinander verknüpft. Im "Prologue" wird anhand vierer Beispiele - vierer Musikstücke, die nach Aussage des Komponisten entweder von "an act of great self-sacrifice", "a certain trait of nobility he perceives in a friend's character", "a mountain lake under moonlight"³ oder von einem undefinierbaren Impuls⁴ inspiriert sind - die Problematik des objektiven und subjektiven musikalischen Gehalts und damit (im weitesten Sinne des Wortes) die Frage der Programmmusik aufgeworfen - eine Frage, die Ives schließlich offen läßt: "To pull them [d.h. die verschiedenen Inspirationen] apart and classify them as subjective or objective, or as this or that ... leaves us as far from the origin as ever"⁵. Daran schließt sich nun unmittelbar der "Epilogue" an, dessen erster Satz lautet: "The futility of attempting to trace the source or primal impulse of an art inspiration may be admitted without granting that human qualities or attributes which go with personality cannot be suggested, and that artistic intuitions which parallel them cannot be reflected in music"⁶. Die Relativität, die Ives im "Prologue" dem Bedeutungsgehalt der Musik zuschreibt - "A theme that the composer sets up as 'moral goodness' may sound like 'high vitality' to his friend, and but like an outburst of 'nervous weakness' or only a 'stagnant pool' to those not even his enemies"⁷ -, wird zu Beginn des "Epilogue" zwar grundsätzlich bekräftigt: "That which the composer intends to represent as 'high vitality' sounds like something quite different to different listeners"⁸, und zudem münden Ives' Erörterungen auch hier, wie schon im "Prologue"⁹, in einen utopischen Ausblick auf eine "transzendente" Musik der Zukunft, die keine derartigen Probleme mehr kennt¹⁰. Gleichzeitig führt Ives aber den Gedanken insofern weiter, als er behauptet, daß der emotionale Gehalt etwa eines "Spring Song" dennoch deutlich von demjenigen eines von den "melancholy days" (d.h. vom Herbst)

-
- 1) *Essays* S.47.
 - 2) Ebd. S.66-67.
 - 3) Ebd. S.5.
 - 4) Ebd. S.6.
 - 5) Ebd.
 - 6) Ebd. S.70.
 - 7) Ebd. S.8.
 - 8) Ebd. S.70.
 - 9) Ebd. S.8.
 - 10) Ebd. S.71.

inspirierten Stücks unterscheidbar sei und sich Schwierigkeiten erst bei der Differenzierung etwa der "definite expression of late spring against early summer" ergäben¹.

Ebenso wichtig wie diese sorgfältige Verknüpfung von "Prologue" und "Epilogue", die nicht zuletzt die Rahmenfunktion dieser beiden Teile unterstreicht, ist die Tatsache, daß Ives gleich zu Beginn des "Epilogue" auch eine Brücke zu den Binnenessays schlägt. Indem er die Relativität des musikalischen Bedeutungsgehaltes nicht nur anhand der "high vitality" exemplifiziert, sondern auch darauf verweist, daß "That which I like to think suggests Thoreau's submission to nature may, to another, seem something like Hawthorne's conception of the relentlessness of an evil conscience"², bezieht er sich nämlich explizit auf seine Ausführungen in "Thoreau"³ und in "Hawthorne"⁴, so daß der "Epilogue" als Weiterführung nicht nur des "Prologue", sondern auch der Binnenessays gekennzeichnet ist. Eine derartige motivische Verknüpfung mit den Transzendentalistenessays bestimmt auch den weiteren Verlauf des "Epilogue", wo Ives vor allem die Begriffe "substance" und "manner" erörtert⁵ - Begriffe also, die ebenfalls bereits vielfach, allerdings in gleichsam unreflektierter, "umgangssprachlicher" Bedeutung, in die vorangegangenen Essays eingeflossen sind, so etwa in "Emerson" auf S.12 ("substance"), S.13 ("substance"/"expression"), S.17-18 ("substance"/"manner or expression"), S.21 ("substance"/"manner"), S.23 ("manner"), S.24 ("content"/"manner"), S.29 ("content"/"expression" und "substance"/"manner"), S.31 ("substance"/"manner") und S.32 ("manner"), in "Hawthorne" auf S.39 ("substance"/"manner") und S.40 ("substance"/"manner") und in "Thoreau" auf S.54 ("substance"/"form") und S.63 ("qualities"/"manner"). Zur Illustration seien vier Beispiele genannt: 1. die Gegenüberstellung von Emerson und Poe, bei der ersterer mit der "substance", letzterer hingegen mit der "manner" in Verbindung gebracht und mit der Folgerung "The total value of each man is high, but Emerson's is higher than Poe's because substance is higher than manner - because substance leans towards optimism, and manner, pessimism"⁶ an die frühere Beschreibung von Emerson als "an optimist fighting pessimism, but not wallowing in it" angeschlossen wird⁷; 2. die Relativierung des Begriffs "beauty" - "Beauty, in its common conception, has nothing to do with it (substance)..."⁸ -, die an die folgende Stelle in "Emerson" anknüpft: "If Emerson's manner is not always beau-

1) *Essays* S.71.

2) Ebd. S.70.

3) Vgl. etwa ebd. S.51, 68 und 69.

4) Ebd. S.41.

5) Vgl. ebd. S.72 ff.

6) Ebd. S.76.

7) Ebd. S.14.

8) Ebd. S.76.

tiful in accordance with accepted standards, why not accept a few other standards?"¹; 3. Ives' Verbindung der Begriffe "substance" und "character" - "Substance has something to do with character. Manner has nothing to do with it"² -, die ebenfalls bereits in "Emerson" vorweggenommen ist: "It [d.h. "Emerson's character"] is directly at the root of his substance, and affects his manner only indirectly"³; und 4. die Behandlung der Frage des Lokal- bzw. Nationalkolorits⁴, die auch schon in "Hawthorne" angesprochen wird: "Hawthorne may be more noticeably indigenous or may have more local color, perhaps more national color, than his Concord contemporaries"⁵. Solche Beispiele ließen sich beliebig vermehren, denn mehr und mehr zeigt es sich im Verlauf des "Epilogue", daß Ives hier die gleichen Themenkreise umreißt wie bei seiner Behandlung der einzelnen Transzendentalisten, allerdings in einem allgemeineren Kontext und immer wieder mit Blick auf zeitgenössische Probleme. So legt Ives in den zentralen Kapiteln IV und V des "Epilogue"⁶ einerseits "various phenomena (pleasant or unpleasant according to the personal attitude) of modern art - and all art" dar⁷, die alle mit dem "overenthusiasm for local color" und dem "overinterest in the multiplicity of techniques, in the idiomatic, in the effect as shown by the appreciation of an audience rather than in the effect on the ideals of the inner conscience of the artist or the composer" zu tun haben⁸. Andererseits kritisiert er diese Phänomene jedoch dadurch, daß er sie immer wieder jenem wahren künstlerischen Bestreben gegenüberstellt, das auf die letzte Wahrheit der "substance" ausgerichtet ist, das die Ausdrucksmittel (d.h. die "manner") bedingungslos dieser "substance" unterordnet und das gerade dadurch nichts an Aktualität einbüßt - das also genau so charakterisiert ist wie das Wirken der Transzendentalisten in den Binnenessays. Statt weitere Beispiele dafür anzuführen, sei nur noch erwähnt, daß sich Ives zur Illustration dieser letzteren Kunstauffassung vielfach auch explizit auf die Transzendentalisten beruft - sei es in Form von Zitaten oder Paraphrasen, sei es in Form von allgemeinen Verweisen: Emerson erscheint so etwa auf S.76, 78, 82, 87, 88, 93 und 95 (und im "Prologue" auf S.7 und 8), Hawthorne auf S.70 und 101, Bronson Alcott auf S.96 und Thoreau auf S.70, 82, 94 und 100 (und im "Prologue" auf S.5).

1) *Essays* S.24.

2) Ebd. S.77.

3) Ebd. S.31.

4) Ebd. S.78-81.

5) Ebd. S.40.

6) Ebd. S.77-82 und 82-95.

7) Ebd. S.77.

8) Ebd. S.77-78.

Über die rein formalistische Betrachtung hinaus sei hier aber auch noch auf zwei allgemeinere Aspekte motivischer Verknüpfung hingewiesen, die den Blick auf den Inhalt und die (sich auch auf die *Concord Sonata* erstreckende) ästhetische Relevanz der *Essays* ausweiten. Zum einen ist eine ständig wechselnde "Neubeleuchtung" der motivisch-thematischen Elemente, wie sie sich in der *Concord Sonata* zeigt, auch in den *Essays* zu beobachten. Sie ergibt sich schon daraus, daß es sich, gemäß der erwähnten qualitativen Verschiedenheit des sprachlichen und musikalischen Mediums, bei den motivisch-thematischen Elementen der *Essays* im allgemeinen nicht um wort-, sondern um sinngetreue Entsprechungen handelt, daß sich also die genannten Motive und Themen, mit Ausnahme solcher Schlüsselwörter wie "universalism", "substance" und "manner", nicht auf der konkreten Textebene, sondern erst auf einer abstrakteren Bedeutungsebene manifestieren, deren textliches Korrelat im einzelnen durchaus verschieden ausfallen kann. Sodann entsteht die genannte "Perspektivik" dadurch, daß Ives die gegebenen Motive bzw. Motivkomplexe je im Kontext vierer verschiedener Persönlichkeiten (Binnenessays) und anschließend in einem allgemeinen Zusammenhang ("Epilogue") behandelt. Und schließlich resultiert sie auch aus Ives' eigentümlich schwankender auktorialer Haltung, die sowohl im "Prologue" und im "Epilogue" als auch in den Binnenessays zu beobachten ist und die bewirkt, daß die symmetrische Rahmenstruktur (Binnenessays: Darstellung der Philosophie und der Persönlichkeiten der Transzendentalisten; Rahmenessays: Darlegung von Ives' eigenen philosophisch-ästhetischen Anschauungen) bis zu einem gewissen Grade aufgeweicht wird. Denn schon in den Binnenessays beschreibt Ives seine Protagonisten nicht nur aus der distanzierten Haltung des Analytikers heraus, sondern immer wieder schlüpft er gleichsam in deren Haut, so daß zwischen seiner eigenen und der Meinung der Transzendentalisten oft kaum zu unterscheiden ist. Zwei Beispiele seien in diesem Zusammenhang genannt. Bei der Frage, ob die oft zu beobachtende Weltflucht des Künstlers gerechtfertigt sei, läßt Ives zunächst Emerson in direkter Rede antworten, d.h. er gibt quasi-objektiv mit einem Zitat aus Emersons Essay "Culture" dessen Meinung wieder: "Man's culture can spare nothing, wants all the material. He is to convert all impediments into instruments, all enemies into power"¹. Kurz danach, bei der Erörterung des menschlichen Grundübels (nämlich des "'hog-mind' of the minority"²), das zu einer solchen Weltflucht führen kann, referiert er Emersons Meinung nur noch in indirekter Rede und zudem im Möglichkeitsmodus: "He might have said ..." ³. Der Abschnitt mündet schließlich in eine Passage, in der jede auktoriale Kennzeichnung fehlt, deren engagierter Tonfall und deren Inhalt - der Satz "Governments will pass from the re-

1) *Essays* S.27.

2) Ebd. S.28.

3) Ebd.

presentative to the direct"¹ etwa faßt exakt den Zweck von Ives' Artikel "Concerning a Twentieth Amendment"² zusammen - jedoch eher auf ein ureigenes Anliegen von Ives als eines von Emerson schließen läßt. Und ganz ähnlich verhält es sich auch mit folgender Stelle aus "Thoreau", die sich ebenfalls um die demokratischen Rechte der "majority" dreht und wo die anfänglich als indirekte Rede gekennzeichnete Meinung Thoreaus - "It is conceivable that Thoreau ... would propose a policy of liberation ..." ³ - mit einer Reihe von rhetorischen Fragen fortgesetzt wird, die sich mehr und mehr verselbständigen und die im emphatischen Schlußsatz wiederum vor allem Ives' eigene Überzeugung wiedergeben: "Is it not sense then that all grown men and women (for *all* are necessary to work out the divine 'law of averages') shall have a *direct*, not an *indirect* say about the things that go on in this world?"⁴. Wenn Ives am bereits zitierten Beginn des "Epilogue" den Sprung zum expliziten "I" des Autors macht ("That which I like to think suggests Thoreau's submission to nature ..." ⁵), so ist dieser Sprung also gut vorbereitet, und die in den Binnenessays dargelegten Zielsetzungen der Transzendentalisten, die mehrfach bereits als Ives' eigene erkennbar wurden, dürfen dadurch auch eine ästhetische Relevanz für die *Essays* und die *Concord Sonata* beanspruchen. Mit Blick auf die zyklischen Verknüpfungen, wie sie sich in Ives' Musik und Text zeigen, sei deshalb abschließend darauf hingewiesen, daß sich Ives' Verfahren genau mit demjenigen Emersons deckt, in dessen Schriften laut Ives "each sentence seems not to point to the next but to the undercurrent of all"⁶ und dessen "underlying plan of work seems based on the large unity of a series of particular aspects of a subject rather than on the continuity of its expression"⁷. Wie Emerson geht es nämlich auch Ives darum, mittels wiederkehrender Elemente - Motive und Themen im formalen Sinn - ein bestimmtes übergeordnetes "Thema" (im inhaltlichen Sinn von Emersons "subject") zu umkreisen; doch ist dieses Thema so sehr von der konkreten Erscheinungsebene der "manner" auf die abstrakte, einen "undercurrent" bildende Bedeutungsebene verschoben, daß es sich nicht mehr, wie im traditionellen Verständnis, als klar umrissenes, nach systematischer Verarbeitung drängendes Ganzes, sondern vielmehr als hintergründige Einheit (Emersons "large unity") präsentiert, die sich erst allmählich entfaltet und die immer nur in bestimmten Aspekten (Emersons "particular aspects"), nie in ihrer Totalität zutage tritt. Mit der unablässigen Verwendung einiger weniger Motive und Themen arbeitet Ives so zwar auf genau diese innere Einheit hin, mit ihrer ständig

1) *Essays* S.28.

2) Veröffentlicht von Howard Boatwright in ebd. S.204-209.

3) *Essays* S.62.

4) Ebd. S.63.

5) Ebd. S.70.

6) Ebd. S.15.

7) Ebd. S.22.

wechselnden "Beleuchtung", d.h. ihrer eigenen und kontextuellen Abwandlung, befreit er sich aber gleichzeitig von jener traditionellen "formal or outward unity", die primär durch "repetition, sequences, antitheses, paragraphs, with inductions and summaries" zustandekommt¹.

1) *Essays* S.23.

4. Ives' Zitierpraxis

Von allen Einzelaspekten der Ivesschen Musik ist die Zitiertechnik wohl derjenige, der in der bisherigen Literatur am meisten Beachtung gefunden hat. War es zunächst einmal nötig, das zitierte Material möglichst genau zu identifizieren - eine Aufgabe, die zwar noch keineswegs abgeschlossen ist, zu deren Lösung aber etwa John Kirkpatrick¹ in den späten fünfziger und Clayton Wilson Henderson² in den sechziger Jahren wesentliche Beiträge geleistet haben -, so standen sich bei dessen Interpretation schon bald sehr unterschiedliche Meinungen gegenüber. Kurt Stone beispielsweise fand in seiner Besprechung der 4.Sinfonie, Ives' Zitate seien grundsätzlich austauschbar und besäßen keinerlei musikalische und nur eine sehr vage inhaltlich-assoziative Bedeutung³. Sidney Robinson Charles⁴ und Dennis Marshall⁵ betonten demgegenüber anhand von Werken wie der 2.Sinfonie, der Violinsonaten und der 1.Klaviersonate gerade die sorgfältige motivisch-thematische Auswahl und die dem Klischee der "Collage" widersprechende, gezielte formale Verwendung der Zitate - ein Aspekt, der, wie sich noch mehrfach bestätigen wird, auch für die *Concord Sonata* Gültigkeit beanspruchen darf. Stuart Feder wiederum legte im Hinblick auf *Decoration Day* (aus den *New England Holidays*) vor allem auf die Spezifität des außermusikalischen Gehalts der Zitate Wert⁶, und Christopher Ballantine berücksichtigte zwar sowohl musikalische als auch außermusikalische Aspekte von Ives' Zitaten, ging aber immer noch, wie alle genannten Autoren, vom engen Verständnis des Zitats als einer eindeutig abgrenzbaren melodischen Entlehnung aus⁷. Erst J. Peter Burkholder hat in jüngster Zeit den Weg zu einem differenzierteren Bild von Ives' Zitierpraxis gewiesen, indem er zwischen dem Zitat als umfassendem Oberbegriff für Entlehnungen verschiedenster Art und dem Zitieren als spezifischer Technik unterscheidet, die einen ganz bestimmten Platz innerhalb eines größeren Spektrums möglicher "Entlehnungsverfahren" ein-

1) Kirkpatrick, *Catalogue* S.264-266.

2) Henderson, a.a.O. S.207-217.

3) Kurt Stone, "Ives's Fourth Symphony: A Review", in: *The Musical Quarterly* 52/1 (January 1966), S.1-16.

4) Sydney Robinson Charles, "The Use of Borrowed Material in Ives' Second Symphony", in: *Music Review* 28/2 (May 1967), S.102-111.

5) Dennis Marshall, "Charles Ives' Quotations: Manner or Substance?", in: *Perspectives of New Music* 6/2 (Spring-Summer 1968), S.45-56.

6) Stuart Feder, "Decoration Day: A Boyhood Memory of Charles Ives", in: *The Musical Quarterly* 66/2 (April 1980) (im folgenden zitiert als Feder, "Decoration Day"), S.234-261.

7) Christopher Ballantine, "Charles Ives and the Meaning of Quotation in Music", in: *The Musical Quarterly* 65/2 (April 1979), S.167-184.

nimmt¹. Er unterscheidet dabei zwischen den folgenden Möglichkeiten: 1. "modelling", d.h. die Anlehnung an die Gesamtstruktur eines bestimmten Werks, 2. "paraphrasing", d.h. die Anlehnung an strukturell bedeutsames melodisches Material eines bestimmten Werks, 3. "cumulative setting", d.h. das allmähliche Herausarbeiten einer zuerst nur vage anklingenden, dann aber immer deutlicher präsentierten Entlehnung, 4. "quoting", d.h. das Zitieren im engeren Sinne einer kürzeren, klar erkennbaren Entlehnung, und 5. "quodlibet", d.h. die Kombination zweier oder mehrerer entlehnter Motive oder Themen in der Gleichzeitigkeit. Dadurch, daß er das Zitat im engeren Sinne nicht als Besonderheit, sondern als spezielle Ausprägung einer umfassenden künstlerischen Praxis begreift, erweist sich dieser Ansatz gerade für ein Werk wie die *Concord Sonata*, in der das Zitieren im engeren Sinne eine geringere Rolle spielt als in einigen anderen Werken von Ives, als fruchtbar. Auch wenn Burkholders Klassifizierung vom systematischen Standpunkt aus anfechtbar ist - "cumulative setting" bezeichnet im Gegensatz zu den anderen vier Verfahren keine "lokale" Behandlung von zitiertem Material, sondern einen Formablauf -, und auch wenn seine Kategorien "modelling" nur in sehr allgemeinem Sinne (nämlich auf der Ebene der Materialübernahme aus früheren Werken) und "quodlibet" praktisch gar nicht relevant sind für die *Concord Sonata*, soll sie in ihrer allgemeinen Stoßrichtung daher den folgenden Überlegungen zugrunde gelegt werden. Allerdings wird es dabei nötig sein, sowohl den Begriff des Zitats im engeren Sinne noch weiter einzugrenzen als auch denjenigen des Zitats im allgemeineren Sinne noch weiter auszudehnen, als dies Burkholder tut, und zudem sollen seine vorwiegend an der technischen Verfahrensweise orientierten Erwägungen durch einige inhaltliche Gesichtspunkte ergänzt werden. Im übrigen sei hier Ives' musikalisches Zitieren in einen möglichst direkten Bezug zu seiner (besonders offenkundigen) sprachlichen Zitierpraxis gesetzt, so daß die *Essays* für einmal nicht gesondert, sondern in unmittelbarer Verbindung mit der Musik behandelt werden sollen.

Zunächst sei eine Übersicht über diejenigen Elemente der *Concord Sonata* und der *Essays* gegeben, die man - im üblichen Sinne einer bewußten, kürzeren musikalischen bzw. textlichen Entlehnung² - als Zitate betrachten kann. Gemäß dem vorangegange-

-
- 1) J. Peter Burkholder, *The Evolution of Charles Ives's Music: Aesthetics, Quotation, Technique*, Diss. University of Chicago 1983, S.213-460.
 - 2) Zur Definition des musikalischen bzw. textlichen Zitats vgl. etwa Günther von Noé, *Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor: Wege und Abwege der Entlehnung*, Wien/München: Doblinger 1985, S.51-53, und *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Claus Träger, Leipzig: Bibliographisches Institut 1986, S.583.

nen Kapitel handelt es sich dabei im Falle der *Concord Sonata* um die folgenden melodischen Elemente:

	Motiv/Thema	Zitatquelle
Zyklische Elemente:	Beethoven-Motiv	Anfangsmotiv aus Ludwig van Beethovens 5. Sinfonie
	"Kirchenhymnen- fortsetzung"	<i>Martyn</i> von Simeon Butler Marsh/ <i>Missionary Chant</i> von Charles Christopher Zeuner/ <i>Crusader's Hymn</i> (?)
Hawthorne:	H1	<i>The Red, White and Blue</i> von David T. Shaw
	H2	"Country Band" March von Ives
	B-A-C-H	Johann Sebastian Bach
The Alcotts:	A1	"Scotch song" (?)
	A2	Brautchor aus Richard Wagners <i>Lohengrin</i>
	A3	<i>Stop That Knocking at My Door</i> von A.F. Winnemore (?)
Thoreau:	T3	<i>Massa's in de Cold Ground</i> von Stephen Foster/ <i>Consolator</i> von Samuel Webbe (?)

(Diesen Zitaten sind womöglich noch weitere hinzuzufügen¹, die hier jedoch nicht berücksichtigt werden können, da sie bisher noch nicht als solche identifiziert worden sind).

In den *Essays* kommen Zitate demgegenüber weit häufiger, nämlich auf praktisch jeder Seite vor, so daß auf eine umfassende Auflistung der Zitatquellen verzichtet werden muß und nur die wichtigsten Persönlichkeiten genannt seien, an die sich Ives anlehnt. Außer den vier Transzendentalisten, deren zitierte Meinungen aufgrund ihrer Omnipräsenz keines Belegs bedürfen, handelt es sich dabei vor allem um die folgenden Autoren:

1) Vgl. oben S.90-91 und 95.

- "Prologue": Herbert Spencer (S.3-4), Henry Sturt (S.4-5 und 7-8), Leo Tolstoi (S.5);
- "Emerson": Voltaire (?, S.11), Michelangelo (S.13), John Ruskin (S.14-15, 23 und 28-29), William Ellery Channing (S.18), Charles Kingsley (S.20), Thomas Carlyle (S.22 und 31), Henry Augustin Beers (S.25-26), Geoffrey Scott (S.26), Frederick William Faber (S.30), Oliver Wendell Holmes (S.32), Augustine Birrell (S.32-33), Blaise Pascal (S.34), Friedrich Schelling (S.35);
- "Hawthorne": William Hazlitt (S.41), August Emile Faguet (S.41);
- "The Alcotts": Sam Staples (S.45), Edward Waldo Emerson (S.46);
- "Thoreau": Herbert Spencer (S.52), Henry James (S.52), Veden (S.53), John Burroughs (S.54), Mark Van Doren (S.57), Bibel (S.60), Tibull (S.61), Edward Waldo Emerson (S.64), Robert Louis Stevenson (S.64-65); und
- "Epilogue": William Cullen Bryant (S.71), John Keats (S.72), Auguste Emile Faguet (S.74), Henry Sturt (S.75 und 81), Horace Bushnell (S.76), François Roussel-Despierres (S.77), Friedrich Hegel (S.81), John Cornelius Griggs (S.81), John Alden Carpenter (S.83), Ludwig van Beethoven (S.86), Daniel Gregory Mason (S.87 und 94-95), Gabriele d'Annunzio (S.87), Max Reger (S.88), Henry Dwight Sedgwick (S.93), H.K. Morderwell (S.94), Sidney Lanier (S.95-96), Juvenal (S.97), Ernst Friedrich Richter/Horatio Parker (S.99)¹.

Daß die Liste der zitierten Autoren im Falle der *Essays* wesentlich länger ausfällt als im Falle der *Concord Sonata*, hängt damit zusammen, daß die *Essays* im Gegensatz zur Sonate keine Zitatwiederholungen aufweisen, daß sich in ihnen also kein exaktes Pendant zu den zyklischen oder solch mehrfach wiederholten musikalischen Zitaten wie etwa T3 findet. Hier macht sich wiederum ein prinzipieller Unterschied zwischen dem Medium des Prosatexts und demjenigen des musikalischen Werks bemerkbar: Da sich die Sprache sehr viel linearer als die Musik entfaltet, kann sie nur in relativ geringem Maß ein einzelnes strukturelles Teilmoment - wie es die Melodik in der Musik darstellt - wiederholen, ohne in bloße Repetitivität zu verfallen. Trotzdem ist über das Faktum des häufigen Zitatgebrauchs hinaus eine enge verfahrensmäßige und funktio-

1) Eine weitgehende Identifizierung der Zitatquellen hat Howard Boatwright in seiner Ausgabe der *Essays* vorgenommen; einige Ergänzungen dazu finden sich zudem in der deutschen Übersetzung durch den Verf., vgl. Charles Ives, *Ausgewählte Texte*, hrsg. von Werner Bärtschi, Zürich: Atlantis 1985, S.27-131.

nelle Analogie zwischen Ives' musikalischer und seiner sprachlichen Zitierpraxis zu beobachten, und dies auf mehreren Ebenen.

Erstens umfaßt das zitierte Material ein ungewöhnlich breites historisches, geographisch-kulturelles und soziales Spektrum. Historisch gesehen erstrecken sich die Zitate in der *Concord Sonata*, sieht man vom Sonderfall des B-A-C-H-Motivs ab, von der 1792 entstandenen Kirchenhymne *Consolator* von Samuel Webbe bis zu Ives' eigenem "*Country Band*" *March* aus dem Jahre 1903. Die *Essays* hingegen berufen sich auf eine Reihe von Autoren, die von den Veden des 2.-1. vorchristlichen Jahrtausends über Tibull (ca. 60-19 v.Chr.) und Juvenal (ca. 50 - ca. 130 n.Chr.) bis zu Ives' Zeitgenossen Daniel Gregory Mason (nämlich zu dessen *Contemporary Composers* von 1918) reicht. Diese Reihe verkürzt sich allerdings entscheidend, wenn man bedenkt, daß es sich bei allen Zitaten älterer Autoren (neben den genannten auch etwa Michelangelo, Pascal und Voltaire) um Zitate innerhalb von Zitaten der Transzendentalisten handelt: Auch in den *Essays* stammen die Zitate "ersten Grades" also, wie in der Sonate, vorwiegend aus dem 19. Jahrhundert. (Diese Beobachtung wird nicht zuletzt auch durch Harmony Ives' Liste der Lektüre ihres Mannes zur Zeit der Verfassung der *Essays* bestätigt¹.) Geographisch-kulturell wiederum ist das Zitatmaterial der *Concord Sonata* sowohl (nämlich etwa mit Beethoven und Wagner) der deutschen als auch (beispielsweise mit den Kirchenhymnen) der amerikanischen Musiktradition entnommen, während sich der Bogen in den *Essays* noch weiter spannt und, läßt man die Zitate "zweiten Grades" unberücksichtigt, außer Deutschland und Amerika auch beispielsweise Frankreich (Faguet, Roussel-Despierres), Italien (d'Annunzio), England (Hazlitt, Ruskin, Spencer) und Rußland (Tolstoi) umfaßt. Und schließlich ist das Spektrum an Zitatquellen auch in sozialer Hinsicht sehr umfassend: In der *Concord Sonata* finden sich sowohl Entlehnungen aus der (europäischen) Kunstmusik als auch aus der (amerikanischen) mittelständischen Tradition (Stephen Foster) und aus dem Volksgut (etwa im Falle der Kirchenhymnen), und in den *Essays* stehen beispielsweise Aussagen von Philosophen (etwa Schelling) oder von Literaturkritikern (etwa Van Doren oder Beers) gleichberechtigt neben solchen des Concorder Sheriffs Sam Staples.

Zweitens - und dies ist wohl das wesentlichste Merkmal von Ives' Zitierpraxis - zeichnen sich die Zitate in der *Concord Sonata* und in den *Essays* durch einen sehr variablen Grad an "Explizitheit" aus, d.h. das Spektrum des Zitierens reicht von praktisch "originalgetreuen" Übernahmen bis hin zu bloß umrißhaften, mehr oder weniger vagen Anklängen. Als Zitate im engsten Sinne sind in der *Concord Sonata* zunächst einmal

1) Vgl. Burkholder, *The Ideas* S.111.

jene Entlehnungen anzusehen, bei denen einerseits eine eindeutige Zitatquelle vorliegt und andererseits alle ihre wesentlichen Komponenten, und nur sie, wiedererscheinen. Gemeint sind also etwa *Martyn* in der auf S.33, 1.-2.System und S.34, 2.-4.System von *Hawthorne* erscheinenden Gestalt, der "*Country Band*" *March* (auf S.35, 1.-4.System von *Hawthorne*), und, mit Ausnahme des veränderten vierten Tons, das *Missionary Chant*-Zitat auf S.53, 1.System von *The Alcotts*. In all diesen Fällen übernimmt Ives nämlich nicht nur die Horizontale (die Melodik, Rhythmik und das ungefähre Tempo), sondern auch die Vertikale (die Harmonik) der Zitatquelle, und nirgends fügt er dem zitierten Material etwas wesentlich Neues hinzu. (Abgesehen wird hier allerdings von der jeweiligen tonartlichen Fixierung und, beim *Missionary Chant*-Zitat, von der bereits besprochenen metrischen Mehrdeutigkeit, wie sie für Ives' Motiv- und Themenbehandlung insgesamt typisch ist.) Bereits etwas weiter gefaßt ist der Begriff des Zitats sodann beim Beethoven-Motiv, dessen charakteristische Merkmale (Repetitionstöne, große bzw. kleine Terz und längerer Zielton) zwar auch bei Ives erscheinen, das aber, da im Original rein horizontal (motivisch) bestimmt, in der *Concord Sonata* in eine vertikale (harmonische) Dimension eingebettet ist, die nur zum Teil (etwa in der c-Moll-Harmonisierung auf S.55, 1.System von *The Alcotts*) seine implizite Harmonik zum Tragen bringt, häufiger jedoch unabhängig vom Zitatmaterial existiert. Nochmals anders geartet ist das Verhältnis von Zitat und Zitatquelle schließlich etwa im Falle von H1 und T3: In der Form, in der diese beiden Zitate auf S.44, 3.-4.System von *Hawthorne* und auf S.62, 1.-2.System, S.65, 3.System und S.68, 3.System von *Thoreau* erscheinen, entsprechen sie nur der Horizontalen des Originals, während dessen Vertikale einer harmonisch freien (allerdings bei den Wiederholungen von T3 weitgehend gleichbleibenden) Gestaltung weicht. Dieser Begriff des Zitats im Sinne einer rein horizontalen Entlehnung, die in Burkholders Klassifizierung dem Zitieren im engeren Sinne, d.h. dem "quoting" entspricht, läßt sich nun mühelos auf das sprachliche Zitieren übertragen, das naturgemäß ebenfalls rein horizontal bestimmt ist. Beispiele für solch wörtliche Zitate finden sich in den *Essays* denn auch in großer Zahl; allerdings muß die obige Liste dabei um einiges verkürzt werden, denn längst nicht immer zitiert Ives so exakt wie etwa, um nur ein paar längere Beispiele zu nennen, auf S.7 (Zitat aus "Art and Personality" von Henry Sturt), auf S.15 (Zitat aus "Modern Painters, 2" von John Ruskin) oder auf S.46 (Zitat aus *Henry Thoreau* von Emersons Sohn Edward Waldo Emerson [1844-1930]).

Recht häufig greift Ives nämlich in den *Essays* dergestalt in einen zitierten Satz oder in eine zitierte Passage ein, daß er entweder einzelne Bestandteile hervorhebt (so etwa beim Lanier-Zitat auf S.96) oder daß er zum Teil signifikante Auslassungen vornimmt

(so etwa im Falle der Zitate von Thoreau auf S.5 oder von Channing auf S.18, sowie, besonders markant, im Falle des Hegel-Zitats auf S.81, das dadurch eine ganz andere Gewichtung erfährt¹⁾ - für welches ersteres Verfahren durchaus auch ein musikalisches Analogon zu finden ist (beispielsweise die häufige Akzentuierung des Beethoven-Zitats), welches letzteres (die Auslassung) aber zumal im Falle der *Concord Sonata* ohne musikalische Parallele bleibt, da Ives fast ausschließlich sehr kurze Bruchstücke zitiert und sich daher nicht genötigt sieht, die Zitatquelle zu "straffen". Andererseits greift Ives sehr wohl auch in der *Concord Sonata* in das Zitatmaterial ein, dann nämlich, wenn er beispielsweise - und hier beginnt der Bereich des Zitats im weiteren Sinne - das entlehnte Material melodisch und rhythmisch verändert. Diese Form des Zitierens, die in Burkholders Klassifizierung dem "paraphrasing", also der Paraphrase oder Umschreibung entspricht, läßt sich nicht nur in der vorhaltartigen Umspielung von *Martyn* (also der typischsten Form der "Kirchenhymnenfortsetzung") oder in denjenigen Modifizierungen des Beethoven-Motivs beobachten, die ein anderes Intervall als die große oder kleine Terz umspannen, sondern auch etwa in all jenen Erscheinungsformen von H1, die nur dem allgemeinen Duktus (also vor allem dem punktierten Rhythmus, der aufsteigenden Quart und dem zweimaligen Sekundschritt), nicht aber der genauen Originalgestalt des Beginns von *The Red, White and Blue* folgen. Als sprachliche Parallelerscheinung in den *Essays* kommen hier solche Beispiele wie die Emerson- und die Carlyle-Zitate auf S.31, das Thoreau-Zitat auf S.61 und das zweite Mason-Zitat auf S.95 in Betracht, wo zwar überall der Sinn des Originals (allerdings z.T. mit kleineren Auslassungen), nirgends aber der exakte Wortlaut beibehalten wird. Wenn etwa im genannten Thoreau-Zitat, um nur ein besonders kurzes Beispiel zu nennen, "love virtue, and the people will be virtuous"²⁾ zu "have virtue ..." ³⁾ geändert oder wenn die genannte Passage aus Carlyles *Sartor Resartus* syntaktisch stellenweise völlig umgeformt wird, so bleibt dadurch die originale Bedeutung nämlich zwar mehr oder weniger unangetastet, gleichzeitig wird aber deutlich, wie sehr es Ives um eine Aneignung, nicht um eine bloße Reproduktion des Originals geht und wie breit (nämlich von einzelnen Wortänderungen bis hin zu gänzlichen Neuformulierungen reichend) das Spektrum dieser Aneignung bei ihm sein kann. (Daß im Thoreau-Zitat die genannte Wortänderung nur auf einen Lesefehler im Manuskript zurückgehen mag, wie dies auch bei einzelnen anderen Wörtern der Fall ist, ändert an diesem Prinzip nichts.)

1) Vgl. Elliott Carter, a.a.O. S.6.

2) Thoreau, *Writings* 2 (Walden), S.191.

3) *Essays* S.61.

Nochmals weiter gefaßt ist der Begriff des Zitats in jenen Fällen, in denen keine eindeutige Zitatquelle vorliegt. Dabei können einerseits mehrere Zitatquellen zu einem einzigen Zitatkomplex verschmelzen, wie dies in der *Concord Sonata* etwa bei der Fortsetzung des Beethoven-Motivs auf S.6, 2.-3.System von *Emerson* der Fall ist, oder es kann unter Umständen gar nicht eindeutig feststellbar sein, aus welcher Vorlage Ives zitiert, da - wie etwa bei der "Kirchenhymnenfortsetzung" des Beethoven-Motivs (und evtl. auch bei T3) - mehrere Zitatquellen in Frage kommen. (Solche Fälle sind in den *Essays* nicht vorhanden, da die Sprache aufgrund ihres im Vergleich zum musikalischen "Tonvorrat" größeren "Wortvorrats" stärker determiniert ist und Zitate deshalb genauer bestimmbar sind.) Andererseits nähern sich solche Zitate bereits jenen fraglichen Zitaten an, wie sie für die *Concord Sonata* im vorangegangenen Kapitel beschrieben wurden und wie sie in den *Essays* dort zu beobachten sind, wo Ives zwar einen Satz oder eine Passage in Anführungszeichen setzt und manchmal sogar einen bestimmten Autor angibt, eine eindeutige Zitatquelle aber dennoch unauffindbar ist. (Beispiele hierfür sind etwa die Voltaire bzw. Roussel-Despierres zugeschriebenen Zitate auf S.11 bzw. S.77, oder die möglicherweise von Emerson stammenden Verse auf S.20-21.) Einiges davon dürfte mit der Zeit durchaus noch zu identifizieren sein, in manchen Fällen kann man aber hier ohne weiteres von "Quasi-Zitaten" sprechen, denen in der *Concord Sonata* etwa die melodischen Fragmente auf S.46, 2.-3.System von *Hawthorne* und auf S.64, 2.-3.System von *Thoreau*, in den *Essays* hingegen auch all jene Textelemente zuzurechnen wären, bei denen Ives die Meinung eines bestimmten Autors nicht zitiert, sondern nur frei nachempfunden - wie etwa (in direkter Rede) in der "fiktiven" Fortsetzung des realen Emerson-Zitats auf S.28 ("This wouldn't have befallen you ...") oder (in indirekter Rede) im folgenden Beispiel aus "Thoreau": "Thoreau might observe that ..." ¹. Zumal dort, wo auch bei solchen "Quasi-Zitaten" die üblichen textlichen Mittel des "realen" Zitats (Angabe des zitierten Autors und direkte Rede in Anführungszeichen) verwendet werden, kann dabei denn auch einige Verwirrung um die Autorschaft einer bestimmten Stelle entstehen, denn nur selten macht Ives sein Verfahren so transparent wie etwa im folgenden Beispiel aus "Thoreau": "An obstinate elusiveness, almost a 'contrary cussedness' - as if he [d.h. Thoreau] would say (*which he didn't*): 'If a truth ...'" ² (Hervorhebung vom Verf.).

Nahtlos fügt sich an diese Kategorie des Zitats schließlich noch das reine Stilzitat an, bei dem keine konkrete Zitatquelle vorliegt, sondern nur einige spezifische Charakteristika eines bestimmten musikalischen bzw. sprachlichen Stils imitiert werden. In der

1) *Essays* S.60.

2) Ebd. S.65.

Concord Sonata wären als solche Stilzitate etwa die Ragtime-Passagen in *Hawthorne* und in *Thoreau* anzusehen, wie sie sich beispielsweise auf S.22, 3.System - S.24, 4.System, auf S.37, 1.System - S.42, 2.System, auf S.60, 3.System oder auf S.61, 1. und 3.-4.System finden. Diese weisen zwar weder das übliche 2/4-Metrum noch die tonale Orientierung des klassischen Ragtime auf, deuten aber mit ihren regelmäßigen (und gelegentlich, wie etwa auf S.39, 1.System oder auf S.40, 1.-4.System dem typischen, akkordisch geprägten Rag-Baßmuster folgenden) Figuren in der linken Hand und mit ihren Synkopen und Überbindungen in der rechten auf genau jenes "throwing the accent on the off-beat and holding over" und die "shifts and lilting accents"¹ hin, die Ives als charakteristisch für dieses musikalische Vorbild empfunden hat. Eher am Jazz orientiert sind demgegenüber solche Passagen wie diejenigen auf S.26, 2.-3.System oder auf S.51, 3.-5.System von *Hawthorne*, die zumindest ein zentrales Charakteristikum dieses Stils, nämlich die sich im schnellsten Tempo fast zwangsläufig zu Triolen verschleifenden Punktierungen aufgreifen. Auch hier handelt es sich also um eine Art Stilzitat, und dasselbe läßt sich auch etwa von der aufsteigenden, zumeist im 4/4-Takt stehenden Figur sagen, die dem "*Country Band*" March-Zitat in *Hawthorne* vorangestellt ist; diese Figur, die nach der Ragtime-Einlage (S.35-36, 4.-5./1.-2.System) wiederholt wird und die mit ihrem punktierten Rhythmus und ihrem aufsteigenden Duktus auf typische Eigenschaften von Marschvorspielen anspielt, endet zudem sogar in einer deutlichen Imitation eines "roll-off", also jenes charakteristischen Signals, mit welchem in der Marschmusik das Schlagwerk den Einsatz zum Hauptthema gibt² (S.36, 4.System). (Bei Ives folgt auf diese Stelle, an der "A Drum Corps gets the best of the Band - for a moment"³, allerdings antiklimaktisch nur noch ein fernes Echo der bereits erwähnten "Auftaktfigur" [S.36-37, 4./1.System].) Und falls es sich beim "Scotch song" (A1) nicht um ein konkretes Zitat, sondern um eine von Ives frei erfundene Melodie handeln sollte, wäre schließlich auch darin ein Stilzitat zu erkennen - eines nämlich, das mit seiner Aufteilung in Melodie und Begleitung und seiner schlichten Harmonik und Melodik (einschließlich der leicht sentimental anmutenden Alteration von B zu H im zweiten Takt seines zweiten Erscheinens und des gefühlsbetonten Sextfalls zum dritten Takt hin) auf die Gattung des damals populären "parlour song" hinweist. In den *Essays* findet sich auch dazu eine genaue Entsprechung: Wenn Ives etwa die Meinung bestimmter "fiktiver" Autoren wiedergibt, wie etwa (in direkter Rede) diejenige einer

1) *Memos* S.57.

2) Vgl. Jonathan Elkus, *Charles Ives and the American Band Tradition: A Centennial Tribute* (American Arts Pamphlet 4), Exeter: University of Exeter, American Arts Documentation Centre 1974, S.22.

3) Anmerkung im unpaginierten Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

"working woman" in "Emerson" ("I love to go to hear Emerson ..." ¹) oder (in indirekter Rede) diejenige eines unspezifizierten Geigers im "Epilogue" ("Some fiddler was once honest or brave enough, or perhaps ignorant enough, to say that ..." ²), so imitiert er zwar nicht stilistisch, sondern nur sinngemäß eine ihm fremde Person; wenn er aber beispielsweise im "Epilogue" einen Politiker nachahmt ("First, last, and forever I am for the people. I am against all bosses. I have no sympathy for politicians. I am for strict economy, liberal improvements, and justice! I am also for the - Ten Commandments" ³), so übernimmt er mit dem kurzen, einfachen Satzbau, dem Ausrufezeichen, der Pause kurz vor Schluß und einer Allerweltsfloskel wie "first, last, and forever" auch ganz spezifische stilistische Merkmale einer bestimmten Art des Redens, und er läßt diesen Stilzitate kurz danach, in fast unnötiger Deutlichkeit, sogar noch eine eigene negative Interpretation in Form von Klammerzusätzen folgen: "First and last and forever I am for the people ('s votes). I'm against all bosses (against me). I have no sympathy for (rival) politicians,' etc., etc." ⁴. Derartige Wiedergaben von Meinungen "fiktiver" Autoren sind, wie die folgende Auflistung zeigt, in den *Essays* außerordentlich zahlreich; auch wenn viele von ihnen (nämlich diejenigen, die sich der indirekten Rede bedienen) nicht die spezifische Redensweise, sondern nur die Gedankengänge einer bestimmten Person enthalten, seien sie dennoch dem Begriff des "Stilzitats" unterstellt - das sich hier allerdings, gemäß der starken inhaltlichen Bindung der Sprache, auch auf den Denk-, nicht nur auf den Sprachstil bezieht:

"Prologue":	"a critic" (S.6), "the same composer" (S.6), "the artist" (S.6), "the man in the front row" (S.6);
"Emerson":	"it is occasionally said ..." (S.16), "a rather remarkable-minded boy" (S.19), "the rebel of the twentieth century" (S.19), "some" (S.22), "class-room excuses" (S.22), "the infidel" (S.23), "many" (S.23), "reformers" (S.23-24), "one" (S.24) "cataloguers" (S.24-25), "the same well-bound school teacher who told the boys ..." (S.25), "a working woman" (S.35);
"The Alcotts":	"it is said ..." (S.46);
"Thoreau":	"Thoreau has been criticised ..." (S.56), "someone" (S.57), "some" (S.58), "the speculating parson who takes a good salary ..." (S.59-60), "a schoolteacher in English literature" (S.63), "a statement made in a school history" (S.64), "some

1) *Essays* S.35.

2) Ebd. S.84.

3) Ebd. S.90.

4) Ebd. S.90-91.

near-satirists" (S.64), "it has been said ..." (S.66), "an old yellow-papered composition of school-boy days" (S.66); und

"Epilogue":

"the composer" (S.70), "some" (S.72), "a man" (S.72), "his music-teacher (and father)" (S.72), "that same boy at twenty-five" (S.72), "[a] middle-aged [man]" (S.72-73), "a matter ... of common impression or general opinion" (S.74), "those serious writers of humorous essays" (S.76), "a concertmaster" (S.84), "some fiddler" (S.84), "another man" (S.84-85), "the Jesuit priest" (S.85), "Mr. Bossitt" (S.85), "it is told ..." (S.87), "a newspaper music column" (S.88), "an American violonist" (S.88), "the man who is ever asking this question" (S.88), "the same man who is ever asking about the most musical nation" (S.89), "the discoverer" (S.89), "the world" (S.89), "the country" (S.89), "the discovered-one" (S.90-91), "the Byronic fallacy" (S.91), "a poet or a whistler" (S.91-92) "some" (S.99).

Letztlich kann man aber sogar noch über diese Kategorie des Zitats hinausgehen und auch Ives' Umgang mit verschiedenen musikalischen bzw. sprachlichen Idiomen überhaupt dem Begriff des Stilzitats im weitesten Sinne zuordnen. Hier handelt es sich zwar nicht um "Stile", die auf bestimmte Gattungen, Werke oder Autoren verweisen, sondern nur um stilistische Charakteristika, die durchaus innerhalb einer einzigen WerkGattung oder innerhalb eines einzigen Werks vorkommen können. Da Ives aber ständig mit der Gegenüberstellung solch unterschiedlicher Idiome spielt, reiht sich auch diese Eigenart seines Werks zwanglos an die genannten Ausprägungen des Zitats an - eine Eigenart, die sich in der *Concord Sonata* nicht nur im Detail (wie dies etwa Lawrence Starr in seiner Unterscheidung fünf verschiedener Satztypen in *The Alcotts* getan hat¹), sondern auch in der großformalen Anlage des Werks (etwa im Gegensatz zwischen dem insgesamt funktional-tonal und homophon orientierten "Gesamtsatz" von *The Alcotts* und der polyphonen Vielstimmigkeit von *Emerson*) zeigen läßt und die, in Form von stilistischen Anlehnungen ohne jeden Bezug auf irgendeinen Autor, auch in den *Essays* zu beobachten ist: Wenn Ives beispielsweise, wie gleich zu Beginn von "Emerson", den philosophischen Standpunkt seines Protagonisten zu umreißen versucht², so benützt er in seiner Wortwahl und seiner Syntax das Vokabular und die "Katalogrhetorik" der Transzendentalisten³; wenn er im "Epilogue" die Begriffe "substance" und "manner" differenziert⁴, so lehnt er sich in seinem relativierenden, abtastenden Stil an den literaturtheoretischen Diskurs an; oder wenn er, ebenfalls im

1) Vgl. oben S.106.

2) Vgl. *Essays* S.11 ff.

3) Vgl. unten S.194 ff.

4) Vgl. *Essays* S.75.

"Epilogue", die sterile "Konservatoriumsmusik" geißelt, ("well-written, well-harmonized things, well-voice-led, well-counterpointed, well corrected, and well O.K'd, by well corrected Mus. Bac. R.F.O.G.'s"¹), so nähert er sich mit seinen Wortprägungen durchaus der Sprache des satirischen Journalismus an.

Bisher wurde die "Explizitheit" des zitierten Materials in der *Concord Sonata* und in den *Essays* nur anhand des Verhältnisses von Zitat und Zitatquelle erläutert. Dem ist nun jedoch noch hinzuzufügen, daß auch die Länge und die kontextuelle Stellung der Zitate eine wichtige Rolle bei der Hervorhebung bzw. Integration des entlehnten Materials spielt. Wenn man den Blick auf die Zitate im engeren Sinne einschränkt, so sind die Entlehnungen in der *Concord Sonata* insgesamt zwar sehr kurz, aber zwischen dem viertönigen Beethoven-Motiv und dem viertaktigen (bzw., rechnet man die beiden zitierten Einleitungstakte dazu, sechstaktigen) "*Country Band*" March-Zitat sind auch Längenunterschiede vorhanden, die bei der Profilierung des entlehnten Materials durchaus ins Gewicht fallen. Einer solchen Profilierung dient vor allem auch der Kontext: Zwischen der drastischen Abgrenzung etwa der drei *Martyn*-Zitate in *Hawthorne*, die außer durch ihre gänzlich andere Satzart auch durch ihre Dynamik, ihr Tempo und ihre Metrik von ihrer Umgebung abgehoben sind, und der kontextuellen Einbettung etwa des Beethoven-Motivs auf S.16, 2.-3.System (rechte Hand), wo das Zitat durch seine Mittellage, die flexible Dynamik und das Ritardando weitgehend verschleiert wird, tut sich ein großes Spektrum an Integrationsmöglichkeiten auf, das Ives in reichem Maß nutzt. Und in den *Essays* weisen die Zitate im engeren Sinne - mehrheitlich kurze Sätze oder Satzglieder und nur selten (wie etwa im Falle des Sturt-Zitats im "Prologue"²) längere Passagen - gleichfalls die ganze Bandbreite von scharfer Abgehobenheit vom Kontext (wie z.B. in den beiden Gedichtzitaten im "Prologue"³ und in "Thoreau"⁴) bis hin zu weitgehender Integration auf, wie beispielsweise im folgenden Emerson-Zitat: "Whatever means one would use to personalize Emerson's natural revelation, whether by a vision or a board walk, the vastness of his aims and the dignity of his tolerance would doubtless cause him to accept, or at least try to accept, and use [these means] 'magically as a part of his fortune'"⁵.

Dementsprechend variiert denn auch, drittens, die strukturelle Funktion des Zitatmaterials in der *Concord Sonata* und in den *Essays* beträchtlich. Gemäß ihrem Grad an

1) *Essays* S.80.

2) Ebd. S.7.

3) Ebd.

4) Ebd. S.67.

5) Ebd. S.21.

"Explizitheit" können die Zitate nämlich, wie dies in der *Concord Sonata* etwa bei vielen Erscheinungsformen des Beethoven-Motivs und in den *Essays* bei den meisten Kurzzitaten der Fall ist, entweder so stark in den Gesamtzusammenhang integriert sein, daß sie ganz ähnlich wie die übrigen satzindividuellen motivisch-thematischen Elemente fungieren; oder sie können, wie dies in der Musik beispielsweise die *Martyn-* und "*Country Band*" *March*-Zitate und im Text die beiden erwähnten Gedichtzitate tun, den Fluß der musikalischen bzw. textlichen Entwicklung jäh unterbrechen und dadurch eine zäsurierende Funktion annehmen. Untersucht man die großformale Anlage der *Concord Sonata* auf dieses Kriterium hin, so stellt man dabei zum einen fest, daß sich die integrierten Zitate vor allem auf die Ecksätze, die isolierten hingegen auf die Binnensätze konzentrieren - ein Charakteristikum, das zur Symmetrie des Werks beiträgt und das in etwas anderem Sinne auch in den *Essays* zu beobachten ist: Dort fügen sich nämlich die Emerson- und Thoreau-Zitate, die den größten Teil der Zitate in den ihnen gewidmeten Essays ausmachen, ihrem Inhalt nach naturgemäß nahtloser in den Zusammenhang als die aus den vielfältigsten Quellen stammenden Zitate im "Prologue" und im "Epilogue", wohingegen "Hawthorne" und "The Alcotts" ohnehin nur relativ wenige Zitate enthalten - von den in ihnen behandelten Autoren beispielsweise nur je eines. Und zum anderen zeigt sich eine "Zentrierung" des prägnant hervortretenden Zitatmaterials auch *innerhalb* der einzelnen Sonatensätze bzw. Essays - in dem Sinne nämlich, daß die "zäsurierenden" Zitate tendenziell um die Mitte herum gruppiert sind, während die "integrierten" Zitate eher in den Rahmenteilern erscheinen; allerdings kommt es dabei im zyklischen Verlauf zu einer zunehmenden Verschmelzung dieser "Zitatmittelpunkte" mit ihrer Umgebung. Auf diese und andere formstützende Funktionen der Ives'schen Zitate wird später, im Zusammenhang der übergreifenden Formtendenzen der *Concord Sonata* und der *Essays*, noch zurückzukommen sein¹.

Aufgrund ihres Verweises auf präexistentes Material ist jedoch allen Zitaten (auch den Stilzitaten im weitesten Sinne) die Tendenz gemein, die Homogenität des musikalischen Satzes bzw. des sprachlichen Stilniveaus aufzulösen und dadurch ein zentrales kunstästhetisches Postulat zu durchkreuzen, das in der Musik und Literatur bis über die Jahrhundertwende hinaus Geltung hatte und auch bei Ives' Zeitgenossen noch weitgehend weiterwirkte. (Ausnahmen bilden allerdings sowohl die Transzendentalisten mit ihrer bereits erwähnten, umfassenden Zitierpraxis als auch etwa

1) Vgl. unten S.178 ff.

Mahler und Joyce, mit denen Ives auch andere Aspekte seines Schaffens teilt¹.) Nicht nur in der Häufigkeit des Zitierens geht Ives nämlich weit über das Übliche hinaus, sondern das Neuartige zeigt sich bei ihm ganz besonders auch darin, in wie hohem Maß er einigen Zitaten ein "Eigenleben" läßt, d.h. wie sehr er sie zuweilen, statt sie zu assimilieren, in all ihren Hauptcharakteristika wiedergibt und dadurch vom Gesamtkontext abhebt. Durch die Koexistenz verschiedenster Stilebenen und Tonfälle innerhalb eines Werks verschiebt sich letztlich die "Stimme" des Autors tendenziell von der Materialebene auf die Ebene der Synthese dieses Materials: Das Kunstwerk wird - im ursprünglichen emphatischen Sinne des Wortes - zu einem "Kom-ponierten" und manifestiert, innerhalb seines im Grundsätzlichen unangetastet bleibenden Kunstanspruchs, eine verstärkte Offenheit gegenüber der außerkünstlerischen Realität, von der es umgeben ist. (In dieser "realistischen" Tendenz von Ives' Werk² ist keineswegs ein Widerspruch zu den früher erwähnten Parallelen zwischen Ives und dem europäischen Expressionismus zu sehen³: War dort die übergreifende ästhetische Ausrichtung der künstlerischen Ausdrucksmittel auf eine geistige Vision gemeint, so geht es beim Zitieren um einen untergeordneten - in seinen Implikationen allerdings weitreichenden - Einzeilaspekt.)

Betrachtet man die Zitate in der *Concord Sonata* und in den *Essays* aber als in das Kunstwerk eindringende Realitätsfragmente, so kommt, viertens, auch ihre inhaltliche Funktion als wesentlicher Faktor ins Spiel. Beim Textzitat ist diese Funktion aufgrund der engen Bindung der Sprache an konkrete Bedeutungen offenkundig: Das Zitat dient, ob es "zur Bestätigung der eigenen Aussage" oder "zum Gegenstand eines metasprachlichen Diskurses" gewählt wird⁴, immer der Vermittlung eines bestimmten Inhalts. Ähnliches geschieht jedoch auch beim musikalischen Zitat, dem durch seine "Fremdartigkeit" ebenfalls ein ausgeprägt semantischer Charakter anhaftet und das letztlich, wie dies Tibor Kneif formuliert hat, auf "die Herstellung von Zeichenrelatio-

1) Zu den Beziehungen zwischen Ives und Mahler vgl. etwa Robert P. Morgan, "Ives and Mahler: Mutual Responses at the End of an Era", in: *19th Century Music* 2/1 (July 1978), S.72-81, und Carl E. Schorske, "Mahler und Ives", in: *Neue Zürcher Zeitung* 207/112 (17./18. Mai 1986), S.66; zu denjenigen zwischen Ives und Joyce vgl. Lou Harrison, "On Quotation", in: *Modern Music* 23/3 (Summer 1946), S.166-169, und Peter Dickinson, "A New Perspective for Ives", in: *The Musical Times* 115/10 (October 1974), S.836-838.

2) Vgl. dazu Rosalie Sandra Perry, *Charles Ives and American Culture*, Diss. University of Texas at Austin 1971, S.124-154.

3) Vgl. oben S.36-37.

4) Tibor Kneif, "Zur Semantik des musikalischen Zitats", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134/1 (1973), S.3.

nen inmitten eines vorwiegend zeichenlosen Artefaktes" abzielt¹. Diese Zeichenhaftigkeit des musikalischen Zitats schlägt nicht nur eine Brücke zwischen Autor und Rezipient, sondern sie liegt letztlich allen oberflächlich noch so verschiedenen Zitat-techniken zugrunde und grenzt diese von solch anderen, ebenfalls auf der Verwendung entlehnter Materialien beruhenden Verfahren wie beispielsweise der Parodie, der Kontrafaktur, der Variation oder der Transkription ab². Auch das musikalische Zitat fungiert somit als Vermittler von Inhalten - von Inhalten allerdings, die hinsichtlich ihrer Konkretheit sehr verschieden ausgeprägt sein können.

Welche spezifische Bedeutung die Zitate in der *Concord Sonata* annehmen, soll erst später, im Zusammenhang des inhaltlich-programmatischen Gesamtkontexts, untersucht werden, während hier nur einige grundsätzliche Möglichkeiten einer solchen "Semantisierung" erwähnt seien. So können Ives' Zitate, in Anlehnung an die von Günther von Noé vorgenommene Klassifizierung inhaltlicher Zitatfunktionen³, zum einen dem Fixieren von Ort, Zeit und gesellschaftlicher Sphäre dienen. Als Beispiele hierfür mögen etwa die verschiedenen Kirchenhymnen, H1, H2, A3 und T3 gelten, die als dominierenden "Schauplatz" der *Concord Sonata* die Vereinigten Staaten (speziell Neuengland), als Zeit die Jahre vor und nach dem amerikanischen Bürgerkrieg (1861-1865) und als soziale Sphäre vor allem das Leben der mittleren und unteren Gesellschaftsschichten evozieren. (Dadurch, daß die Musik gerade dieser Schichten fest in einen funktionalen Lebenszusammenhang eingebettet und nicht nur assoziativ mit ihrer sozialen Sphäre verbunden war, wirkt diese inhaltliche Funktion um so stärker.) Zum anderen können die Zitate darauf abheben, gewisse inhaltlich-programmatische Zusammenhänge zu verdeutlichen. Dies kann entweder ganz direkt und unvermittelt geschehen - wie etwa dann, wenn Ives in *The Alcotts* mit A1 und dem Beethoven-Zitat die in den *Essays* beschriebene häusliche Szene "illustriert", in der "Beth [d.h. Bronson Alcotts Tochter Elizabeth] played the old Scotch airs, and played at the *Fifth Symphony*"⁴. Hierbei handelt es sich um Zitate, bei denen Ives nicht nur eine gegebene Musik, sondern eine ganz bestimmte Wiedergabe dieser Musik heraufbeschwört - ein Verfahren, das Peter J. Rabinowitz mit dem Begriff der "fictional music" versehen hat⁵ und das auch äußerlich dingfest zu machen ist: etwa in gewissen "falschen" Noten des

1) Vgl. Kneif, a.a.O. S.13.

2) Vgl. Zofia Lissa, "Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats", in: *Die Musikforschung* 19 (1966), S.364-378.

3) von Noé, a.a.O. S.51.

4) *Essays* S.47.

5) Peter J. Rabinowitz, "Fictional Music: Towards a Theory of Listening", in: *Theories of Reading, Looking, and Listening* (Bucknell Review 26/1), ed. by Harry R. Garvin, Lewisburg: Bucknell University Press 1981, S.193-208.

Beethoven-Zitats (wie den Dissonanzen innerhalb des völlig diatonischen Kontexts auf S.54, 1.System) oder in den "shadow notes" über dem einleitenden Dominantseptakkord des "Scotch song" (S.55, 3.System und S.56, 2.System), die Ives in r4 mit "a partial moan for one of his [d.h. Bronson Alcotts] daughters" identifiziert hat¹. Etwas abstrakter sind demgegenüber diejenigen Zitate, die eine bestimmte Szene nur atmosphärisch andeuten - beispielsweise das *Martyn*-Zitat in *Hawthorne*, das für jene in den *Essays* erwähnte "old hymn-tune" steht, "that haunts the church and sings only to those in the churchyard to protect them from secular noises"². Die Zitate können einen programmatischen Zusammenhang aber auch indirekt über die mit ihnen assoziierten Textzeilen vermitteln. Wenn Ives etwa mit T3 den Refrain des Stephen-Foster-Lieds *Massa's in de Cold Ground* zitiert, so pointiert und überhöht dessen Textgehalt ("Down in the cornfield, Hear dat mournful sound: All de darkeys am a weeping - Massa's in de cold, cold ground"³) den im Thoreau-Kapitel der *Essays* beschriebenen Bedeutungszusammenhang des Aufgehens des Menschen in der Natur. (Dasselbe gilt auch für die sekundäre Quelle von T3, die Hymne *Consolator*, deren Text wie folgt lautet: "Here bring your wounded hearts, here tell your anguish; Earth has no sorrow that heav'n cannot heal"⁴.) Und schließlich können die Zitate, gemäß Günther von Noé, auch einfach den Zweck der Pointe, des Witzes oder der Parodie verfolgen - doch gerade hier ist im Falle der *Concord Sonata* eine gewisse Vorsicht geboten.

Fünftens ist nämlich die ästhetische Funktion der Zitate in Betracht zu ziehen, und diese scheint kaum je auf eine lediglich witzige Wirkung oder auf die "Bloßstellung" des von Ives verwendeten Fremdmaterials abzielen. Dem Witz in der Musik hat Ives ohnehin mißtraut; seine scharfe Trennung von seinen scherzhaft gemeinten "take-offs" und seinen übrigen Kompositionen weist ebenso darauf hin wie seine diesbezüglichen Bemerkungen in den *Essays*: "... 'wit' in music is as impossible as 'wit' at a funeral. The wit is evidence of its lack"⁵. Vor allem aber sieht Ives im vorgefundenen Material grundsätzlich immer etwas Würdiges und Erhabenes - und dies nicht nur etwa im Falle des Beethoven-Motivs, das er als "one of Beethoven's greatest messages" der "spiritual message of Emerson's revelations, even to the 'common heart' of Concord" annähern will⁶, sondern insbesondere auch im Falle jener von Ives so gern zitierten Musik der

1) Es handelt sich dabei um Harold C. Schonbergs Druckexemplar der *Concord Sonata*, das von Clark (*Choices and Variants*) nicht berücksichtigt werden konnte; vgl. oben S.13.

2) *Essays* S.42.

3) Vgl. oben S.96-97.

4) Vgl. oben S.97-98.

5) *Essays* S.87.

6) Ebd. S.36.

"common people" (also Hymnen, patriotische Lieder, Marschmusik etc.), die er emphatisch als "a stronger and deeper music of simple devotion"¹, als eine von jeder "manner" befreite, rein "substantielle" Musik bezeichnet, die beispielsweise "the fervency of 'Aunt Sarah'" zu reflektieren vermöge, "who scrubbed her life away for her brother's ten orphans, the fervency with which this woman, after a fourteen-hour work day on the farm, would hitch up and drive five miles through the mud and rain to 'prayer meetin'"². So sehr denn einzelne Zitat-Gegenüberstellungen wie diejenigen von *Martyn* und dem "*Country Band*" *March* in *Hawthorne*, aber auch etwa (wenn das Lied von A.F. Winnemore tatsächlich als Zitatquelle gedient hat) die assoziative Verknüpfung des Beethoven-"Klopfmotivs" mit dem Text des Refrains von H2 ("Stop that knocking at my door"³) humoristische Wirkungen erzeugen mögen - der "comedy" räumt ja Ives, im Gegensatz zum "wit", durchaus eine musikalische Berechtigung ein⁴ -, so ernst ist letztlich die Bedeutung der Zitate selbst: Sie bilden nicht bloße Einschübe, sondern Kristallisationspunkte, die die Substanz des Gesagten auf knappstem Raum zum Ausdruck bringen. In diesem Sinne sind sie etwa mit jenen Momenten vergleichbar, die James Joyce als "Epiphanien" und Virginia Woolf als "moments of being" bezeichnet haben; für Joyce, so stellt Richard Ellmann fest, sei die Epiphanie nämlich "nicht die Manifestation einer Gottheit, die Sichtbarwerdung Christi für die Weisen aus dem Morgenlande", sondern "die plötzliche 'Offenbarung der Washeit eines Dinges', der Augenblick, in dem uns 'die Seele des gewöhnlichsten Gegenstandes ... zu erstrahlen scheint'"⁵, und ähnlich schreibt Jeanne Schulkind von Virginia Woolfs "moments of being", sie seien "not ... simply random manifestations of some malevolent force but 'a token of some real thing behind appearances'"⁶. Einen solchen "epiphanischen" (und wohl autobiographisch aufzufassenden) Moment hat Ives im übrigen in den *Essays* selbst beschrieben - dort, wo er von einem Jungen spricht, der zunächst an einem "Memorial Day" (dem amerikanischen Heldengedenktag [30. Mai]) durch den *Seventh Regiment March* geweckt wird⁷ und dadurch "a moment of vivid power ... a consciousness of material nobility - an exultant something gleaming with the possibilities of this life - an assurance that nothing is impossible, and that the

1) *Essays* S.85.

2) Ebd. S.80-81.

3) Vgl. oben S.92-93.

4) Vgl. *Essays* S.87.

5) Richard Ellmann, *James Joyce*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, 1, S.150.

6) Virginia Woolf, *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, ed. with an introduction and notes by Jeanne Schulkind, London: Triad/Granada 1978, S.20.

7) Gemeint ist wohl der *Second Regiment Connecticut National Guard March* von David Willis Reeves, den Ives, gemäß Henderson (a.a.O. S.207-217), auch in der 4.Sinfonie, in *Yale-Princeton Football Game* und im Klaviertrio zitiert.

whole world lies at his feet" erlebt¹ und dem später im Leben beim Hören der Kirchenhymne *There's a Wideness in God's Mercy*² nochmals eine ähnliche, diesmal aber ins Religiöse gewendete Vision zuteil wird, die ihm "a profound sense of a spiritual truth - a sin within reach of forgiveness ... an unfathomable courage - an immortality for the lowest - the vastness in humility, the kindness of the human heart, man's noblest strength" vermittelt³.

So sehr denn einige Zitate in der *Concord Sonata* und in den *Essays* vom Kontext abgehoben sind, d.h. so sehr sie auf der Ebene der "manner" die stilistische Homogenität durchbrechen, so sehr stehen sie also dennoch, auf der Ebene der "substance", im Dienste des ästhetischen Bekräftigung⁴. Diese integrative Kraft von Ives' Zitierpraxis, die ganz im Sinne von Emerson ("A brave man quotes bravely, and will not draw on his invention when his memory serves him with a word as good"⁵) immer auf eine identifikatorische Aneignung, niemals auf eine distanzierte Reproduktion abzielt - daher auch die verschiedenartigen Eingriffe in die Originalgestalt der Zitate -, zeigt sich aber letztlich nicht nur auf der Werkebene, sondern auch in der historischen Dimension. Indem Ives vorgefundenes Material verwendet, knüpft er nämlich einerseits an die Tradition der Rhetorik an (die sich, in Form von leicht verständlichen Exempla, seit jeher auf Vorbilder berufen hat⁶), und hier wiederum, wie aus der folgenden Tagbuchnotiz Emersons (10.12.1836) ersichtlich ist, speziell an die Auffassung der Transzendentalisten: "... amid drowsy series of sentences what a sensation ... a sharply objective illustration makes!"⁷. Und indem er bereits fertige Musikstücke und Texte als unfertige ausweist, stiftet er andererseits, parallel zu seinem Bruch mit gattungsmäßigen, formalen und stilistischen Normen, eine abstrakte, auf der "substance" beruhende Form von historischer Kontinuität: Das Zitatmaterial erweist sich zwar in

1) *Essays* S.30.

2) Dieser Text von Frederick W. Faber wurde auf die Hymnen *Wellesley* von Lizzie E. Tourjée und *Erie* von Charles Crozat Converse gesungen, welche letztere von Ives in der 3.Sinfonie und in der 1.Klaviersonate zitiert wird (vgl. Henderson, a.a.O. S.207-217).

3) *Essays* S.30-31.

4) Zur Unterscheidung von Kontrastzitat und Bekräftigungszitat vgl. Kneif, a.a.O. S.6-7.

5) "Quotation and Originality", in: Emerson, *Complete Works* 8 (Letters and Social Aims), S.174.

6) Vgl. Peter Dixon, *Rhetoric* (The Critical Idiom 19), London/New York: Methuen 1971, S.26.

7) *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, ed. by William H. Gilman/Alfred R. Ferguson/Merrill R. Davis/Merton M. Sealts/Harrison Hayford, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press 1960-1982, 5, S.197.

seiner gegebenen Form als "veraltet", vermag aber in einem aktuellen, "zeitgemäßen" Kontext seine Essenz durchaus von neuem zu entfalten. Emersons folgende, auf Chaucer bezogenen Worte treffen somit vollumfänglich auch auf Ives zu: "... what he takes has no worth where he finds it, and the greatest where he leaves it"¹.

1) "Shakespeare; or the Poet", in: Emerson, *Complete Works* 4 (Representative Men: Seven Lectures), S.189.

5. Die *Concord Sonata* und die *Essays* als Prozess: Formale und syntaktische Aspekte

Daß die Verwendung zyklischer melodischer Elemente ebenso wie die häufige Wiederholung der mit ihnen verwandten satzindividuellen Motive und Themen der *Concord Sonata* und den *Essays* ein hohes Maß an innerem Zusammenhang verleiht, dürfte nach dem Gesagten offenkundig sein: Zwar wird ihre einheitsstiftende Funktion dadurch relativiert, daß sie in der Sonate immer wieder durch einen wechselnden vertikalen Kontext und in den *Essays* - gemäß der Eigenart des sprachlichen Mediums - durch weitgehende Umformulierungen verändert werden; dennoch bilden sie aber aufgrund ihrer Omnipräsenz ein dichtes Netzwerk zeichenhafter Einzelereignisse, das den heterogenen Tendenzen des verwendeten Materials entgegensteuert. Über die lineare Entwicklung, d.h. über den großformalen Verlauf von Musik und Text - "Form" sei hier nicht im statischen Sinne eines vorgegebenen Schemas, sondern in der dynamischen Bedeutung als "einmalige und unverwechselbare Gestalt"¹ - ist damit jedoch noch nichts ausgesagt. Welcher Art dieser Gesamtverlauf ist, und auf welche Weise er mit den motivisch-thematischen Ereignissen der *Concord Sonata* und der *Essays* korreliert, soll daher im folgenden untersucht werden.

1) Wolfgang Stockmeier, *Musikalische Formprinzipien: Formenlehre* (Musik-Taschen-Bücher, Theoretica 5), Köln: Hans Gerig 1967, S.8.

5.1. Die *Concord Sonata*

War der Formplan der früheren klassischen Sonate (insbesondere des Sonatenhauptsatzes) vor allem durch tonale Spannungsverhältnisse und derjenige der späteren klassischen und der romantischen Sonate stärker durch motivisch-thematische Ereignisse bestimmt¹, so greifen diese Begriffe bei der Beschreibung von Ives' Formkonzeption ganz offensichtlich zu kurz. Zum einen ist nämlich Ives' Harmonik nicht mehr mit den Kategorien der funktionalen Tonalität zu fassen: Obwohl sich durchaus immer wieder tonale Zentren herausbilden, üben diese im freitonale Kontext der *Concord Sonata* kaum mehr eine formbildende, sondern allenfalls eine formstützende Funktion aus. Und zum anderen überschneidet sich das motivisch-thematische Netz des Werks mit seinem allgemeinen Spannungsverlauf so sehr, daß eine formale Gliederung, die sich primär auf motivisch-thematische Konstellationen stützt, ebenfalls unmöglich ist: Da gleich zu Beginn der einzelnen Sätze die meisten wichtigen satzindividuellen Motive und Themen (allerdings nicht die Zitate) und im Falle von *Emerson* auch die zyklischen Elemente vorgestellt werden, und da diese Elemente, wie ihre Auflistung gezeigt hat, auch im weiteren Verlauf in sehr dichter Folge erscheinen, kommt als motivisch-thematisches Charakteristikum der verschiedenen formalen Abschnitte weniger der Neueintritt als vielmehr das Hervortreten bestimmter melodischer Gebilde in Frage. Dadurch erlangen aber übergreifende Gestaltungsparameter wie Satzstruktur, Tempo, Agogik, Dynamik, Harmonik und Ambitus eine erhöhte Bedeutung. Letztlich erscheint so das "Wie" der Präsentation wichtiger als das "Was" - eine Beobachtung, die nicht nur mit Ives' vielfach relativ uncharakteristischer Motiv- und Themenbildung (bei E1 und E3 etwa handelt es sich im wesentlichen um bloße diatonische bzw. pentatonische Leiterauschnitte), sondern auch mit seiner im Hawthorne-Teil der *Essays* geäußerten Meinung im Einklang steht, es gehe ihm statt um "something that happens" vor allem um "the way something happens"². Anhand einer detaillierten Verlaufsbeschreibung von *Emerson* soll denn auch im folgenden dieser "way something happens" nachgezeichnet und einige zentrale Tendenzen von Ives' "Formgebung" herausgearbeitet werden, während aus den übrigen Sätzen sodann vor allem diejenigen Charakteristika herausgegriffen seien, aufgrund derer etwas von der formalen Dynamik des gesamten *Concord*-Zyklus sichtbar wird.

1) Vgl. hierzu etwa Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York/London: W.W. Norton 1980, S.292-335, und Jim Samson, *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality 1900-1920*, London: J.M. Dent 1977, S.167-168.

2) *Essays* S.42.

5.1.1. Emerson

Betrachtet man den ersten Satz der *Concord Sonata* unter dem Aspekt der genannten übergreifenden Gestaltungsmittel, so fällt als zentrales Gliederungskriterium vor allem der häufige Wechsel verschiedener Satztypen auf, der zu jener "Polystilistik" führt, welche schon in anderem Zusammenhang erwähnt wurde¹. Demgemäß kann man *Emerson* wie folgt gliedern:

Abschnitt A

(S.1, 1.System - S.3, 4.System, T.3): Hier herrscht ein dichter, vielstimmig-polyphoner Satz vor, in dem sich kaum ein tonaler Schwerpunkt herausbildet und in dem auf knappem Raum alle wesentlichen motivisch-thematischen Elemente erscheinen - zunächst vor allem simultan (wie etwa ganz zu Beginn, wo in der linken Hand eine modifizierte Form von E3 und in der rechten das *Concord*-Motiv erklingt, vgl. Beispiel 47), später (ab S.2, 4.System) vorwiegend sukzessiv. (In dieser polyphonen Dichte, die für weite Teile von *Emerson* und auch für einzelne Abschnitte der übrigen Sätze charakteristisch ist, spiegelt sich nicht zuletzt etwas von der Entstehungsgeschichte der *Concord Sonata*, die ja, wie gezeigt wurde, in engem Zusammenhang mit verschiedenen Orchesterwerken steht. Ives weist denn auch in den *Memos* explizit auf das "Klavierauszughafte" gerade des Emerson-Satzes hin, welcher "a partial reduction for piano from the sketch of the *Emerson Overture*"² sei - ein Charakteristikum, zu dem neben der Satzdichte auch beispielsweise die zahlreichen Oktavverdoppelungen, die "Solo"-Anweisungen auf S.3, 3.System [diese bezieht sich, laut einer Anmerkung in der Zweitausgabe³ und laut einer Eintragung in r14⁴, auf eine Hornstimme in der *Emerson Overture*] und auf S.12, 1.System [diese findet sich nur in der Erstausgabe] oder die [aus einer Fagott- bzw. Violastimme der *Emerson Overture* hervorgegangene⁵] in der Zweitausgabe erscheinende Violastimme auf S.19, 1.-2.System⁶ beitragen.) Als Paradigma für diesen Formabschnitt, der sich aus mehreren Steigerungswellen zusammensetzt, kann gleich der erste Aufschwung gelten,

1) Vgl. etwa oben S.127 ff.

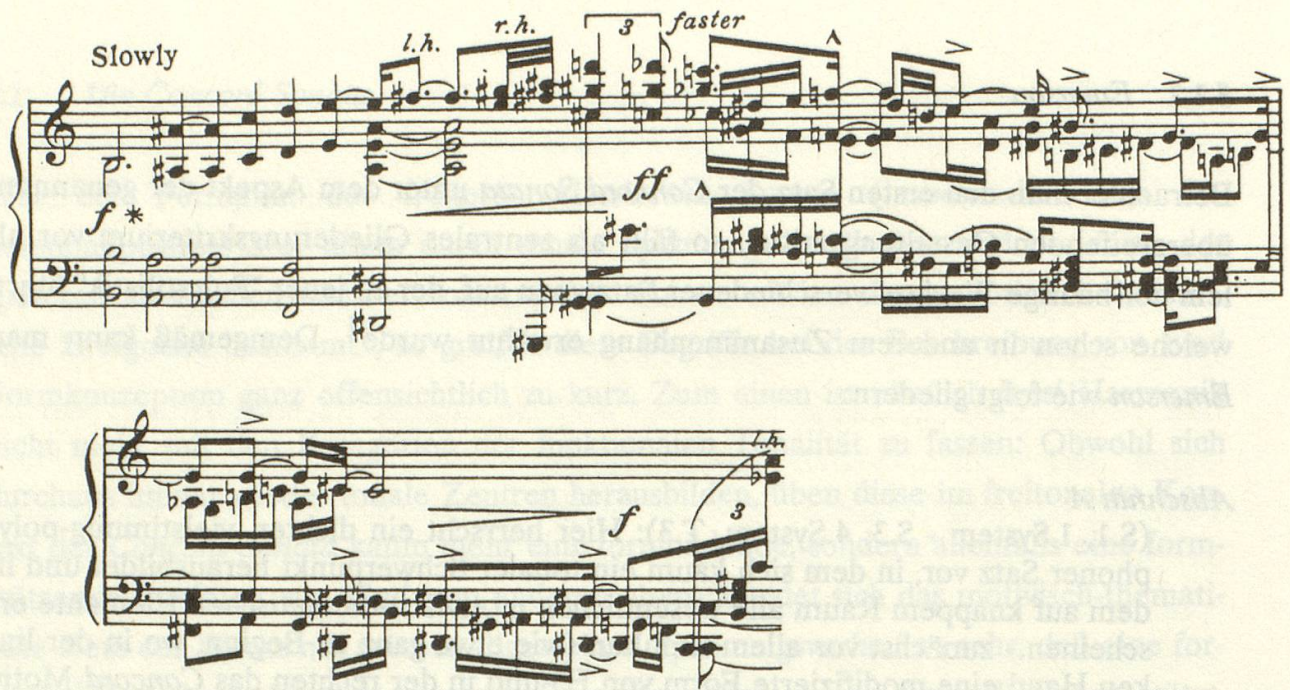
2) *Memos* S.79; vgl. oben S.5-6.

3) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

4) r14 entspricht Clarks R12; vgl. Clark, *Choices and Variants*, S.117.

5) Vgl. ebd. S.184.

6) Vgl. unten S.164.



Beispiel 47: Emerson S.1, 1. - Anfang 2. System.

der mit seiner keilförmigen Gegenbewegung der Außenstimmen (und dem sich dadurch vergrößernden Ambitus), seiner anschwellenden Dynamik, seiner Erhöhung des Tempos sowie seiner Verdichtung des Satzes einem Fortissimo-Höhepunkt zustrebt und der dann durch die Zurücknahme dieser Elemente wieder abklingt. In Analogie zu dieser ersten Steigerungskurve ("A1") kann man fünf Unterabschnitte von A unterscheiden:

- "A1": S.1, 1.-2. System, bis und mit dem ersten Beethoven-Motiv in der linken Hand, mit Höhepunktbildung im Fortissimo von S.1, 1. System;
- "A2": S.1, 2. System, ab E1 in der rechten Hand - 3. System, T.1 mit Höhepunktbildung im Fortissimo von S.1, 2. System;
- "A3": S.1, 3. System, T.2 - S.2, Ende 1. System mit Höhepunktbildung im Fortissimo von S.1, 5. System;
- "A4": S.2, 2. System - S.3, 1. System, bis "faster", mit Höhepunktbildung im Fortissimo von S.2, 4. System; und
- "A5": S.3, 1. System, ab "faster" - 4. System, T.3 mit Höhepunktbildung im Fortissimo am Schluß.

Zweifellos haftet dieser Unterteilung insofern etwas Arbiträres an, als die Tiefpunkte im Spannungsverlauf insgesamt schwerer zu fixieren sind als die Höhepunkte. Doch auch wenn exakte Grenzziehungen nicht immer zu machen sind, und auch wenn der Abschnitt "A5" - der vor allem durch das ab- und aufsteigende Motiv zusammengehalten wird, das zuerst (S.3, 1. System, T.1) in der rechten Hand und später (S.3, 2.-3. System) in der linken Hand erscheint - in seiner Anwendung der Steigerungsmittel nicht so linear verläuft wie die übrigen Unterabschnitte, fängt eine solche Gliederung die Wirkungsweise dieser Musik bes-

ser ein als eine rein motivisch-thematische Analyse. Nicht die melodischen Elemente sind es nämlich, die den Formabschnitt A strukturieren, sondern der die Motive und Themen überlagernde Gesamtgestus. Auch im Großen läßt sich eine entsprechende Steigerungskurve feststellen: Die Höhepunkte spitzen sich dynamisch immer stärker zu ("A1" und "A2": vom Forte zum Fortissimo; "A3": vom Forte zum Fortefortissimo; "A4": vom Mezzopiano zum Fortissimo; "A5": vom Piano zum Fortissimo), ihr Ambitus vergrößert sich, wenn auch nicht ganz systematisch, von den $3 \frac{1}{2}$ (bzw., rechnet man das vorschlagartige Gis_1 mit, $4 \frac{1}{2}$) Oktaven in "A1" (Gis bzw. $Gis_1 - d^3$) zu den 5 Oktaven in "A4" ($Gis_1 - gis^3$), und demgemäß (d.h. im Sinne einer organisch flexiblen Gestaltung, die den unterschiedlichen Zuspitzungen die jeweils "angemessene", natürliche Zeit zum Verklängen einräumt) sind die klimaktischen Momente auch immer weiter auseinandergesetzt (S.1, 1.System; S.1, 2.System; S.1, 4.System; S.2, 4.System; S.3, 4.System), bis die Entwicklung schließlich, vor dem Erreichen eines nochmals gesteigerten Höhepunkts, abbricht.

Abschnitt B

(S.3, 4.System, T.4 - S.4, Ende 5.System): Hier sind Ambitus, Dynamik und Tempo ziemlich konstant in einem mittleren Bereich angesiedelt - sie steigern sich erst gegen das Ende hin -, während die Satzstruktur deutlich weniger polyphon ist als in Abschnitt A: Die linke Hand ist vor allem durch oktavverdoppelte Halbe mit dazwischenliegenden Achteln und Vierteln charakterisiert (wobei letztere häufig alterierte Dreiklänge bilden), und zu dieser typischen Begleitfigur erscheint in der rechten Hand ein zweigliedriges Motiv, dessen Kopf mit E2 und dessen Folgeglied mit E3 verwandt ist, das aber insgesamt rhythmisch und melodisch nur wenig ausgeprägt ist:



Beispiel 48: Emerson S.3, 4.System, T.4-5. Anfang von Abschnitt B.

Abschnitt C

(S.5, 1.System - 5.System, Mitte T.2): Erstmals wird hier E2 in seiner vollständigen Form präsentiert. Entscheidend ist aber wiederum weniger die Identität dieses melodischen Gebildes - seine wichtigsten Bestandteile sind bereits mehrfach erschienen, das Kopfmotiv etwa schon auf S.1, 3.System (linke Hand), das Antwortmotiv in modifizierter Form bereits zu Beginn des Satzes (S.1, 1. System [linke Hand]) - als vielmehr die Tatsache, daß hier melodisches Material erst-

mals in deutlich thematischer, annähernd periodischer Gestalt erscheint¹,

Slowly and quietly



Beispiel 49: Emerson S.5, 1. System. Anfang von Abschnitt C.

und daß es in dieser Form zudem unmittelbar wiederholt wird. Vom Kontext abgehoben ist dieser Abschnitt außerdem durch sein langsames Tempo, durch seine Dynamik (vorwiegend Pianissimo und Piano) und seine verhältnismäßig dünne Satzstruktur, die sich allerdings alle, unter Einbezug von E1, auf das Ende hin stark intensivieren.

Abschnitt D

(S.5, 5. System, Mitte T.2 - S.6, 2. System, T.1): Aufgrund der Tatsache, daß nach der Zäsur auf S.5, 4. System eine ähnliche Steigerung wie zu Beginn von *Emerson* (nämlich in "A1") stattfindet - die rechte Hand steigt in Ganztönen auf, die linke in unregelmäßigen Schritten ab, und die linke Hand bewegt sich zumal in der Zweitausgabe (nicht jedoch in der Erstaussgabe) wie zu Beginn von "A1" in Oktaven - kann man hier einen neuen Formteil ansetzen, der bis zur sechseinhalboktavigen Spannweite der Außenstimmen ($E_1 - a^4$) auf S.6, 2. System, T.1 dauert.

Abschnitt E

(S.6, 2. System, T.2 - S.7, 1. System, bis "quite fast"): Dieser vorwiegend akkordische Abschnitt setzt mit dem größten bisherigen Höhepunkt des Satzes ein ("Beethoven/Kirchenhymnenthema" und E1 im Fortissimo) und klingt dann, unterbrochen von einzelnen rezitativisch freien Einwürfen ("almost as a recitative through here"), die motivisch-thematisch an diesen Höhepunkt anknüpfen, im langsamen Tempo aus.

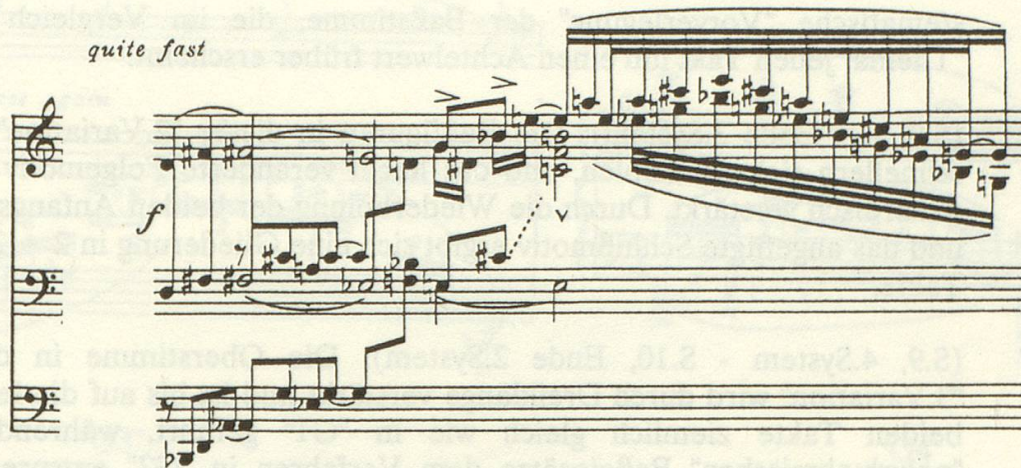
Abschnitt F

(S.7, 1. System, ab "quite fast" - Ende 4. System): Hier wird wiederum eine neue Satzart eingeführt, die dadurch charakterisiert ist, daß das in der Mittelstimme stehende Thema E2 von raschen, von Ives in r6 als "a kind of cadenza" bezeichneten² und damit wohl auf die "centrifugal cadenzas" der *Emerson Overture* zurückverweisenden³ Figurationen umspielt wird, die schließlich mit ihren Spitzen-tönen das Beethoven-Motiv hervorheben:

1) Vgl. oben S.80.

2) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.135.

3) Vgl. *Memos* S.80, Fußnote 4.



Beispiel 50: Emerson S.7, 1. System. Beginn von Abschnitt E.

Abschnitt G

(S.8 - Ende S.11): Dieser in der Zweitausgabe als einziger mit "poetry" bezeichnete Formteil¹ hebt sich am deutlichsten vom Rest von *Emerson* ab. Hier werden, bei allerdings unregelmäßig wechselndem Metrum, erstmals über längere Strecken Taktstriche vorgezeichnet, und der Satz ist völlig aufgelichtet und in zwei Schichten getrennt: eine im wesentlichen aus E3 und Abwandlungen davon bestehende Diskantstimme und einen Baß, der mit seinem raschen Figurenwerk, seinen Fundament- und anderen übergehaltenen Tönen für eine flächige Unterschicht sorgt. Vor allem aufgrund dieses Basses, aber auch aufgrund der ständig auf denselben Ton hinzielenden Diskantmotive bildet sich hier auch ein relativ starkes tonales Zentrum auf C heraus, das - als Nachklang von Teil A - durch ein sekundäres Zentrum auf Gis (= As) angereichert wird. Abschnitt G setzt sich aus einem "Thema" und drei "Variationen" sowie einem "Zwischenspiel" und einer "Reprise" des "Themas" zusammen, so daß man die folgenden Unterabschnitte unterscheiden kann:

- "G1" (S.8, 1. - Ende 2. System): Hier erscheint ein fünftaktiges, "Thema", das aus 1 + 3 + 1 Taktten - aus dem Motiv E3, aus drei daraus abgeleiteten, je verlängerten Folgemotiven und aus einem sich wieder enger an E3 anlehnenden Schlußmotiv - besteht.
- "G2" (S.8, 3. - Ende 4. System); Diese "1. Variation" kommt durch eine doppelte "Verschiebung" zustande, nämlich durch die Verwendung immer weiter auseinander liegender Oktavlagen in den Oberstimmenmotiven - ein Verfahren, das Ives im Zusammenhang mit der "Auseinanderfaltung" chromatischer Skalen auf sein musikalisches Experimentieren mit seinem Vater zurückgeführt hat² und das hier bis zum Sprung von vier Oktaven auf S.8, 4. System, T.1 vorangetrieben wird - sowie durch die sy-

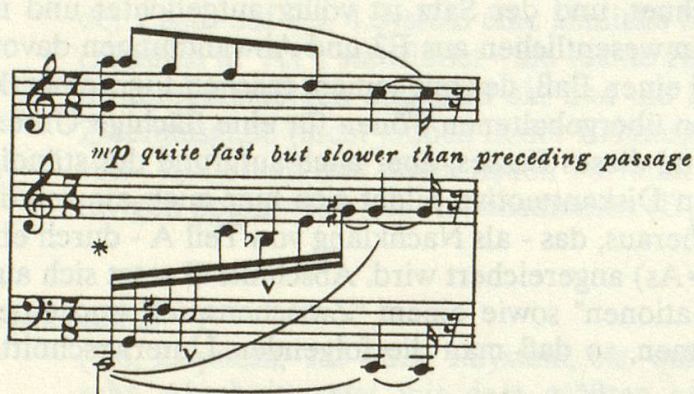
1) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
2) Vgl. *Memos* S.44.

stematische "Vorverlegung" der Baßstimme, die im Vergleich zum "Thema" jeden Takt um einen Achtelwert früher erscheint.

"G3" (S.9, 1. - Ende 3.System): Die Baßfiguren in dieser "2.Variation" verschnellern sich zu Triolen, und das leicht veränderte Folgemotiv wird akkordisch verstärkt. Durch die Wiederholung der beiden Anfangstakte und das angefügte Schlußmotiv ergibt sich eine Gliederung in 2 + 2 + 1 Takte.

"G4" (S.9, 4.System - S.10, Ende 2.System): Die Oberstimme in dieser "3.Variation" wird durch Dreiklänge verstärkt und ist bis auf die letzten beiden Takte ziemlich gleich wie in "G1" geführt, während die "polyrhythmischen" Baßeinsätze dem Verfahren in "G2" entsprechen. Die Verachtfachung der Oberstimmen-Notenwerte (in der Zweitausgabe) ist dabei vor allem als typisch Ivessches Mittel zur suggestiven Überhöhung zu verstehen¹, denn sie entspricht "real" einer bloßen Verdoppelung - einer Verdoppelung, die erst noch durch das schnellere Tempo relativiert wird.

Die folgenden Abschnittsanfänge mögen den bisherigen Verlauf von Teil G illustrieren:

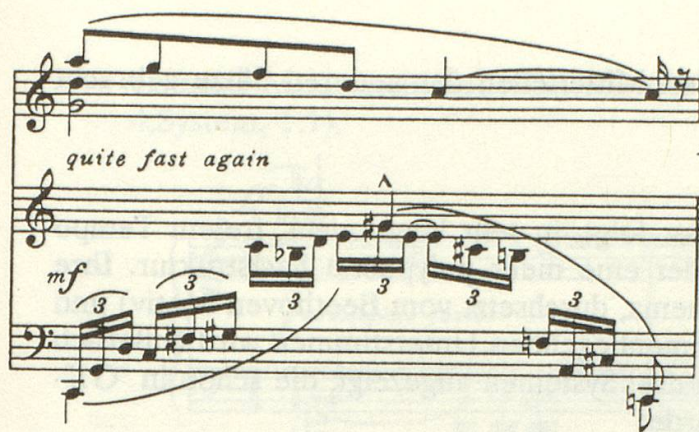


"G1"



"G2"

1) Vgl. oben S.103-104.



"G3"



"G4"

Beispiel 51: *Emerson* S.8, 1.System, T.1; S.8, 3.System, T.1; S.9, 1.System, T.1; S.9, 4.System, T.1. Anfänge der Abschnitte "G1" ("Thema"), "G2" ("1.Variation"), "G3" ("2.Variation") und "G4" ("3. Variation").

"G5" (S.10, 3.System - S.11, 1.System, T.1): Hier handelt es sich um ein "prose"-artiges Zwischenspiel, das zwar in seiner Zweischichtigkeit und in seinen Baßfiguren (einschließlich des ostinaten "Grundtons" Gis) auf die Variationen bezogen ist, das aber durch die Motivik der Oberstimme und das Abweichen von der Dreiklangakkordik als heterogener Einschub wirkt.

"G1" (S.11, 1.System, T.2 - S.11, Ende 4.System): Im Sinne einer "Reprise" des "Themas" wird "G1" hier ziemlich genau wiederholt; eine Abweichung findet allerdings ab T.5 statt, wo das Schlußmotiv weiterentwickelt und um drei Takte verlängert wird, so daß sich eine Gliederung in 1 + 3 + 4 Takte ergibt.

Der ganze Abschnitt G ist als Steigerung angelegt, wobei "G2" in erster Linie den Ambitus, "G3" die Satzdicke (Akkordik und Baßtriolen) und die Dynamik (Mezzoforte bis Fortissimo) und "G4" sowie "G5" wiederum die Dynamik (Forte bis Fortissimo bzw. Forte bis Fortefortissimo) als Steigerungsmittel zu Hilfe nehmen - Mittel, die durchaus an tradierte Verfahren zyklischer Variationsbildung anknüpfen. Die sich steigernde Entwicklung ist im übrigen in der Erstausgabe wesentlich deutlicher ausgeschrieben als in der Zweitausgabe: Die Baßfiguren sind dort nämlich, im Viertel- statt Achtelmetrum, zuerst als Achtel ("G1" und "G2"), dann als Achteltriolen ("G3") und schließlich als Sechzehntel ("G4" und "G5") notiert, und die Dreiklänge in "G4" sind fast durchwegs emphatisch arpeggiert. Vielleicht war es die pianistische "Lesbarkeit" und der Wunsch nach einem flüssigen Tempo, die Ives bewogen, diese Änderung (die erst in r15 erscheint¹) anzubringen; sicher ist jedenfalls, daß er mit seiner Revision eher wieder den statischen Aspekt dieses Formabschnitts betont und ihn auf diese Weise

1) r15 entspricht Clarks R13; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.140.

in größere Übereinstimmung mit den Mittelteilen der anderen Sätze gebracht hat¹.

Abschnitt H

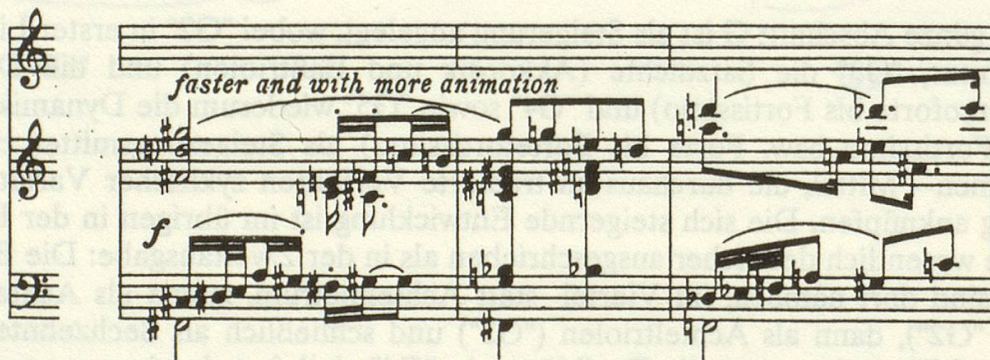
(S.12, 1.System - 4.System, T.2): Hier folgt, in sehr langsamem, freiem Tempo und im Piano und Pianissimo, wieder eine mehr polyphone Satzstruktur. Ihre Trennung in Oberstimme ("song"-Thema, durchsetzt vom Beethoven-Motiv) und eine Gruppe von etwas enger zusammenliegenden Unterstimmen wird äußerlich immer noch durch die Notierung in drei Systemen angezeigt, die schon in "G1"- "G3" und "G5"- "G1" angewendet wurde:



Beispiel 52: Emerson S.12, 1.System. Beginn von Abschnitt H.

Abschnitt I

(S.12, 4.System, T.3 - S.13, Ende 3.System): Dieser Formteil wirkt in seinem schnelleren Tempo ("faster and with more animation") und seiner relativ starken Dynamik (vorwiegend Forte und Mezzoforte) dichter als Abschnitt H. Motivisch-thematisch ist er allerdings bis zu seiner Schlußsteigerung, die mehrmals das Concord-Motiv artikuliert, nur sehr wenig charakteristisch ausgeprägt:



Beispiel 53: Emerson S.12, 4.System, T.3-5. Beginn von Abschnitt I.

Abschnitt J

(S.13, 4.System - S.14, 5.System, Mitte T.2): Erstmals werden hier zwei spezifische kontrapunktische Techniken relativ strikt angewendet, nämlich die Imitation und die Umkehrung. Das zum "Fugato-Motiv" ergänzte, frei umgekehrte

1) Vgl. unten S.160-162 und 178-180.

Concord-Motiv steht dabei im Mittelpunkt. Es erscheint zuerst im Tenor (S.13, 4.System, T.1),



Beispiel 54: Emerson S.13, 4.System, T.1-2. Beginn von Abschnitt J.

dann, als Quintbeantwortung auf H, im Sopran (S.13, 5.System, T.1), und darauf, wiederum auf Fis, im Baß bzw. Tenor (S.13, 5.System, T.3)¹, bevor es schließlich, im Baß bzw. Tenor, umgekehrt wird (S.14, 1.System, T.2). Eingeschoben in diesen Abschnitt sind der Beginn des Themas E2 (in derselben Lage und praktisch der gleichen Harmonisierung wie in Abschnitt C) sowie Ausschnitte aus dem pentatonischen Antwortmotiv von E2,



Beispiel 55: Emerson S.14, 2.System, T.2-3.

doch der kurze Einschub - den man als Abschnitt C' bezeichnen könnte - wirkt hier, trotz seines geringfügig verlangsamten Tempos (das aber ursprünglich nicht vorgesehen war und erst in der Zweitausgabe der Sonate erscheint²), nicht wirklich als etwas Selbständiges: Das Anfangsmotiv von E2 dient nämlich schon zu Beginn des Abschnitts als Kontrapunkt des "Fugato-Motivs" (vgl. Beispiel 54), und schon nach zweieinhalb Takten erscheint wieder das "Fugato-Motiv" selbst, zuerst in der Originalgestalt (S.14, 3.System, T.1-2 und 2-3 [linke Hand]), dann wieder in der Umkehrung (S.14, 3.System, T.3 [rechte Hand]; 3.-4.System, T.3/1 [linke Hand]; 4.System, T.1-2 [rechte Hand]), so daß der Abschnitt J ein in der polyphonen Satzstruktur relativ einheitliches, nach dem eingeschobenen Ruhepunkt (Abschnitt C') in Tempo und Dynamik auf den Schluß hin gesteigertes Ganzes bildet.

- 1) Womöglich infolge eines Druckfehlers enthält an dieser Stelle das in der Erstausgabe durchwegs oktavverdoppelte Motiv eine übermäßige Oktave (A/ais) auf dem vierten Ton.
- 2) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.161.

Abschnitt K

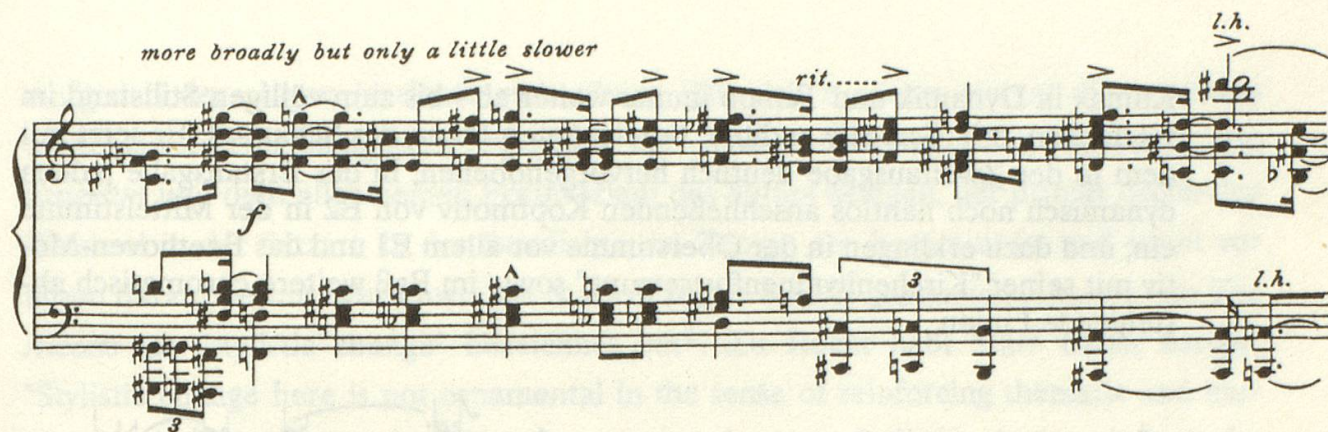
(S.14, 5.System, Mitte T.2 - S.16, 2.System): Dieser Formteil bewegt sich, in schnellem Tempo und fast durchwegs im Forte und Fortissimo, auf zwei Höhepunkten zu und ist vor allem durch markante Baßoktavierungen charakterisiert. Zwei Unterabschnitte lassen sich unterscheiden:

"K1" (S.14, 5.System, Mitte T.2 - S.15, Ende 2.System) mit Höhepunktbildung auf S.15, 2.System, T.1: Der Baß ist hier sprunghaft geführt, in der mittleren Lage erscheinen neben Akkorden vor allem einzelne chromatische Figuren, und prägnantes motivisch-thematisches Material fehlt fast ganz:

The musical score is for Emerson S.14-15, 5./1.System. It consists of three systems of music. The first system (top) shows a right-hand melody starting with a 'fast' tempo marking and a 'decisively and freely' instruction. The left hand has a 'ff' (fortissimo) marking. The second system (middle) continues the right-hand melody with a 'Poco ten. ad lib.' instruction and a 'f' (forte) marking. The left hand has a 'f' marking and a '5' (quint) fingering. The third system (bottom) shows the right-hand melody with a 'f' marking and a '5' fingering. The left hand has a 'f' marking and a '5' fingering. The word 'Agitanda' is written below the left hand in the second system.

Beispiel 56: Emerson S.14-15, 5./1.System. Anfang von Abschnitt "K1".

"K2" (S.15, 3.System, ab "more broadly but only a little slower" - S.16, Ende 2.System) mit Höhepunktbildung im Fortissimo auf S.16, 2.System: Der Baß bewegt sich in chromatisch absteigenden Linien, die mehrmals wieder in höherer Oktavlage ansetzen:



Beispiel 57: Emerson S.15, 3.System. Anfang von Abschnitt "K2".

Abschnitt C"

(S.16, 3.-4.System, bis "faster"): Hier wird das Thema E2 von Abschnitt C aufgenommen, diesmal zwar nur "moderately slow and tranquilly" und um einen Halbton nach oben transponiert, aber vollständig und in annähernd gleicher Harmonisierung.

Abschnitt L

(S.16, 4.System, ab "faster" - S.18, 1.System, T.1): Dieser außerordentlich dichte Formteil, in dem alle wichtigen zyklischen und satzindividuellen Motive und Themen erscheinen, setzt mit dem Kopfmotiv von E2 (auf der gleichen Tonhöhe wie zu Beginn von Teil F) ein und entwickelt sich auf drei emphatische Höhepunkte hin, an denen sich der Baß wiederum vor allem in chromatischen Schritten abwärts bewegt und die jeweils nur geringfügig abklingen. Demgemäß kann man die folgenden Unterabschnitte unterscheiden:

- "L1" (S.16, 4.System, ab "faster" - S.17, Ende 3.System) mit Höhepunktbildung im Fortefortissimo von S.17, 3.System;
- "L2" (S.17, 4. - 5.System, bis mf) mit Höhepunktbildung im Fortefortissimo von S.17, 5.System, T.1; und
- "L3" (S.17, 5.System, ab mf - S.18, 1.System, T.1) mit Höhepunktbildung am Schluß.

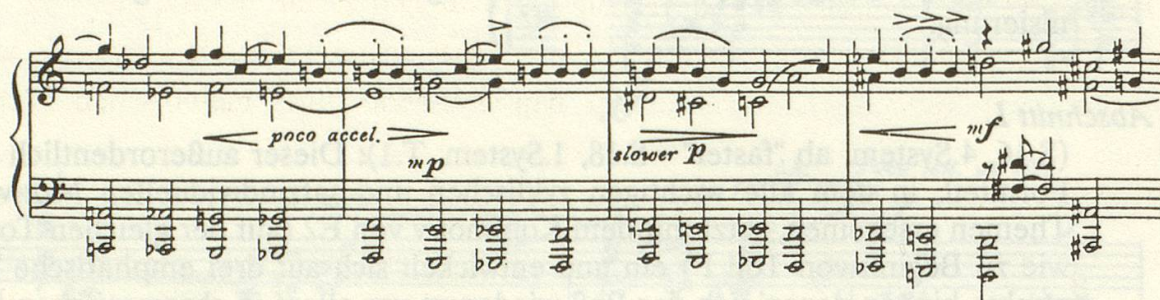
Abschnitt E'

(S.18, 1.System, T.2 - S.18, 4.System, T.1): Dieser akkordische Abschnitt wiederholt zunächst - in verdoppelten Notenwerten, doch in annähernd gleicher Harmonisierung - den Beginn von Teil E und bildet mit seiner emphatisch herausgemeißelten Motivik (Beethoven-Motiv und E1) den größten Höhepunkt von Emerson (Fortissimo und Fortefortissimo). Beim Erscheinen von E1 werden in der linken Hand wieder die chromatischen Baßgänge von Teil L aufgenommen, und beide Elemente werden sodann in einem großen Decrescendo und unter Verlangsamung des Tempos zum Schlußteil des Satzes hingeführt.

Abschnitt M

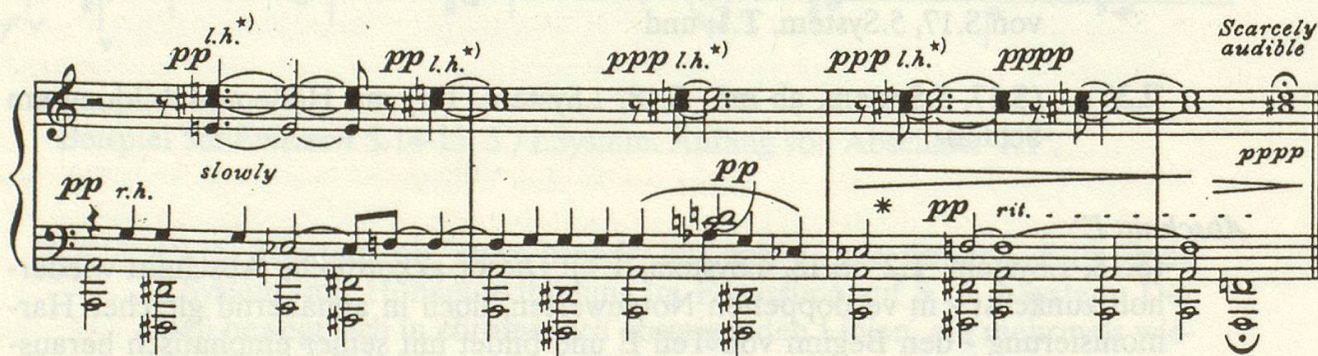
(S.18, 4.System, T.2 - Ende S.19): Dieser Schlußteil von Emerson löst die Akkordik von Abschnitt E' in einzelne Linien auf und baut die vorausgegangene große

Klimax in Dynamik und Tempo immer weiter ab - bis zum völligen Stillstand im vierfachen, mit "Scarcely audible" bezeichneten Piano des Schlusses. Er setzt mit dem in der Zweitausgabe deutlich hervorgehobenen, in der Erstaussage jedoch dynamisch noch nahtlos anschließenden Kopfmotiv von E2 in der Mittelstimme ein, und dazu erklingen in der Oberstimme vor allem E1 und das Beethoven-Motiv mit seiner "Kirchenhymnenfortsetzung" sowie im Baß weitere chromatisch absteigende Linien,



Beispiel 58: Emerson S.18, 4.System, T.2 - Ende 5.System. Beginn von Abschnitt M.

die sich schließlich jedoch, analog zur immer statischeren Oberstimme, zu einem Hin- und Herpendeln zwischen A-Dis bzw. A-Fis verfestigen:



*) To be heard as a kind of an overtone

Beispiel 59: Emerson S.19, 4.System. Ende von Abschnitt M.

Die Satzstruktur lichtet sich hier völlig auf, und die hohen harmonischen Spannungen, die den ganzen Satz geprägt haben, sind zwar nicht gänzlich aufgehoben, aber sie lösen sich dennoch deutlich auf die polare Doppeltonalität A-Dur/Es-Dur hin auf.

Aufgrund der obigen Verlaufsbeschreibung läßt sich zunächst einmal die erwähnte tendenzielle Unabhängigkeit zwischen der motivisch-thematischen Substanz von *Emerson* und dem allgemeinen Formverlauf des Satzes belegen, der primär durch den Wechsel in der Satzart, in der Satzdichte, im Tempo etc. bestimmt ist und somit vor allem darauf beruht, was Lawrence Starr in seiner bereits genannten Analyse von *The Alcotts* als "stylistic change" bezeichnet hat¹. Zu Recht hebt Starr dabei hervor: "Stylistic change here is not ornamental in the sense of reinforcing thematic and harmonic events and thereby *helping* to create form ... Stylistic change *defines* the form..."². Denn die motivisch-thematischen Ereignisse vermögen zwar die Satzstruktur immer wieder über ganze Abschnitte hinweg mitzubestimmen; so kommt beispielsweise die Vielstimmigkeit in Abschnitt A nicht zuletzt durch die Überlagerung und Verschachtelung mehrerer wichtiger Motive und Themen zustande, während etwa die Transparenz der Satzstruktur in Abschnitt G zum Teil darauf beruht, daß Ives hier in der Oberstimme nur ein einziges Motiv, und dieses ausschließlich in linearer Aneinanderknüpfung verwendet. Nicht minder häufig dienen diese melodischen Elemente aber dazu, einen Formverlauf zu unterstreichen, der auch ohne sie zustandekommt: Die kontinuierliche Steigerung des zweiten Teils von Abschnitt K ("K2") etwa geschieht primär durch die Dynamik, das Tempo und den chromatischen Baßgang und ist melodisch, mit Ausnahme des *Concord*-Motivs auf S.15-16, 3./1.System (Oberstimme) ziemlich uncharakteristisch; wenn also auf dem Höhepunkt das Motiv E1 erscheint (S.16, 2.System [rechte Hand]), so folgt dies nicht zwingend aus dem Duktus dieser Entwicklung, sondern es wirkt als überhöhendes Moment - als Moment, das an anderen ähnlichen Stellen, etwa den "athematischen" Höhepunkten der Unterabschnitte "K1" und "L1" durchaus fehlen kann. Oder die Motive fungieren gar als bloße "Scharniere" zwischen benachbarten Formteilen - so etwa, wenn die Spitzentöne im Figurenwerk von Abschnitt F zusammen mit dem ersten Oberstimmton des Motivs E3 in Abschnitt G das Beethoven-Motiv artikulieren, oder wenn dasselbe Motiv in versteckter, verzögerter Form in einer Mittelstimme die Abschnitte K und C" verbindet. Auch diese Funktion des charakteristischen melodischen Materials systematisiert Ives aber nie - genausogut können nämlich benachbarte Formteile motivisch unverbunden aneinander anschließen, wie dies etwa die Abschnitte A und B oder J und K zeigen -, so daß man verstehen kann, was Giselher Schubert mit seiner Behauptung meint, die motivischen Ereignisse verhielten sich "relativ gleichgültig zum unmittelbaren musikalischen Verlauf, der unabhängig von ihnen zu bestehen scheint"³.

1) Lawrence Starr, a.a.O. S.102; vgl. oben S.106.

2) Ebd.

3) Schubert, a.a.O. S.135.

So sehr beim ersten Hören der kontrastierende Charakter der einzelnen Formabschnitte auffallen mag, so sehr sind diese Kontraste aber dennoch vermittelt - und dies nicht nur durch die gemeinsame melodische Substanz, von denen alle Formteile zehren, durch die genannten motivischen "Brücken" zwischen einigen Abschnitten oder durch solch offenkundige melodische Anschlüsse wie etwa zwischen den Abschnitten G und H (die ersten beiden Töne des "song"-Themas von Abschnitt H sind identisch mit dem Beginn von "G1-3" bzw. "G1"), sondern vor allem auch im allgemeinen Spannungsduktus: Fast alle Formteile entwickeln sich nämlich organisch auf einen oder mehrere Höhepunkte hin, die je nach ihrer dynamischen und harmonischen Intensität oder nach ihrer Spannweite im Ambitus die ihnen entsprechende "Zeit" erhalten, um ebenso organisch wieder abzuklingen. Was über den Steigerungsduktus von Abschnitt A gesagt wurde, gilt so auch für die Abschnitte B, C, D, E, E', F, I, K und L (ansatzweise auch für G), die sich alle in einem oder mehreren Aufschwüngen auf gewisse Höhepunkte hin entwickeln. Die Höhepunkte *innerhalb* dieser Teile werden dann jeweils wieder ganz allmählich - durch Zurücknahme etwa in Tempo, Dynamik, Ambitus und Stimmenzahl - abgebaut (so, neben "A1", "A2" und "A3", auch etwa in "K2"), die noch intensiveren *Schlußhöhepunkte* hingegen zeigen neben dieser Möglichkeit des graduellen Absinkens auf das tiefere Spannungsniveau des Folgeabschnitts (so in den Übergängen zwischen den Abschnitten B und C, G und H oder K und C") auch die Möglichkeit der direkten Weiterführung auf dem erreichten Spannungsniveau - sei es durch das Ansetzen auf einen nochmals gesteigerten, weiteren Höhepunkt hin (so z.B. in den Übergängen zwischen den Abschnitten C und D sowie L und E'), sei es durch das allmähliche Abklingen im neuen (und das heißt hier immer durch einen neuen Satztypus gekennzeichneten) Formteil (so z.B. im Übergang zwischen den Abschnitten I und J), so daß der allgemeine Spannungsduktus, wie schon die motivisch-thematische Anlage, über die Gliederung der Satzstruktur hinwegträgt. Nur selten fällt so ein neuer Satztypus sowohl mit einem prägnanten Hervortreten melodischer Gebilde als auch mit einem abrupten Intensitätswechsel zusammen (zwei der stärksten Zäsuren, nämlich die Anfänge der Abschnitte I und K, sind geradezu als "athematisch" zu bezeichnen), während fast immer gleichsam "phasenverschobene" Überschneidungen zwischen den kurzen motivisch-thematischen Gebilden, den länger beibehaltenen verschiedenen Satztypen und dem großräumigen an- und abschwellenden Spannungsduktus vorherrschen. So kann beispielsweise ein Wechsel des Satztypus unter Beibehaltung der Motivik und der (vor allem dynamisch, aber auch harmonisch und durch die Stimmenzahl etc. bedingten) Intensität (etwa zwischen den Abschnitten C und D) oder ein Wechsel der Motivik unter Beibehaltung des Satztypus und der Intensität (etwa zwischen den Abschnitten B und C) oder ein Wechsel der Intensität unter Bei-

behaltung des Satztypus und der Motivik (etwa zwischen den Abschnitten C'' und L) erfolgen, so können sich aber auch zwei dieser Parameter unter Beibehaltung des dritten ändern: Wechsel von Satztypus und Motivik bei gleichbleibender Intensität (etwa zwischen den Abschnitten I und J), Wechsel des Satztypus und der Intensität bei gleichbleibender Motivik (etwa zwischen den Abschnitten E' und M), Wechsel der Motivik und der Intensität bei gleichbleibendem Satztypus (etwa im Schlußteil von Abschnitt E).

Will man die allgemeine Formdynamik von *Emerson* also als übergeordneten, durch das Zusammenwirken der genannten Parameter bedingten Verlauf begreifen, so fallen vor allem die folgenden vier Sachverhalte ins Gewicht:

1. Gestützt auf Ives' Aussage, *Emerson* sei als Komprimierung der zyklischen (drei- oder evtl. viersätzigen) *Emerson Overture* entstanden - wobei der Abschnitt A des Sonatensatzes auf dem Beginn, Abschnitt C auf dem langsamen Satz, Abschnitt G auf dem Scherzo und (ungefähr) die Abschnitte "L2" - M auf dem Finale der *Emerson Overture* beruhten¹ - ist es zwar denkbar, Ives' formale Verfahrensweise als Auseinandersetzung mit der integralen Sonatenform Lisztscher Provenienz zu interpretieren². Eine solche Deutung kann sich außer auf die Entstehungsgeschichte insbesondere auf die Abfolge und die allgemeinen Satzcharaktere der von Ives genannten Stellen berufen: auf die Korrespondenz der dicht-polyphonen, in ihrem anhebenden bzw. verklingenden Gestus jedoch untereinander differenzierten Eckteile einerseits und auf die Gegenüberstellung der loser gefügten, adagio- bzw. scherzohaften Binnenteile C (sowie C' und C'') und G andererseits. Problematisch wird ein solcher historischer Bezug aber, sobald man *alle*, d.h. auch die von Ives nicht erwähnten Formteile des Satzes berücksichtigt und vor allem auch die tonalen und motivisch-thematischen Verhältnisse einbezieht. Denn wo die Eckteile beispielsweise von Liszts h-Moll-Sonate sowohl in ihrer Tonartenfolge als auch in ihrer melodischen Anlage deutliche Merkmale einer Exposition und Reprise tragen, gleichzeitig jedoch - durch die tempomäßige und tonartliche Selbständigkeit des "Andante sostenuto"- und "Quasi Adagio"-Mittelteils (der zudem in weniger hohem Maß durchführungsartige Techniken aufweist als die Eckteile) - auch ein zyklisches Sonatenmodell durchscheinen lassen³, findet man in *Emerson* zwar einen deutlich abgegrenzten, ebenfalls nicht durchführungsartig konzipierten Mittelteil (Abschnitt G, evtl. auch der Folgeabschnitt H), der allenfalls als

1) Vgl. *Memos* S.77; vgl. oben S.5-6.

2) Vgl. Rathert, *Ives* S.142.

3) Vgl. etwa Kühn, a.a.O. S.181.

"Mittelsatz" eines zyklischen Modells gedeutet werden könnte, kaum aber jene Anzeichen einer Exposition und Reprise im traditionellen Sinne, die eine Interpretation von *Emerson* als Sonatenhauptsatz und damit auch als Überlagerung eines Sonatenhauptsatzes und einer zyklischen Sonatenform erst ermöglichen: Die tonalen Verhältnisse gerade der Eckteile bleiben allzu vieldeutig, und echte (größere Formabläufe überbrückende) Wiederholungen ganzer Abschnitte bzw. einzelner Teile davon bleiben auf zwei Fälle beschränkt, nämlich auf die kurzen, reminiszenzartigen Abschnitte C' und C'' sowie auf den "Beethoven-Höhepunkt" E'. Hinzu kommt, daß sich auch unmittelbare (innerhalb der oben definierten Formabschnitte erscheinende) Wiederholungen nur selten zeigen (nämlich in den "Variationen" des Teils G und in der Wiederholung des Themas E2 in Teil C), so daß der Emerson-Satz insgesamt eher als "Reihungsform" heterogener Abschnitte mit einzelnen Rückbezügen denn als Ausprägung irgendwelcher traditioneller, wie auch immer lose begriffener (aber im wesentlichen gerade auf der vollständigen bzw. partiellen Identität von Formteilen beruhenden) Formschemata bezeichnet werden sollte. Dennoch ist in den Kommentaren zur *Concord Sonata* immer wieder versucht worden, mit solchen Formschemata zu operieren.

Henry Cowell etwa spricht von *Emerson* als einem "substantial sonata-form movement"¹, doch da er diese Aussage statt mit einer Formanalyse lediglich mit der Annahme zweier kontrastierender Motive (nämlich des "epic motif" [= Beethoven-Motiv] und des "lyric motif" [= E3])² und mit dem Hinweis darauf stützt, daß diese Motive auf vielfältigste Weise abgewandelt werden³, muten solche Bezeichnungen wie beispielsweise diejenige des zentralen "verse"-Abschnitts als "verse development"⁴ [Hervorhebung vom Verf.] reichlich willkürlich an. Denn nicht nur ist es sehr fraglich, ob hier im Sinne traditioneller motivisch-thematischer Arbeit überhaupt irgend etwas "durchgeführt" wird, sondern Cowell vermag diese "Durchführung" auch kaum mit einer gleichrangigen "Exposition" oder gar "Reprise" in Bezug zu setzen: Zwar spricht er von einer "initial exposition of the epic motif"⁵ und von einer "recapitulation ... of the epic motif"⁶, aber diese Begriffe sind hier, im Gegensatz zur Bezeichnung "development", nicht in einem formal-funktionalen Sinne gebraucht, sondern sie beziehen sich eher auf eine punktuelle satztechnische Verfahrensweise; insbesondere mag man sich dabei die Frage stellen, welche Funktion denn Cowell etwa der langen Entwicklung geben möchte, die zwischen dem "verse development" und der "recapitulation ... of the epic motif" erfolgt.

1) Cowell, *Charles Ives* S.190.

2) Ebd. S.191.

3) Ebd. S.192.

4) Ebd. S.195.

5) Ebd. S.192.

6) Ebd. S.195.

Joan M. Wiley wiederum ist in ihren analytischen Einzelbefunden zwar differenzierter, aber auch sie reduziert diese Befunde letztlich auf ein starres Formschema, das ebenfalls primär auf motivisch-thematischen Gegebenheiten beruht - "introduction of thematic material" (S.1-4), "secondary group" (S.5), "development 1" (S.5-7), [einzufügen wäre hier aufgrund des untenstehenden Zitats:] "static interlude" (S.8-11), "development 2" (S.12-14, 1.System), "recapitulation" (S.14-17), "coda" (S.18-19)¹ - und das sie wie folgt resümiert: "Two themes are presented [gemeint sind das Beethoven-Motiv mit seiner "Kirchenhymnenfortsetzung" und E2], with their respective transformations (developments). Next a static interlude functions as a development section followed by the fundamental recapitulation and coda. All the necessary items are intact and aligned to the sonata-allegro form"². Abgesehen davon, daß diese Beschreibung insofern vom obigen Schema abweicht, als hier die "Reprise" ("recapitulation") direkt an das "static interlude" ("development section") anschließt (wozu gehört "development 2"?), ergeben sich dabei ganz ähnliche Probleme wie bei Cowell; auffallend ist wiederum vor allem, wie leichtfertig mit dem Begriff der Durchführung umgegangen wird und welche Schwierigkeiten die "Reprise" bereitet, welche die Autorin, unter Berufung auf E2 als "dominant thematic gesture"³ des ganzen Satzes, auf S.14, 2.System ansetzt.

Ann Ghandar schließlich ist zwar um einiges vorsichtiger, indem sie den Verlauf von *Emerson* als "progressive introduction of themes, with each theme assuming prominence at some specific point or points" sehen will⁴. Aber auch sie erwähnt ausdrücklich die Möglichkeit entweder einer (unspezifizierten) "rondo form", oder eben einer "sonata form", deren Teile sie wie folgt abgrenzt: "Exposition" (S.1-7), "development" (S.8-13, 3.System), "recapitulation" (S.13, 4.System - S.18, 4.System, T.1) und "coda" (S.18, 4.System, T.2 - S.19)⁵. Gegenüber Cowell und Wiley ist die "Durchführung" also um zwei Seiten verlängert und die "Reprise" deutlich "vorverschoben" (so daß diese ausgerechnet mit dem bisher noch sehr wenig prominenten "Fugato-Motiv" beginnen soll); am grundsätzlichen motivisch-thematischen Blickwinkel hält Ann Ghandar jedoch ebenso fest wie die beiden anderen Autoren.

Daß sich diese Versuche vor allem in der Lokalisierung des "Reprises"-Beginns unterscheiden, ist bezeichnend: Großformale Entsprechungen, wie sie in der traditionellen Sonatenkonzeption insbesondere zwischen der Exposition und der Reprise bestehen, vermeidet Ives ja gerade, und so vermögen die genannten Kommentatoren den Ansatz der "Reprise" denn auch lediglich mit der Anlehnung der kurzen Abschnitte C' (bzw. C'') und E' an C und E zu begründen. Statt dessen geht es Ives jedoch um den ständigen Neuansatz mehr oder weniger einmaliger

1) Wiley, a.a.O. S.22.

2) Ebd. S.25.

3) Ebd. S.21.

4) Ghandar, a.a.O. S.123.

5) Ebd. S.122-123.

Einzelverläufe, zwischen denen zwar immer wieder gewisse Ähnlichkeiten bestehen (so etwa zwischen den keilförmig auseinanderstrebenden Anfängen der Abschnitte A und D), die einander aber kaum je exakt entsprechen. Durch die weitgehende Abwesenheit großformaler Entsprechungen beruht der Verlauf von *Emerson* somit auf einer "offenen", durch eine tendenziell unabschließbare Reihung unterschiedlicher Satzstrukturen charakterisierten "Entfaltungsform", deren Vorbild kein überliefertes Formschema, sondern - gemäß der von Ives folgendermaßen wiedergegebenen Auffassung Emersons - die Natur ist: "Nature loves analogy and hates repetition"¹.

2. Der klimaktische Duktus, die Überschneidungen von motivisch-thematischer Anlage, satztechnischem Geschehen und allgemeinem Spannungsduktus, aber auch die bereits früher besprochene, prosaartige rhythmisch-metrische "Ungebundenheit" geben dem musikalischen Verlauf nicht nur ein hohes Maß an Dichte, sondern sie tragen auch dazu bei, daß sich alles ganz natürlich, ohne abrupte Zäsuren und ohne Anlehnung an ein vorgegebenes Gliederungsschema aus dem Vorhergehenden entwickelt. Darin erweist sich Ives' Musik zum einen als späte Ausprägung einer im 19. Jahrhundert weit verbreiteten, aus verschiedensten historischen Quellen (etwa dem Neoplatonismus, dem Pantheismus, Swedenborg und Goethes "Metamorphose der Pflanze") schöpfenden "organischen" Formkonzeption, die laut Lawrence Buell darin besteht, daß "the work of art, rather than adopt an arbitrary pattern, should take shape like an organism according to the nature of the thing expressed"² und die ganz besonders vehement gerade auch von den Transzendentalisten verfochten wurde. Wenn es bei Emerson heißt, "it is not metres, but a metre-making argument that makes a poem, - a thought so passionate and alive that like the spirit of a plant or an animal it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing"³, so hat dieses ästhetische Credo also nicht nur für die transzendentalistische Literatur, sondern in nicht minderem Maß auch für die Musik von Ives, aber auch etwa für die Architektur von Frank Lloyd Wright (1869-1959) Geltung: In ihnen allen wird der Versuch spürbar, die tradierten, statischen Formschemata (seien es Strophen-, Vers- oder Reimordnungen, sei es der Kanon der musikalischen Formenlehre oder der periodische Themenbau, oder sei es die regelmäßige Zimmereinteilung eines Wohnhauses) gleichsam von innen heraus zu sprengen und sie durch organisch-dynamische Gestaltungsmittel (beispielsweise zeilenübergreifende Syntax, Häufung dynamischer "ing"-Endungen

1) *Essays* S.22.

2) Lawrence Buell, *Literary Transcendentalism* S.147.

3) "The Poet", in: Emerson, *Complete Works* 3 (Essays: Second Series), S.15.

etc. in der Poesie, Taktstrichlosigkeit und Phasenverschiebung verschiedener Parameter etc. in der Musik, oder die lose um einen Zentralraum gruppierte Zimmereinteilung etwa von Wrights "prairie houses") zu ersetzen; sehr charakteristisch für diese Haltung ist beispielsweise Wrights prägnante Aussage, er habe sein Leben lang für die "destruction of the box" gekämpft¹.

Zum anderen weist Ives' Musik in ihrer organischen Verlaufsqualität aber auch einen sehr zeitgemäßen Bezug zu jener psychologisch orientierten geistesgeschichtlichen Strömung des späten 19. Jahrhunderts auf, die in Amerika zunächst vor allem durch den Transzendentalismus, dann aber auch durch andere philosophische Richtungen (etwa Schopenhauer) und durch verschiedene medizinische Forschungen angeregt wurde und die den Blick zunehmend weg von der "objektiven" Realität hin zum "subjektiven" menschlichen Bewußtsein lenkte²; das Interesse konzentrierte sich dabei insbesondere auf das, was seit William James (1842-1910) als "stream of consciousness" bezeichnet wird³, also auf den frei fließenden, nicht so sehr von "äußeren", rationalen Ordnungsprinzipien als vielmehr von der "inneren", irrationalen Assoziation gelenkten Gedanken- und Gefühlsstrom. Diese Neuorientierung, die sich sehr bald auch in der Kunst bemerkbar machte - etwa in Form der literarischen "stream of consciousness"-Technik von James Joyce, Virginia Woolf oder William Faulkner - bewirkte, daß die Künstler sich durchaus auch für das (scheinbar) Sprunghafte und Abrupte der menschlichen Bewußtseinsvorgänge zu interessieren und es in ihrem Werk zu reflektieren begannen. Entscheidend ist jedoch, und schon der Terminus "stream of consciousness" macht dies deutlich, daß das Hauptgewicht dennoch nicht auf eine allfällige Oberflächen-Diskontinuität, sondern umgekehrt gerade auf die kontinuierliche, wenn auch unterschwellige und nicht unbedingt leicht nachvollziehbare Logik dieser Vorgänge gelegt wird; obschon sich der Blickwinkel von der äußeren hin zur inneren "Natur" verschiebt, wird doch nach wie vor der organische Fluß betont, dem auch die psychologische Realität unterworfen ist.

3. Dennoch fügt sich das musikalische Geschehen in *Emerson* nicht einfach zu einem "tendenzenlosen", dem Vorbild der freien, ungehinderten Entfaltung in der Natur und im menschlichen Bewußtsein entsprechenden Verlauf zusammen, sondern es bilden sich durchaus gewisse Gravitationszentren heraus, die von struktureller Be-

1) Zitiert nach Chmaj, a.a.O. S.16.

2) Vgl. etwa Perry, a.a.O. S.91-123.

3) William James, *Principles of Psychology*, New York: Henry Holt 1890, 1, S.243.

deutung sind und die letztlich ein "aktives" Formungsprinzip verraten, das dem quasi "passiven", organisch wuchernden Material überlagert ist.

Erstens läßt sich eine relativ deutliche "Mittelpunktbildung" im zentralen "verse"-Teil (Abschnitt G) des Satzes beobachten. Dieser Formteil zeichnet sich durch eine gewisse Stabilität aus, die sich aus der (modifizierten) Wiederholung seiner Einzelabschnitte ("Variationenform"), aus seiner Harmonik (Neigung zur Diatonik, ostinate Begleitfiguren mit tonalem Zentrum C), seiner weitgehenden motivischen Beschränkung (Modifikation und Expansion von E3), der Konstanz seiner "aufgelichteten", zweischichtigen (Oberstimmen- und Begleitungs-)Satzart und seiner rhythmisch-metrischen "Gebundenheit" (vgl. die regelmäßige Verwendung von vorgeschriebenem Metrum und Taktstrichen) ergibt. Durch eine solche "statische" Qualität unterscheidet sich dieser Abschnitt deutlich von den ihn umgebenden Teilen, die umgekehrt gerade durch die Abwesenheit von Wiederholungen und eindeutigen tonalen Bezugspunkten, durch motivisch-thematische Vielfalt, durch die vorwiegend polyphone Anlage, durch einen erhöhten Dissonanzgrad, durch die Neigung zur Chromatik, durch Kontraste in der Satzart und durch eine rhythmisch-metrische "Ungebundenheit" charakterisiert sind, deren äußeres Merkmal die unregelmäßige und spärliche, teils auch nur der spieltechnischen Orientierung dienende Verwendung von Taktstrichen ist. Mit der Einführung des Begriffspaares "prose" und "verse", das diesen Gegensatz in Form von Abschnittsüberschriften verbal erläutert¹, hat Ives zudem ein inhaltliches Moment ins Spiel gebracht, das direkt auf Emersons literarische Produktion verweist. Einerseits hat er dadurch eine "Literarisierung" seiner Musik vorgenommen, in der mit rein musikalischen Mitteln zentrale Charakteristika von "Prosa" und "Poesie" suggeriert werden; darauf wird später einzugehen sein. Andererseits hat er aber den "verse"- und "prose"-Abschnitten eine durchaus unterschiedliche Wertung gegeben: Entsprechend der Tatsache, daß Ives in den *Essays* fast überall den Essaydichter und nur selten den Lyriker Emerson im Auge hat, herrscht in seiner Musik zumal in rhythmisch-metrischer Hinsicht fast durchwegs ein "Prosacharakter" vor². Die anderen beiden in der Erstausgabe mit "verse" gekennzeichneten Abschnitte - S.5, 1.-4.System, bis f; und S.15, 4.System [= S.16, 2.System der Zweitausgabe], ab

-
- 1) Hinsichtlich der Abgrenzung des Abschnitts G scheint sich Ives allerdings insofern nicht immer ganz schlüssig gewesen zu sein, als er in r3 (= Clarks R2) zusätzlich zur gedruckten "prose"-Bezeichnung auf S.12, 1.System, T.1 (d.h. am Anfang von Abschnitt H) auch S.12, 4. System, T.3 (d.h. den Anfang von Abschnitt I) und S.13, 4.System, T.1 (d.h. den Anfang von Abschnitt J) mit "prose" charakterisiert hat; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.154 und 158.
 - 2) Vgl. oben S.103.

p - S.16, 1.System [= S.17, 1.System der Zweitausgabe], bis "with more motion"¹ -, die den Mittelteil F gewissermaßen symmetrisch umrahmen, sind denn auch sehr kurz und weisen die für Abschnitt G charakteristische, poesieartige "Gebundenheit" in weniger hohem Maß auf (allerdings ist das in ihnen vorherrschende Thema E2 periodisch gegliedert), so daß es nicht überrascht, daß Ives, gleichsam um die Mittelstellung von Abschnitt G zu unterstreichen, diese "verse"-Bezeichnungen in der Zweitausgabe entfernt hat. Dadurch hebt sich aber der "verse"-Teil G um so mehr vom Kontext ab.

Daß dieser Mittelteil (dem auch noch der statische Abschnitt H, der allerdings, auch in der Erstausgabe, mit "prose" überschrieben ist, zugerechnet werden kann) aufgrund seiner musikalischen Stabilität einer traditionellen "Durchführung" auf denkbar radikale Weise widerspricht, dürfte offenkundig sein. Wenn irgendwelche Formteile den *Charakter* einer Durchführung zeigen, so sind es weit eher gerade die "prose"-Teile, die diesen Mittelteil umrahmen - zumal, was ihre motivisch-thematische Dichte, ihren vorwärtstreibenden bzw. stauenden Gestus, ihre ständig wechselnden tonalen Orientierungspunkte und die lockere Anwendung überlieferter kontrapunktischer Techniken betrifft. (Letzteres ist etwa im Fugato von Abschnitt J ersichtlich, das in seiner losen Gestalt an das "Allegro energico" in Liszts h-Moll-Sonate erinnert und das durchaus dem entspricht, was Diether de la Motte - etwas pauschal - als charakteristisch für die Entwicklung des Fugenprinzips nach Beethoven herausgestellt hat: "... wenn nicht ... 'Stilübung' gemeint ist, sondern kompositorische Einbeziehung tradiertter polyphoner Satztechnik, bleibt es stets beim kurzen Fugato, das sich nach wenigen Einsätzen, auf beliebigen Stufen platziert, auflöst"².) Die formale *Funktion* einer Durchführung kann man jedoch auch ihnen nicht zuschreiben, denn diese tritt nur in Kraft, wenn sich das Durchführen auf ein anfangs Exponiertes bezieht, was hier, im Falle des ausgeprägten "in medias res"-Beginns von Teil A, nicht zutrifft. In ästhetischer Hinsicht ließe sich dieser Zwiespalt zwar dahingehend auflösen, daß man mit Giselher Schubert eine "imaginäre Exposition" annimmt, die außerhalb des Werks liegt³; tatsächlich setzen solche melodischen Elemente wie etwa das Beethoven-Motiv und seine "Kirchenhymnenfortsetzung" in ihrem Zitatcharakter die Bekanntschaft des Hörers mit dem verwendeten Material voraus, und auch die sich nahe am bloßen Tonvorrat (nämlich an der diatonischen bzw. pentatonischen Skala) orientieren-

1) Vgl. oben S.81, Fußnote 1.

2) Diether de la Motte, *Kontrapunkt: Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel/Basel/London: dtv/Bärenreiter 1981, S.293.

3) Schubert, a.a.O. S.135.

den Motive und Themen (etwa E1 und E3) bedürfen keiner besonderen expositiven Explizitheit. Rein werkimmanent gesehen erfolgt, wenn überhaupt, eine ruhig sich entfaltende, klare "Exposition" von thematischem Material aber erst am Schluß von *Emerson*.

Zweitens ist nämlich neben dieser Mittelpunktbildung auch eine ausgeprägte Schlußbildung festzustellen: In keinem anderen Abschnitt des Satzes ist ein bestimmter musikalischer Gestus - hier derjenige des Abklingens - so kontinuierlich beibehalten wie in Abschnitt M; die wichtigsten musikalischen Mittel sind dabei der ruhige, chromatisch absteigende Baßgang, der sich bereits in "K2" und mehrfach in Abschnitt L ankündigt, das große Decrescendo, das vom Fortefortissimo-Höhepunkt in Abschnitt E' (S.18, 2.System) bis zum vierfachen Piano ("scarcely audible") des Schlusses führt, sowie die graduelle Verlangsamung des Tempos. Die wichtigsten Motive und Themen des Satzes, mit Ausnahme des bereits im Zentralteil G ausgiebig behandelten Motivs E3 und des *Concord*-Motivs, werden hier in aller Ruhe nochmals vorgestellt, wobei das Hauptgewicht eindeutig dem Beethoven-Motiv und seiner "Kirchenhymnenfortsetzung" zukommt, welche letztere hier erstmals wieder seit Abschnitt E (S.6, 2.-3.System [rechte Hand]) erscheint. Darin, wie auch in der Verwendung verschiedenster Motive und Themen auf knappem Raum, nimmt dieser "Epilog" aber deutlich auf den Eröffnungsteil des Satzes Bezug; was dort an melodischem Material wie zufällig aus dem dichten, polyphonen Satz aufscheint, taucht hier jedoch in gleichsam "geklärter", transparenter Form wieder auf, wozu auch die allgemeine Verdünnung der Satzstruktur und die Präsenz zweier klar erkennbarer, wenn auch einander polar gegenübergestellter tonaler Zentren (A-Dur/Es-Dur) beitragen. Im Hinblick auf die Eckteile von *Emerson* kann man Henry Cowell somit durchaus zustimmen, wenn er den Formverlauf des Satzes (und von Ives' Werken ganz allgemein) als "diversity drawing toward unity as its culmination" bezeichnet¹ - als Verlauf, der sich nicht "from the simple to the complex, but the reverse" entwickle². Mit der Funktion einer Coda im traditionellen Sinne hat der Teil M indessen kaum etwas gemein, denn diese wird seit Beethoven oft dadurch bestimmt, daß die Coda als eine Art "zweite Durchführung" auf die Reprise folgt³. In seinem sich aus seiner ähnlichen Stabilität ergebenden Bezug zum Mittelteil läßt sich allenfalls insofern eine Analogie zur traditionellen Sonatenkonzeption sehen, als die Coda dort ebenfalls als Entsprechung zum zentralen Formteil (der Durchführung) auftritt;

1) Cowell, *Charles Ives* S.192.

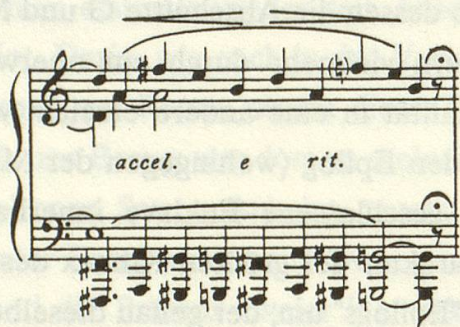
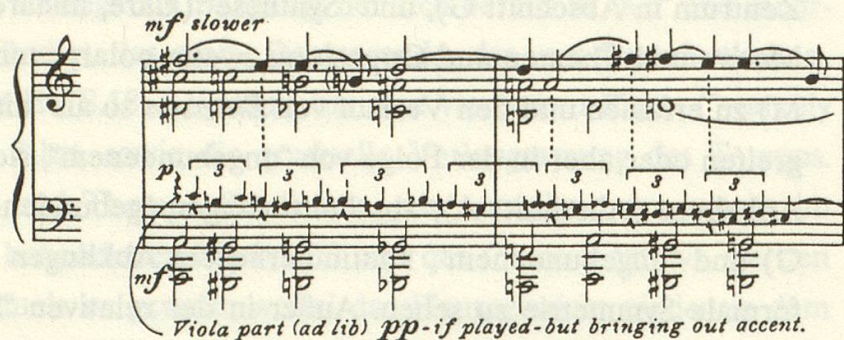
2) Ebd. S.195.

3) Vgl. Kühn, a.a.O. S.134.

vor allem ist es aber wiederum der ausklingende, stabilisierende *Charakter* dieses Abschnitts, der ihn als Coda ausweist.

4. Die Art und Weise, wie die erwähnte "Klärung" im Epilog von *Emerson* zustandekommt, läßt sich nicht im Sinne eines linear-logischen Prozesses beschreiben, so sehr die Versuchung naheliegen könnte, die Hauptstationen des Satzes - Anfang, Mitte, Schluß - mit Begriffen wie "These" (Vielfalt von oft überlagerten, nur umrißhaft erkennbaren Motiven und Themen sowie Vielzahl tonaler Zentrum in Abschnitt A), "Antithese" (Reduktion auf ein einziges Motiv und ein einziges tonales Zentrum in Abschnitt G), und "Synthese" (klare, lineare Definition verschiedener Motive und Themen und Opposition zweier polarer tonaler Zentren in Abschnitt M) zu erfassen und den Verlauf von *Emerson* so als "dialektischen" Prozeß zu begreifen oder aber in der Folge von "ungebundenem", sich steigerndem Gestus des Anhebens (Abschnitt A), abschnittmäßiger, "gebundener" Gliederung (Abschnitt G) und "ungebundenem", kontinuierlichem Abklingen (Abschnitt M) eine großformale Symmetrie zu sehen. Außer in der relativen "Stabilität" des Mittel- und des Schlußteils herrscht nämlich, wie gesagt, vor allem der klimaktische Steigerungsduktus von Abschnitt A vor, innerhalb dessen die Abschnitte G und M nicht durch einen zielgerichteten Prozeß, sondern vielmehr durch ein unerwartetes "Umschlagen" von einer musikalischen Qualität in eine andere erreicht werden. Dies gilt insbesondere für den abschließenden Epilog (wohingegen der Mittelteil eher eine vorübergehende, einigermaßen geschlossene Enklave innerhalb des Satzes bildet). Hier schlägt der heftige Charakter der größten Klimax des Satzes zwar nahtlos in den ruhigen Charakter des "Epilogs" um, der genau dieselben Motive und Themen, die auf dem vorausgegangenen Höhepunkt von Abschnitt E' erscheinen (Beethoven-Motiv, E1 und E2), nun ruhig ausbreitet und verklingen läßt. Dadurch schließt der Schlußabschnitt nicht nur an diesen einen Höhepunkt, sondern auch - und in diesem Sinne nimmt der Abschnitt E' eine architektonische Funktion an, die weit über die Bedeutung einer bloßen Reminiszenz hinausgeht - an die weit auseinanderliegenden anderen beiden großen "Beethoven-Höhepunkte" in Abschnitt E (S.6, 2.-3.System) und am Ende von Abschnitt A (S.3, 4.System) an, die sich ebenfalls eng an Beethovens originale Tonart anlehnen (G-G-G-Es oder, um einen Halbton verschoben, Gis-Gis-Gis-E) und die zusammen mit dem letzten Höhepunkt eine deutliche Steigerung untereinander bilden (Forte/Fortissimo in Achteln, Fortissimo in Achteln, Fortissimo in Vierteln), so daß man den Schlußteil M tatsächlich nicht nur als End-, sondern als Zielpunkt des ganzen Satzes betrachten kann. Aber diese Reduktion auf einzelne hervortre-

tende Momente unterschlägt nicht nur die zwischen diesen Einzelereignissen stattfindenden Verläufe, sondern sie wird insbesondere auch der spezifischen Eigenart des Schlußabschnitts nicht gerecht, der keineswegs nur den letzten großen Höhepunkt abklingen läßt, sondern mit seiner bis dahin noch nie dagewesenen Kontinuität in der motivisch-thematischen, dynamischen und agogischen Entwicklung sowie in der Konsequenz seines chromatischen Baßgangs durchaus ein neuartiges, überhöhendes Moment ins Spiel bringt. Als äußeres Merkmal dieser "Überhöhung" mag dabei nicht zuletzt auch der (allerdings erst in der Zweitausgabe signalisierte) fakultative Beizug einer Viola gelten,



Beispiel 60: *Emerson* S.19, 1.-2.System, T.3-4/1.

deren chromatisch absteigende Figuren zwar deutlich auf den chromatischen Baßgang im Klavier bezogen sind, deren musikalischer Sinn aber - im Gegensatz zu ihrem musikalischen Ursprung, den sie in der *Emerson Overture* hat¹ - eben in der Betonung dieses "Umschlagens", der Überhöhung des Klaviersatzes durch ein neues instrumentales Timbre und der daraus entstehenden musikalischen "Veräumlichung" liegt. Dies verleiht der klimaktischen Struktur von *Emerson* aber einen neuen Sinn: Der Verlauf des Satzes kann so letztlich beschrieben werden als ständiges Neuansetzen auf immer stärkere Höhepunkte hin, dessen vorwiegend polyphone, eine große innere Anspannung widerspiegelnde Intensität sich in der

1) Vgl. oben S.5-6.

Mitte vorübergehend einmal löst und einen Blick auf eine hintergründige, andersartige Realität zuläßt, die aber erst nach verschiedenen weiteren Spannungshöhepunkten (dann nämlich, wenn das musikalische Material gleichsam "erschöpft" ist) durch eine überraschende Wendung von "außen" endgültig nachläßt und jener anderen Realität weicht; dabei ist der vorherrschende musikalische Duktus vor allem durch seine Emphase und seine vorwärtstreibenden Steigerungsmittel gekennzeichnet, während sich jene hintergründige musikalische Schicht, die schließlich zum Durchbruch gelangt, durch ihre ruhige Statik und einen quasi zeitlosen, regelmäßigen Puls auszeichnet. Diese spezifische Art musikalischer Prozessualität ist nun aber kein Sonderfall, sondern sie ist nach verschiedenen Seiten hin konsequent in Ives' kunsttheoretischer und musikalisch-literarischer Praxis verankert. Sie entspricht erstens dem, was Ives in einer Notiz zur *Concord Sonata* als natürlichen musikalischen Prozeß schlechthin beschrieben hat: "A natural procedure in a piece of music, be it a song or a week's symphony, may have something in common [with] - I won't say analogous to - a walk up a mountain. There's the mountain, its foot, its summit - there's the valley - the climber looks, turns, and looks down or up. He sees the valley, but not exactly the same angle he saw it at [in] the last look - and the summit is changing with every step - and the sky. Even if he stands on the same rock at the top and looks toward Heaven and Earth, he is not in just the same key he started in, or in the same moment of existence"¹; an dieser Passage - sie erinnert deutlich an das Programm des 3. Satzes ("The Call of the Mountains") des 2. Streichquartetts, in dem die vier Ausführenden ihre Diskussionen (1. Satz: "Discussions") und Auseinandersetzungen (2. Satz: "Arguments") beenden und, laut einer Notiz in den Skizzen, "walk up the mountain side to view the firmament!"² - fällt ja nicht nur auf, daß Ives zum Vergleich mit der Musik ein Bild aus der Natur heranzieht und daß er den musikalischen Verlauf mit einer großen Anstrengung (des Komponisten, des Interpreten oder des Hörers) in Zusammenhang bringt, sondern es kommt in ihr insbesondere auch die spezifische Verbindung von Zielgerichtetheit (nämlich auf den Berggipfel hinauf, von wo aus sich dem Bergsteiger eine umfassende, panoramische Aussicht bietet) und stetigem Umkreisen einer unveränderlichen Substanz (nämlich der sich dem Bergsteiger in jedem Moment in neuer Perspektive präsentierenden Natur) zum Ausdruck. Sie geht zweitens aus Ives' Beurteilung anderer Komponisten hervor - so etwa, wenn er in den *Essays* über Debussy schreibt: "... what substance there is, is 'too coherent' - it is too clearly expressed in the first thirty seconds. There you have the 'whole fragment' -

1) Separates "Memo" zur *Concord Sonata*, in: *Memos* S.196.

2) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.60.

a translucent syllogism; but there the reality, the spirit, the substance stops¹, and the 'form', the 'parfume' [sic], the 'manner' shimmer right along, as the soapsuds glisten after one has finished washing"²; hier wird deutlich, daß Ives an Debussy gerade die Vertiefung der "substance" auf das Ende hin vermißt, so daß ihm der spätere Verlauf von dessen Musik wie eine bloße Wirkung (nämlich als "Seifenschaum", von Ives gleichgesetzt mit der "manner") ohne Ursache (gemeint ist damit der "Prozeß des Waschens", gleichgesetzt mit der "substance") erscheint. Sie hängt drittens deutlich mit dem typisch transzendentalistischen, intensiven "Umkreisen" eines gegebenen Stoffes (dessen letzte, zeitlose Wahrheit nicht aktiv errungen, sondern nur in ganz speziellen Momenten wie zufällig und quasi passiv geschaut werden kann) zusammen; in den *Essays* hebt Ives denn auch an Emerson hervor, daß er nicht versuche "to reveal, personally, but leads, rather, to a field where revelation is a harvest-part - where it is known by the perceptions of the soul towards the absolute law"³, und er mißt demgemäß ein besonderes Gewicht den abschließenden "codas" bei, welche "often seem to crystallize in a dramatic though serene and sustained way the truths of his subject - they become more active and intense, but quieter and deeper"⁴. Und sie findet sich viertens auch in modifizierter Form, wie im folgenden gezeigt werden soll, in den übrigen Sätzen der *Concord Sonata* (und bis zu einem gewissen Grad auch in den *Essays*) wieder.

-
- 1) *Essays* S.82. Im Manuskript ist "stops" durch Kapitalisierung hervorgehoben; vgl. ebd., Fußnote b.
 - 2) Ebd. S.22.
 - 3) Ebd. S.12.
 - 4) Ebd. S.25.

5.1.2. Die übrigen Sätze der *Concord Sonata*

Von den übrigen Sätzen der *Concord Sonata* sei anschließend eine knappe formale Übersicht gegeben, die sich wiederum an den gleichen Prinzipien des Satz- und "Stilwechsels" bzw. der Zusammenfassung musikalischer Verläufe durch übergreifende Gestaltungsmittel orientiert, wie sie der Gliederung von *Emerson* zugrundegelegt wurden.

Hawthorne

- | | |
|--------------|---|
| Abschnitt A | (S.21 - 24, 4.System, T.2, bis "slower"): rasches, durch alle Lagen gehendes Figurenwerk in mehreren dynamischen Steigerungen; zuerst einstimmig mit Liegetönen, dann zwei- und mehrstimmig, teils mit ragtimeartigen Synkopen; Orgelpunkt zuerst auf Gis, dann auf Dis, D und E; melodisch: <i>Concord</i> -Motiv und Anklänge an <i>The Red, White and Blue</i> , sonst wenig ausgeprägt. |
| Abschnitt B | (S.24, 4.System, T.2, ab "slower" - S.26, 2.System, bis "very fast again"): sehr verhalten in Tempo und Dynamik; mit Holztück produzierte Diskantcluster sowie Arpeggi in der linken Hand; melodisch: wenig charakteristisch ausgeprägte Mittelstimme. |
| Abschnitt C | (S.26, 2.System, ab "very fast again" - S.28, 1.System, bis "faster"): sehr rasch und laut; Figurenwerk, das durch alle Lagen geht, ergänzt durch melodisch wenig ausgeprägte Motive in der jeweils anderen Hand. |
| Abschnitt D | (S.28, 1.System, ab "faster" - 3.System, bis "a little slower"): sehr rasch und laut; ostinatoartiges Figurenwerk zuerst in der linken, dann in der rechten Hand; melodisch: absteigende Ganztonleiter in der rechten, modifiziertes <i>Concord</i> -Motiv in der linken Hand. |
| Abschnitt E | (S.28, 3.System, ab "a little slower" - S.29, Ende 2.System): doppelschlagartiges Motiv in der rechten, polyrhythmische Begleitung in der linken Hand. |
| Abschnitt D' | (S.29, 3.System - S.30, 1.System, bis f): modifizierte Wiederholung von Abschnitt D. |
| Abschnitt F | (S.30, 1.System, ab f - S.33, 1.System, bis "very slowly"): sehr rasch und laut; ostinatoartige Begleitfiguren in der linken Hand; Orgelpunkt zuerst auf F, dann auf Cis; melodisch in der rechten Hand: <i>Concord</i> -Thema, Beethoven-Motiv und "Kirchenhymnenfortsetzung". |

- Abschnitt G (S.33, 1.System, ab "very slowly" - 2.System, bis fff): sehr verhalten in Tempo und Dynamik; tonales Zitat von *Martyn* (G-Dur).
- Abschnitt H (S.33, 2.System, ab fff - S.34, 2.System, Ende T.1): sehr rasch und laut; Figurenwerk in der rechten, *Concord*-Motiv in der linken Hand.
- Abschnitt G' (S.34, 2.System, T.2 - 4.System, bis "very fast"): modifizierte und expandierte Wiederholung von Abschnitt G (Fis-Dur).
- Abschnitt I (S.34, 4.System, ab "very fast" - S.35, 1.System, bis "a fast march time"): sehr rasch und laut; vielstimmig-polyphoner Satz; melodisch wenig ausgeprägt.
- Abschnitt J (S.35, 1.System, ab "a fast march time" - S.37, 1. System, Ende T.1): tonales Zitat von "*Country Band*" *March* (As-Dur) in raschem Marschtempo: Einleitung (S.35, 1.System - 3.System, Ende T.1), Hauptthema (S.35, 3.System, T.2 - 4.System, Ende T.2), figurative, freitonale Fortsetzung (S.35, 4.System, T.3 - S.36, 2.System, Ende T.1), modifizierte Einleitung (S.36, 2.System, T.2 - Ende 3.System), "Roll-off" (S.36, 4.System, bis "slightly slower"), Anklänge an Einleitung (S.36, 4.System, ab "slightly slower" - S.37, 1.System, Ende T.1).
- Abschnitt K (S.37, 1.System, T.2 - S.42, Ende 2.System): rasch und laut; Begleitfiguren vor allem in der linken Hand (Vierer- und marschartige Zweiergruppen); häufige Synkopen; mündet in große Clusterfläche (S.41, 5.System - S.42, Ende 2.System); melodisch: Anklänge an "*Country Band*" *March*-Thema.
- Abschnitt L (S.42, 3.System - S.43, Ende 2.System): sehr verhalten in Tempo und Dynamik; Steigerung auf das Ende hin; Figurenwerk in der rechten Hand, nach zögerndem Beginn Einsatz oktavierter Baßmotive in der linken; melodisch: zuerst *Martyn*, dann entfernte Anklänge an *The Red, White and Blue*.
- Abschnitt M (S.43, 3.System - S.46, 2.System, bis "a little slower"): rasch und laut; ostinate Begleitfiguren in der linken Hand, Anklänge an *The Red, White and Blue* in der rechten.
- Abschnitt N (S.46, 2.System, ab "a little slower" - Ende 3.System): langsamer, zitatartiger Abschnitt mit Neigung zur Polytonalität (Orgelpunkt auf F, Mittelstimmen: Es-dur, Oberstimme: B-Dur).
- Abschnitt O (S.46, 4.System - S.49, 3.System, bis "rush it"): rasch und laut; dichter, mehrstimmiger Satz; vorherrschend: Dreiergruppen

aus Sechzehnteln; melodisch: Anklänge an *The Red, White and Blue*.

- Abschnitt D" (S.49, 3.System, ab "rush it" - S.50, 3.System, bis fff): modifizierte und expandierte Wiederholung von Abschnitt D.
- Abschnitt P (S.50, 3.System, ab fff - S.51, 5.System, bis "very slowly"): sehr rasch und laut; dichter figurativer und akkordischer Satz; melodisch: Anklänge an *The Red, White and Blue*.
- Abschnitt G" (S.51, 5.System, ab "very slowly" - "very fast"): modifizierte und stark verkürzte Wiederholung von Abschnitt G, diesmal mit bitonaler Neigung (Es-Dur in der rechten, G-Dur in der linken Hand).
- Abschnitt Q (S.51, 5.System, ab "very fast" - Ende): sehr schnelles, clusterartiges Ganztonarpeggio im Fortefortissimo.
- The Alcotts*
- Abschnitt A (S.53, 1.System, bis pp): tonaler, akkordischer Satz (B-Dur) in Piano und mäßigem Tempo; melodisch: *Missionary Chant*.
- Abschnitt B (S.53, 1.System, ab pp - 4.System, Ende T.1): bitonaler Satz (B-Dur in der rechten Hand, As-dur in der linken) in Pianissimo und Piano; melodisch: *Concord*-Motiv und teilweise Fortsetzung, Beethoven-Motiv und "Kirchenhymnenfortsetzung".
- Abschnitt C (S.53, 4.System, T.2 - S.54, 1.System, bis "faster"): freitonaler zweistimmiger Kontrapunkt (Neigung nach B-Dur); Steigerung in Tempo und Dynamik; melodisch: *Concord*-Thema.
- Abschnitt D (S.54, 1.System, ab "faster"): tonaler akkordischer Satz (B-Dur/c-Moll) im Fortebereich; schnelles Tempo; melodisch: Beethoven-Motiv und *Martyn*.
- Abschnitt E (S.54, 2.-3.System): freitonaler Satz (Neigung nach c-Moll; Steigerung in Tempo und Dynamik; melodisch: Beethoven-Motiv und *Martyn*.
- Abschnitt F (S.54, 4.System): polytonaler Satz (c-Moll in den Außen-, es-Moll und a-Moll in den Mittelstimmen); Steigerung in Tempo und Dynamik; melodisch: Beethoven-Motiv.
- Abschnitt G (S.5, 1.System, bis f): tonaler akkordischer Satz (c-Moll/F-Dur); Abschwollen in Tempo und Dynamik; melodisch: *Missionary Chant*.

- Abschnitt H (S.55, 1.System, ab f - 2.System, bis p): Freitonaler Satz (Neigung nach B-Dur) im Mezzoforte; melodisch: *Concord*-Thema.
- Abschnitt I (S.55, 2.System, ab p - 3.System, Ende T.1): polytonaler (B-Dur in der rechten Hand, Ganztonleiter in der linken) und polyrhythmischer Satz (sechs Achtel in der rechten Hand gegen fünf in der linken); schnell und leise; melodisch: Beethoven-Motiv und "Kirchenhymnenfortsetzung".
- Abschnitt J (S.55, 3.System, T.2 - S.56, 4.System, Ende T.2): tonaler Zitatkomplex; Melodie- und Begleitungs-Satz (Es-Dur/B-Dur) im Pianobereich und in langsamem Tempo; gegliedert in die sechs Abschnitte "J1" ("Scotch song", S.55, 3.System, T.2 - 4.System, Ende T.2) - "J2" ("Brautchor", S.55, 4.System, T.3) - "J3" (*Stop That Knocking*, S.56, 1.-2. System, Ende T.1) - "J1" (S.56, 2.System, ab T.2) - "J2" (S.56, 3.System, T.1) - "J3" (S.56, 3.System, T.2 - 4.System, Ende T.2).
- Abschnitt K (S.56, 4.System, T.3 - S.57, 4.System, 3.Achtel): freitonaler zwei- bzw. dreistimmiger Satz mit Orgelpunkten (D und Es); Steigerung in Tempo und Dynamik; melodisch: Beginn des *Concord*-Motivs.
- Abschnitt L (S.57, 4.System, ab 4.Achtel - Ende 5.System): tonaler akkordischer Satz (C-Dur mit B-Dur-Einschub vor Schlußakkord); dynamischer Höhepunkt, dann Abschwollen zum Pianissimo; melodisch: *Concord*-Thema, Beethoven-Motiv und "Kirchenhymnenfortsetzung".
- Thoreau*
- Abschnitt A (S.59, 1.System - S.60, 2.System, Ende T.1): dichter chromatischer Satz in langsamem Tempo und verhaltener Dynamik; tendenzielle harmonische Ausweitung, begleitet von graduellem dynamischem Anwachsen; melodisch: T1.
- Abschnitt B (S.60, 2.System, T.2 - 3.System, bis p): Quartenharmonik; melodisch: T2.
- Abschnitt C (S.60, 3.System, ab p - 4.System, bis p): dichter chromatischer Satz mit Baßostinato (fallende kleine Sekunde B-A); Steigerung in Tempo und Dynamik mit polyrhythmischen Ansätzen und Verlangsamung auf einen statischeren Schluß hin; melodisch: Antwortmotiv von T2 und Abwandlungen davon.
- Abschnitt B' (S.60, 4.System, ab p): modifizierte Wiederholung von Abschnitt B.

- Abschnitt D (S.61, 1. - Ende 2.System): dichter chromatischer Satz; Steigerung in Tempo und Dynamik mit polyrhythmischen Ansätzen und Verlangsamung auf einen statischeren Schluß hin (gleicher Gesamtgestus wie in Abschnitt C); melodisch: Nachklänge des Antwortmotivs von T2.
- Abschnitt B (S.61, 3.System, bis p): Wiederholung des Abschnitts B.
- Abschnitt C' (S.61, 3.System, ab p - Ende 5.System): modifizierte Wiederholung von Abschnitt C.
- Abschnitt E (S.62, 1. - Ende 4.System): verhaltener, langsamer Abschnitt mit dynamischer Steigerung auf das Ende hin; rechte und linke Hand weit getrennt; oktaviertes Baßostinato (kleine Terz und Quinte); Neigung zur Polytonalität; melodisch: *Massa* und punktierter Terzfall (Nachklang des Beethoven-Motivs?).
- Abschnitt F (S.62, 5.System, bis "faster"): akkordischer Satz mit Neigung zur Polytonalität; dynamisches Abklingen; melodisch: Abwandlungen des Kopfmotivs von *Massa* und punktierter Terzfall.
- Abschnitt G (S.62, 5.System, ab "faster" - S.63, 3.System, bis "sustained and quietly again"): ein heterogener Abschnitt, der zunächst vor allem durch die Mittelstimmenbewegung in Achtel-Dreiergruppen, dann durch das Baßostinato von Abschnitt E charakterisiert ist; melodisch: wenig ausgeprägt.
- Abschnitt H (S.63, 3.System, ab "sustained and quietly again" - S.64, Ende 4.System): zwei Steigerungswellen in Tempo und Dynamik; zunehmende rhythmische Komplexität: zuerst Synkopen (etwa S.63, 4.System, mf), dann polyrhythmische Verschiebungen (ab S.64, 2. System, T.2); melodisch: zuerst auf- und absteigende Terz, dann zitatartiges Motiv.
- Abschnitt F' (S.64, 5.System, bis Crescendo): modifizierte Wiederholung von Abschnitt F.
- Abschnitt G' (S.64, 5.System, ab Crescendo - S.65, 2.System, bis "faster"): modifizierte Wiederholung des ersten Teils von Abschnitt G.
- Abschnitt I (S.65, 2.System, ab "faster" - 3.System, bis mp): Dreiklangsakkordik in Gegenbewegung; Abklingen in Tempo und Dynamik; melodisch: diatonische Tonleitern.
- Abschnitt E' (S.65, 3.System, ab mp - Ende 4.System): modifizierte, stark verkürzte Wiederholung von Abschnitt E.

- Abschnitt A' (S.66, 1. - Ende 2.System): modifizierte, stark verkürzte Wiederholung von Abschnitt A.
- Abschnitt J (S.66, 3. - Ende 4.System): Steigerung in Tempo und Dynamik; Orgelpunkt auf G; Neigung zur Polytonalität; melodisch: punktierter Terzfall.
- Abschnitt K (S.67, 1. - Ende 2.System): Flöte und Klavier; Flöte: *Concord*-Thema und Beethoven-Motiv mit "Kirchenhymnenfortsetzung", Klavier: modifizierte, verkürzte Wiederholung von Abschnitt A.
- Abschnitt L (S.67, 3.System - S.68, Ende 1.System): Flöte und Klavier; Flöte: zweiter Teil des *Concord*-Themas und Beethoven-Motiv mit "Kirchenhymnenfortsetzung", Klavier: Baßostinato von Abschnitt E.
- Abschnitt E'' (S.68, 2. - Ende 4.System): modifizierte, stark verkürzte Wiederholung von Abschnitt E.
- Abschnitt M (S.68, 5.System): Elemente von Abschnitt A (Arpeggio am Beginn, chromatische Figur der linken Hand am Schluß) und von Abschnitt E (Baßostinato).

Hinsichtlich der großformalen Dynamik dieser Sätze fällt zunächst auf, daß sich in ihnen im Vergleich zu *Emerson* mehr und mehr Ansätze zur "reprisenartigen" Wiederholung einzelner - wie auch immer kurzer - Abschnitte zeigen; hingewiesen sei zum einen auf die Abschnitte D', D'', G' und G'' in *Hawthorne* und die Abschnitte A', B', C', E', E'', F' und G' in *Thoreau*, die das Material der mit den entsprechenden Buchstaben gekennzeichneten Abschnitte in modifizierter, umgestellter oder expandierter bzw. verkürzter Form aufgreifen, und zum anderen auf den Abschnitt B (S.60, 2.System, T.2 - 3.System, bis p) in *Thoreau*, der einmal sogar notengetreu wiederholt wird (S.61, 3.System, bis p). Eine Ausnahme bildet allerdings *The Alcotts*, doch relativiert sich dieser Eindruck, wenn man die Kürze dieses Satzes, die fast ununterbrochene, eine stark vereinheitlichende Wirkung erzielende Präsenz der beiden zyklischen Themen und die Gliederung zumal des Mittelteils J bedenkt, in dem - analog zu den variativen Wiederholungen innerhalb des Mittelteils (Abschnitt G) von *Emerson* - jedes der drei Zitate exakt wiederholt wird. In diesem Wiederaufgreifen bereits vorgestellter Strukturen, wie es insbesondere den *Thoreau*-Satz kennzeichnet, manifestiert sich tendenziell ein Gestus des Schließens - als ob das verwendete Material allmählich "erschöpft" wäre -, der ein symmetriestiftendes Gegengewicht zum sich frei öffnenden Gestus in *Emerson* bildet, ohne daß das grundlegende "Reihungsprinzip" immer neuer Strukturen deswegen aufgehoben wäre. (Wenn Joan M. Wiley wiederum

auf den überlieferten Formenkanon zurückgreift und ihre Analyse mit der Feststellung schließt, daß "three of the movements, *Emerson, The Alcotts and Thoreau* are in alignment with the traditional sonata-allegro form while an archlike ternary form is reflected in the Hawthorne-movement"¹, so ist dies im Falle der drei Schlußsätze der *Concord Sonata* letztlich ebenso unangemessen wie im Falle von *Emerson*.) Im Vergleich der ähnlich aufgebauten Satzanfänge von *Emerson* und *Thoreau* zeigt sich diese großformale Symmetrie, aber auch die stärkere "rekapitulative" Tendenz im späteren Verlauf des Werks besonders deutlich. Ähnlichkeiten bestehen etwa in der fächerartigen Öffnung im Ambitus gleich zu Beginn (dieses Charakteristikum teilen die beiden Sätze auch mit dem Anfang von *Hawthorne*), die in *Thoreau* freilich, im Gegensatz zu *Emerson*, nicht in Form auseinanderstrebender Außenstimmen, sondern als Arpeggio mit übergebundenen Einzeltönen (dessen hauptsächliche Bestandteile, ein A-Dur- und ein enharmonisch umgedeuteter Es-Dur-Dreiklang,

Starting slowly and quietly *l.h.*

A-Dur enharmonisch umgedeutet: Es-Dur
"interpolierter" Zwischenton

Beispiel 61: *Thoreau* S.59, 1.System.

eine Brücke zur A-Dur/Es-Dur-Polarität am Ende von *Emerson* schlagen²) realisiert ist; im Ausschreiten des ganzen harmonischen Raums, das im Emerson-Satz sehr markant gleich in der ersten keilförmigen Struktur geschieht³, während im sehr sachte beginnenden, verhaltenen Thoreau-Satz ein wirklich mehrstimmiger Satz erst ab S.59, 2.System erfolgt und als harmonische Intervalle zuerst Sekunden (etwa S.59, 2.-3.System oder S.60, 2.System, T.1), dann zunehmend auch Terzen (ab S.60, 1.System) und (reine) Quartan (etwa S.60, 2.System, T.2 - 3.System, bis p) betont werden, bis schließlich auch der Tritonus in Erscheinung tritt (S.61, 5.System: C/Fis) - eine Pro-

1) Wiley, a.a.O. S.44.

2) Vgl. Beispiel 59, oben S.152.

3) Vgl. Beispiel 45, oben S.105.

gression, die jedoch nicht strikt linear verläuft und beispielsweise an folgender Stelle, im Übergang der Abschnitte A und B,

ten. *p*

ten.

more broadly but still quietly

große und kleine Sekunden Quarten Terzen

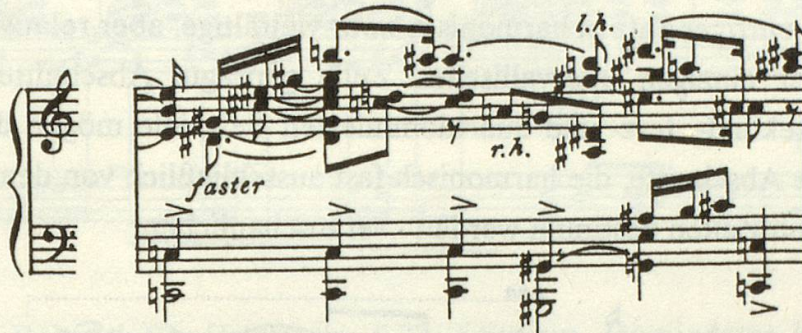
Beispiel 62: *Thoreau* S.60, 2.System.

auf knappstem Raum zusammengefaßt wird; und schließlich darin, daß beide Satzanfänge über mehrere, immer intensivere Steigerungswellen zu einem weit ausschweifenden, gesanglichen Thema (E2 bzw. T3) hinführen. Doch während diese organischen Steigerungskurven in *Emerson* gleichsam asymmetrisch, immer neuartig verlaufen, führen sie in *Thoreau* mehrmals zum Ausgangspunkt zurück - sei es zum refrainartigen Antwortglied von T1 (S.59, Anfang [p] und Ende [pp] 2.System; S.59, 3.System; und S.60, 1.-2.System), sei es zum melodischen Element T2, d.h. zum Abschnitt B bzw. B', der jeweils von Formabschnitten gefolgt wird, die in sich wiederum eine sehr ähnliche Struktur aufweisen (gemeint sind die Abschnitte C, D und C', die alle mit einer polyrhythmisch geprägten, von einem Baßostinato begleiteten und nach A-Dur neigenden Steigerung ansetzen und in einen statischeren Ausklang münden, in dem die rhythmischen Zweier- und Vierergruppen verlangsamt Dreiergruppen weichen)¹.

Das anhand von *Emerson* erläuterte, dem Vorbild der Natur ebenso wie dem "stream of consciousness" verpflichtete "organische" Formprinzip, das durch die Reihung übergreifender Steigerungswellen charakterisiert ist, welche auch noch so heterogene Abschnitte fließend, d.h. durch die Kontinuität zumindest eines Gestaltungsmittels (etwa der Harmonik, der Dynamik oder des Tempos) ineinander übergehen lassen, wird dadurch aber in keiner Weise in Frage gestellt; es bestimmt in sehr hohem Maß gerade auch *Thoreau* und *The Alcotts* und in etwas weniger hohem Maß den "kantigeren" Hawthorne-Satz. Die härtesten Oberflächenzäsuren kommen denn auch in den Ab-

1) Vgl. Übersicht oben S.170-172.

grenzungen der Abschnitte G, G' und G'' von *Hawthorne*, also ungefähr in der Mitte der *Concord Sonata* vor, so daß man auch hierin eine gewisse Symmetrie in der großformalen Anlage des Werks erblicken kann. (Allerdings sind zumal die Anfänge dieser Abschnitte nicht völlig unvermittelt - im Falle von G wird der erste G-Dur-Dreiklang angeschlagen, während noch der vom Pedal gehaltene ffff-Akkord erklingt, bei G' ist der anfängliche Fis-Dur-Akkord sogar im vorherigen ffff-Akkord enthalten, und vor G'' steht ein Rallentando -, und man kann Robert Morgan daher nur zustimmen, wenn er von diesen Stellen sagt: "... the new music seems somehow to emerge from the remnants of the old ..." ¹.) Zu dieser besonderen Mittelstellung trägt aber insbesondere auch die Harmonik des Satzes bei: Im Gegensatz zu *Emerson*, wo sich kaum irgendwelche harmonisch homogenen Abschnitte finden und wo sich die Akkordik fast durchwegs, wie etwa im folgenden Beispiel, durch eine freie Überlappung verschiedener harmonischer Zellen auszeichnet,



Beispiel 63: *Emerson* S.1, 3.System, T.3. Akkordbildung durch freie Kombination verschiedener harmonischer Zellen.

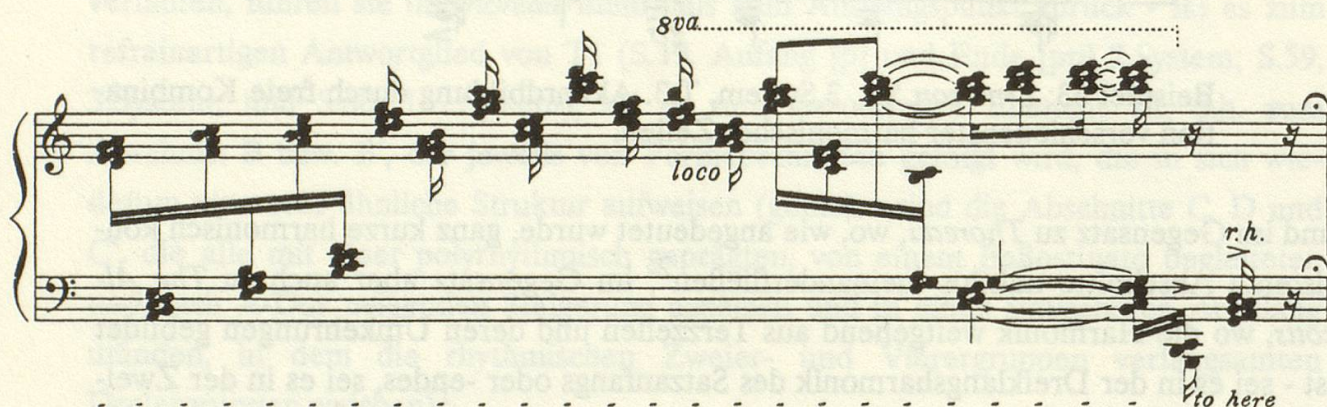
und im Gegensatz zu *Thoreau*, wo, wie angedeutet wurde, ganz kurze harmonisch konsistente Abschnitte nahtlos ineinanderfließen ², im Gegensatz aber auch zu *The Alcotts*, wo die Harmonik weitgehend aus Terzzellen und deren Umkehrungen gebildet ist - sei es in der Dreiklangsharmonik des Satzanfangs oder -endes, sei es in der Zweistimmigkeit des folgenden Beispiels aus Abschnitt K -,

-
- 1) Robert P. Morgan, "Spatial Form in Ives", in: *An Ives Celebration: Papers and Panels of the Charles Ives Centennial Festival Conference*, ed. by H. Wiley Hitchcock/Vivian Perlis, Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press 1977, S.151.
 - 2) Vgl. Beispiel 62, oben S.174.



Beispiel 64: *The Alcotts* S.56, 4.System. Dominante harmonische Intervalle: Erweiterungen (große Dezimen und Septendezimen), Umkehrungen (kleine Sexten) und Umkehrungserweiterungen (große und kleine Tredezimen) der großen und kleinen Terz.

ist *Hawthorne* nämlich als einziger Satz in harmonisch zwar vielfältige, aber relativ klar abgegrenzte, je von einer einzigen intervallischen Zelle geprägte Abschnitte gegliedert¹; die folgenden sekund-, terz- und quartdominierten Beispiele mögen dies - stellvertretend für längere Abschnitte, die harmonisch fast ausschließlich von den entsprechenden intervallischen Zellen bestimmt werden - veranschaulichen:

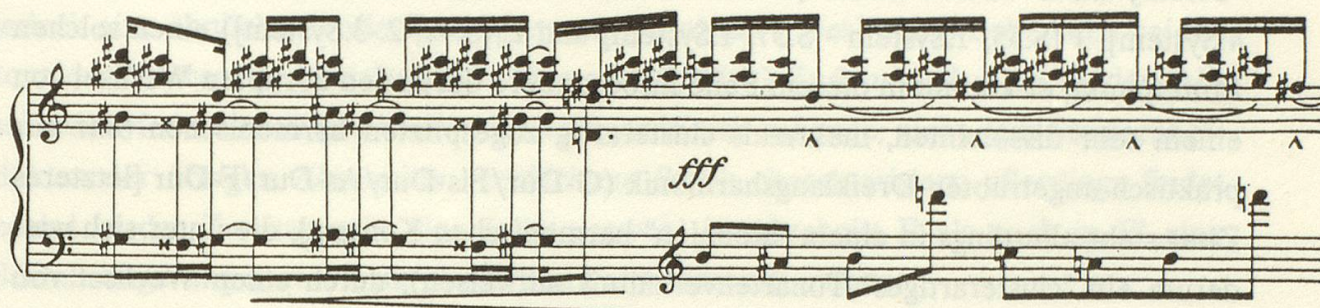


Beispiel 65: *Hawthorne* S.42, 2.System. Akkordbildung ausschließlich aus großen und kleinen Sekunden.

1) Vgl. Albert, a.a.O. S.25-62.



Beispiel 66: *Hawthorne* S.29, 5.System. Dominantes harmonisches Intervall (linke Hand): große Terz.



Beispiel 67: *Hawthorne* S.22, 5.System. Dominantes harmonisches Intervall (rechte Hand): reine Quart.

Abgesehen von dieser harmonischen "Sektionalisierung" ist aber *Hawthorne* ebenfalls dem gleichen klimaktischen Gestus und dem gleichen flexibel-organischen Duktus unterworfen, der auch *Emerson*, *The Alcotts* und *Thoreau* charakterisiert. Der Steigerungsgestus gipfelt dabei in *Hawthorne* in den clusterartigen Höhepunkten in Abschnitt A (S.24, 1.System, T.2 - Ende 2.System: ff), Abschnitt F (S.33, 1.System, T.1: ffff [sowie der analogen Klimax auf S.34, 2.System, T.1: ffff]), im Tremolo am Ende von Abschnitt M (S.46, 1.-2.System: ff) sowie im Schlußhöhepunkt des Satzes in Abschnitt Q (S.51, 5.System: fff); in *The Alcotts* im Höhepunkt in Abschnitt G (S.55, 1.System: fff) sowie im Schlußhöhepunkt des Satzes in Abschnitt L (S.57, 4.-5.System: fff); und in *Thoreau* schließlich in Abschnitt C' (S.61, 5.System: ff), in den in ihrer absteigenden Skalenmelodik parallelen Höhepunkten der Abschnitte F (S.62, 5.System: f), F' (S.64, 5.System: f) und I (S.65, 2. System: ff), sowie im Höhepunkt des Abschnitts J (S.66, 4.System: ff). Der organische Duktus hingegen zeigt sich nicht nur in den zumeist nahtlosen oder zumindest durch das allmähliche Verklängen in einer Pause oder Fermate vermittelten Übergängen der einzelnen Formabschnitte, sondern selbst noch in

der Verknüpfung der vier Sätze: *Hawthorne* und *Thoreau* schließen dynamisch nämlich ziemlich genau dort an, wo *Emerson* und *The Alcotts* aufhören, und *The Alcotts* greift sehr bald (S.53, Ende 1.System) die bitonale Spannung jener *Martyn*-Reminiszenz auf, welche am Ende von *Hawthorne* erscheint (Abschnitt G" [S.51, 5.System]).

Wie in *Emerson* ist diese organisch-klimaktische Struktur allerdings von "flächigeren", stabileren Kontrastabschnitten durchbrochen, die sich im Zentrum der einzelnen Sätze befinden bzw. sich um dieses Zentrum herum gruppieren, so daß man wiederum von einer charakteristischen Mittelpunktbildung sprechen kann, die jeweils jene andere, hintergründige musikalische Sphäre durchschimmern läßt, von der im Zusammenhang von *Emerson* die Rede war. In *Hawthorne* bilden vor allem die *Martyn*- und "*Country Band*" *March*-Zitate (in den Abschnitten G [S.33, 1.-2.System], G' [S.34, 2.-4.System], J [S.35, 1.System - S.37, 1.System] und L [S.42, 2.-3.System]) einen solchen Mittelpunkt; er kommt in diesem Falle insbesondere durch den abrupten Wechsel von einem sehr dissonanten, mehrmals clusterartig zugespitzten harmonischen Satz zur praktisch ungetrübten Dreiklangsharmonik (G-Dur/Fis-Dur/As-Dur/F-Dur [letzteres Zitat steht allerdings in einem "atonalen" harmonischen Kontext], die unter sich wiederum ein "clusterartiges" Tonartenverhältnis aufweisen), durch einen Wechsel von metrischer Ungebundenheit (deren äußeres Zeichen die weitgehende Abwesenheit von Taktstrichen ist) zu einer relativ regelmäßigen rhythmisch-metrischen Gliederung (*Martyn* besteht aus zwei 4[2 + 2]-taktigen Phrasen, wird allerdings in Abschnitt G bereits nach zweieinhalb Takten unterbrochen, und das Hauptthema des "*Country Band*" *March* besteht ebenfalls aus einer regelmäßigen Viertaktphrase aus 2 + 2 Takten), sowie, vor allem im Falle von *Martyn*, durch einen Wechsel in Tempo und Dynamik zustande, wobei die "neue" Musik dann für die Dauer der betreffenden Abschnitte relativ stabil, ohne weitere Veränderung der genannten Charakteristika verläuft (eine Ausnahme bildet allerdings die Steigerung des "*Country Band*" *March* zum abschließenden "roll-off"). Im Mittelteil von *The Alcotts*, im dreifachen Zitatkomplex von Abschnitt J (S.55, 3.System - S.56, 4.System), ist der Wechsel in der Tonalität zwar gering (die funktionale Dreiklangsharmonik charakterisiert schon den Beginn des Satzes, so daß lediglich eine "Zentrumsverschiebung" von den den übrigen Satz prägenden Tonarten B-Dur/C-Dur[c-Moll] nach Es-Dur/B-Dur ins Gewicht fällt), dafür sind aber der Wechsel zu einer regelmäßigen rhythmisch-metrischen Gliederung (die Unterabschnitte "J1" und "J2" fügen sich zu einem Viertakter [2 + 1 + 1 Takte] zusammen, "J3" bildet einen Sechstakter [2 + 2 + 2 Takte]) und der Wechsel in Tempo und Dynamik ebenfalls sehr deutlich ausgeprägt; und der ganze Abschnitt ist zudem, wie der Mittelteil G in *Emerson*, durch die Wiederholung seiner einzelnen Unterab-

schnitte ("J1", "J2", "J3") charakterisiert, was zusammen mit dem gleichmäßigen Wechsel der drei benachbarten, im Vergleich zum übrigen Satz zurückgenommenen dynamischen Grade (pp, p, mp) wiederum zu einer gewissen Statik dieses Abschnitts beiträgt. Und in *Thoreau* schließlich bilden die Abschnitte E (S.62, 1.-4.System) und E' (S.65, 3.-4.System) einen - durch die relativ weite Trennung dieser Abschnitte allerdings "aufgelockerten" - doppelten "Mittelpunkt", der sich durch sein verlangsamtes Tempo und seine verhaltene Dynamik, vor allem aber durch den regelmäßigen Puls des Baßostinatos und die quasi 4(2 + 2)-taktige Gliederung des Zitats von *Massa* (also durch seine rhythmisch-metrische Gebundenheit) sowie durch seine - insbesondere harmonische - Zweischichtigkeit vom Kontext abhebt. (Das *Massa*-Zitat steht in *Des-Dur*, während das Baßostinato auf mehrere Tonarten beziehbar ist; zumal, wenn man als Zentrum dieser Baßfigur seinen Fundamentton A ansieht, ergibt sich daraus jedoch eine ähnliche Große-Terz-Spannung [nämlich A/Des] wie zwischen den beiden tonalen Zentren im Mittelteil von *Emerson* [C/Gis].) Zudem sind diese beiden Abschnitte wieder durch ihre mehr oder weniger in sich ruhende, nicht dem Steigerungsduktus der übrigen Abschnitte verpflichtete Statik charakterisiert; allerdings findet zumal in der Zweitausgabe der Sonate sowohl in Abschnitt E als auch in E' eine Schlußsteigerung statt, die nahtlos in den Folgeabschnitt mündet.

Geht man vom rein musikalischen Integrationsgrad dieser Zentralabschnitte aus, so kann man in ihnen ohne weiteres eine zunehmende Tendenz zur Verschmelzung mit ihrer Umgebung erkennen, sowohl was ihre musikalische Charakteristik betrifft als auch hinsichtlich der Schärfe ihrer Abgrenzungen zu den vorausgehenden bzw. nachfolgenden Formteilen: In *Emerson* ist der Mittelteil bei ziemlich hochgradigem Kontrastcharakter am geschlossensten; in *Hawthorne* ist der Kontrast zwar noch größer und die Zäsuren noch härter, gleichzeitig ist der Mittelteil aber auf mehrere Zitatkomplexe verteilt; in *The Alcotts* liegt zwar wiederum ein mehrteiliger Zitatkomplex vor, aber er ist - insbesondere harmonisch und dynamisch - bereits wesentlich stärker integriert; und in *Thoreau* schließlich verteilt sich der "Mittelteil" auf zwei ziemlich weit getrennte und zudem melodisch deutlich ins Satzganze eingebundene Abschnitte - *Massa* klingt auch etwa in den Abschnitten F und F' an, der Terzfall verweist auf das Beethoven-Motiv, und das Baßostinato kommt auch in Abschnitt G vor. (Interessanterweise hat Ives gerade diese Tendenz zur immer größeren Integration in der Zweitausgabe stärker betont als in der Erstausgabe, indem er den Kontrastcharakter von *Martyn* in *Hawthorne* später wesentlich verschärft - in der früheren Ausgabe [S.33, 1.System] geht beispielsweise das lange zweite *Martyn*-Zitat nahtlos aus einem Decrescendo hervor -, die Abschnitte E und E' in *Thoreau*

hingegen durch ein Crescendo kontinuierlich in die Folgeabschnitte überführt und sie so diesen angeglichen hat.) Unter dem Aspekt der Materialherkunft zeichnet sich jedoch ebenso deutlich eine gegenläufige Tendenz ab, die darin besteht, daß in den verschiedenen Zentralabschnitten zunehmend die Ebene der "Werkimmanenz" verlassen wird: Herrscht im Mittelteil von *Emerson* noch spezifisches musikalisches Material aus diesem Satz vor (nämlich das Motiv E3), so dominieren im entsprechenden Formteil von *Hawthorne* zum einen ein zyklisches Motiv (*Martyn*) und zum anderen ein Eigenzitat ("*Country Band*" *March*), im Mittelteil von *The Alcotts* wenig erkennbare ("*Scotch song*", *Stop That Knocking*) bzw. sehr kurze Fremdzitate (Wagners Brautchor) und in demjenigen von *Thoreau* schließlich ein sehr charakteristisches, längeres Fremdzitat (*Massa*); unterstützt durch die Tatsache, daß außerhalb von ihnen nur wenige charakteristisch ausgeformte Zitate erscheinen, nehmen die Zentralabschnitte auf diese Weise mehr und mehr etwas von jener "epiphanischen" Zitatqualität an, von der andernorts die Rede war¹. Beide Tendenzen tragen aber zur finalen, zielgerichteten Dynamik des Werkes bei, denn beide steuern letztlich der Gefahr der Repetitivität entgegen, die sich aus der bloß analogen, weder auf symmetrische Abrundung noch auf vorwärtsgerichtete "Öffnung" abzielenden Reihung eines bestimmten Strukturmittels (wie es die wiederholte prägnante Mittelpunktbildung ist) ergeben könnte; und beide zeigen, indem sie weit voneinander getrennte "Einzelereignisse" zu einer in sich stimmigen "Reihe" verbinden, daß selbst dort, wo Ives' Musik scheinbar nur wenig lineare Logik aufweist, unterschwellige Ordnungstendenzen am Werk sind, die auch ein so ausgedehntes zyklisches Werk wie die *Concord Sonata* zur Einheit zusammenfassen.

Auch die emphatische Schlußbildung, wie sie anhand von *Emerson* beschrieben wurde, spielt für den Rest der *Concord Sonata* eine bedeutende Rolle, und wiederum geht es dabei um den Durchbruch eines nicht so sehr folgerichtig-linear erreichten als vielmehr quasi von "außen" hereinbrechenden musikalischen "Anderen". Zwar weisen, und dies bekräftigt den symmetrischen Aspekt der Satzanlage, weder *Hawthorne* noch *The Alcotts* einen so deutlich abgehobenen Satzschluß wie der Kopfsatz der Sonate auf; eher führen sie den vorherrschenden klimaktischen Duktus konsequent zu Ende. Um so stärker hervorgehoben ist aber der lange Epilog von *Thoreau* (Abschnitte K bis M [S.67, 1.System - S.68, Ende 5.System]): Hier wird, ähnlich wie am Ende von *Emerson*, nach einer kurzen nochmaligen Steigerung (S.67, 2.System) ein langes Abklingen auskomponiert, das den genannten Höhepunkt (ff) kontinuierlich zum Pianopianissimo des Schlusses abbaut und das Tempo zum fast völligen Stillstand bringt. Wesent-

1) Vgl. oben S.136-137.

lich sind dabei neben dem gleichmäßigen Puls des dem Abschnitt E entlehnten Baß-ostinatos (welches an das Baßostinato des Mittel- und Schlußteils von *Emerson* erinnert und auch hier die Quasi-Zeitlosigkeit jener "anderen", hintergründigen Realität suggeriert) vor allem noch zwei andere Sachverhalte, nämlich der Einbezug einer Flöte und der spezifische Charakter des musikalischen Materials, das hier verwendet wird; beide tragen wiederum dazu bei, daß sich die *Concord Sonata* einerseits als symmetrisch-abgerundetes, andererseits aber auch als dynamisch-zielgerichtetes Ganzes darstellt. Zum einen steht der Einsatz der Flöte, der hier eine ähnliche Überhöhung bewirkt wie die in der Zweitausgabe vorgesehene Verwendung der Viola im Kopfsatz - eine Überhöhung, die an beiden Orten nicht zuletzt in der Ausweitung der Klangfarbe und des "Klangraums" besteht -, in deutlicher Entsprechung zum Schlußabschnitt von *Emerson*: Hier, wie schon im ähnlichen Aufbau der Satzanfänge, zeigt sie wiederum eine gewisse Symmetrie in der Satzanlage der *Concord Sonata*, und diese Symmetrie wird zudem noch dadurch verstärkt, daß die beiden beigezogenen Instrumente exakt an der gleichen Stelle auftreten, nämlich nicht ganz am Satzschluß, sondern kurz davor. (Eine Textvariante in r6 vertraut zwar das Viertonmotiv in der Mittelstimme des allerletzten Taktes von *Thoreau* [Gis-B-G-Cis] nochmals der Flöte an¹, aber Ives hat später wieder, vielleicht gerade aus solchen Symmetriegründen, Abstand davon genommen.) Doch während in *Emerson* die Viola eine bloße Ad-libitum-Besetzung darstellt, ist die Flötenstimme in *Thoreau* zwar immer noch fakultativ, aber gleichzeitig hat sie Ives auf einem separaten System mit verändertem Klavierpart notiert und in einer Anmerkung der Zweitausgabe ihren fakultativen Charakter dahingehend relativiert, daß "Thoreau much prefers to hear the flute over Walden"²; während in *Emerson* dem beigezogenen "Hilfsinstrument" nur eine chromatische Figur anvertraut ist, hat es in *Thoreau* wesentliches melodisches Material zu spielen; während der Violapart nur drei Takte lang ist, ist der Flötenpart auf eine lange Kantilene ausgeweitet; und während die Violastimme primär eine musikalische Funktion erfüllt, ist die Flötenstimme in *Thoreau* auch inhaltlich verankert, nämlich in der in den *Essays* erwähnten Tatsache, daß Thoreau selbst die Flöte spielte: "... the poet's flute is heard out over the pond"³. (Die Beschreibung von Thoreaus Flötenspiel knüpft im übrigen an solche Stellen in Thoreaus Werk an wie die Passage in "Higher Laws" aus *Walden*, wo John Farmer am Abend eine Flöte hört, deren Töne "came home to his ears out of a different sphere from that he worked in"⁴, oder diejenige in Thoreaus Tagebuch [25.6.1852], wo ein Feldarbeiter nach getaner

1) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.341.

2) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

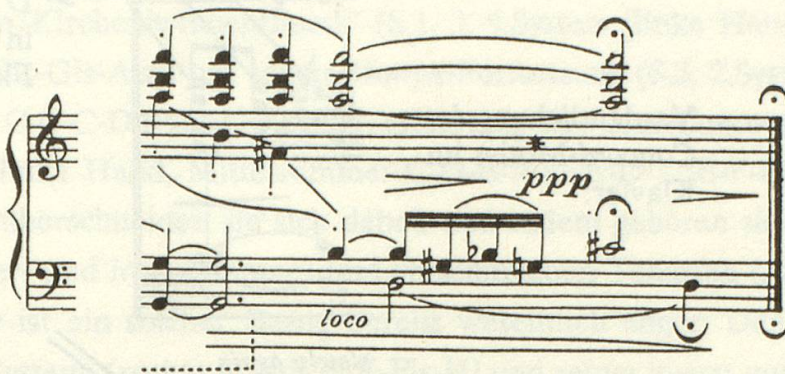
3) *Essays* S.69.

4) Thoreau, *Writings* 2 (Walden), S.245.

Arbeit selbst zur Flöte greift und eine Melodie spielt, deren "music is not in the tune; it is in the sound"¹ - Stellen, in denen im übrigen genau jener räumlich und im Timbre abgehobene, den Einbruch einer anderen Sphäre signalisierende Charakter des Instrumentalklangs hervorgehoben wird, der auch in Ives' "überhöhender" Verwendung von Violine und Flöte eine zentrale Rolle spielt.) In all diesen Punkten zeigt sich also eine Steigerung der Schlußüberhöhung in *Thoreau* gegenüber derjenigen in *Emerson*, die wiederum den zielgerichteten, finalen Aspekt in der Satzfolge der *Concord Sonata* betont, und dasselbe trifft auch auf den zweiten oben erwähnten Sachverhalt, das im *Thoreau*-Epilog verwendete musikalische Material, zu. Zwar rundet die dortige Wiederkehr von Material aus den Abschnitten A, E und F' diesen Satz organisch ab - wie dies auch die Wiederkehr des am Satzanfang (S.22, 1.-2.System) angedeuteten *The Red, White and Blue*-Zitats am Ende von *Hawthorne* (S.51, 3.-5.System) und die Rückkehr zur bitonalen Ganztonspannung des Satzanfangs (S.53, 1.-4.System) am Ende von *The Alcotts* (S.57, 5.System) tun -, doch ist eine solche Wiederkehr angesichts der weiter oben beschriebenen "rekapitulativen" Tendenz des *Thoreau*-Satzes nichts Neues. Hervorzuheben sind aber vor allem die folgenden vier Aspekte: 1. das Wiedererscheinen nicht nur des Baßostinatos (S.67, 3. System - S.68, Ende 5.System), sondern auch des *Massa*-Zitats (Abschnitt E'' [S.68, 2. - Ende 4.System]) aus den Mittelteilen E und E', das wie schon die *Martyn*-Reminiszenz am Ende von *Hawthorne* (Abschnitt G'' [S.51, 5.System]) sowohl die letztliche Wesenseinheit der Mittel- und Schlußteile als auch, da außerhalb von ihnen keine solch expliziten Zitate vorkommen, Ives' Tendenz bekräftigt, die "epiphanische" Zitatqualität gerade diesen auch sonst "exponierten" Formabschnitten vorzubehalten; 2. die Gestaltung des - dem Klavier allein anvertrauten - Epilogsschlusses, in dem einerseits das Beethoven-Motiv (rechte Hand) ohne den charakteristischen Terzsprung erscheint (wodurch der Rhythmus als "Urcharakteristikum" dieses Motivs ausgewiesen wird, wodurch das Beethoven-Motiv in seiner Essenz aber auch mit dem *Concord*-Motiv, das ebenfalls aus drei kürzeren Anfangstönen und einem längeren Zielton besteht, verschmilzt) und in dem andererseits, trotz des nur kurzen Erscheinens der Terz und trotz der Anreicherung des Schlußklangs durch den Leitton Cis, eine deutliche Tendenz nach D(-Dur) vorherrscht² -

1) *Thoreau, Writings* 10 (Journal), S.144.

2) In der Erstausgabe folgt auf den Leitton noch ein punktierter absteigender Terzsprung (linke Hand: Cis-A-A), so daß die tonale "Auflösung" nach D hier zwar noch stärker, die Reduktion des Beethoven-Motivs auf den bloßen Viertelrhythmus dagegen etwas weniger deutlich zum Tragen kommt.



Beispiel 68: *Thoreau* S.68, 5. System.

eine Tendenz, die diesen Schluß als konsequenten Zielpunkt in der harmonischen Entwicklung der vier Satzenden erscheinen läßt (*Emerson*: Tritonusspannung A-Dur/Es-Dur; *Hawthorne* [Martyn-Reminiszenz]: Große-Terz-Spannung Es-Dur/G-Dur; *The Alcotts*: Große-Sekund-Spannung B-Dur/C-Dur); 3. die Gleichzeitigkeit zweier heterogener, zumindest am Anfang (S.67, 1. System) einigermaßen unvereinbarer Verlaufsschichten zwischen Flöte und Klavier, die eine der deutlichsten Ausprägungen jener musikalischen Überlagerung darstellt, wie sie sich auch in den zahlreichen polyrhythmisch und polytonal gefärbten Passagen des Werks zeigt; und 4. schließlich die melodische Spezifik der Flötenstimme. Letztere besteht zunächst (S.67, 1. System) aus einer Aneinanderreihung des *Concord*-Themas, des Beethoven-Motivs und einer Kurzform der "Kirchenhymnenfortsetzung",



Beispiel 69: *Thoreau* S.67, 1. System. Flötenstimme.

und dann (S.67, Ende 2. System - S.68, Ende 1. System), nach einem weniger charakteristisch ausgeprägten Zwischenteil, aus einer nur am Beginn und am Ende leicht verschleierten, im Klavier aber verdeutlichten Verbindung des *Concord*-Themas mit dem vollständigen "Beethoven/Kirchenhymnenthema":

Verdeutlichung des Concord-Motivs im Klavier:

D fehlt in der Flöte

slowly again

mf slightly faster

8va higher

p

l.h. più moto

a tempo

8va lower

pp

rit.

ten.

Ende der Flötenstimme

gemäß dem Ende der zweiten Phrase von Martyn absteigende Fortsetzung im Klavier (vgl. Beispiel 19, oben S.77)

Beispiel 70: Thoreau S.67, 2.System - S.68, 2.System. Flötenstimme und Fortsetzung im Klavier.

Die zitierte Passage ist nicht nur die ausführlichste und durch den Instrumentenwechsel am deutlichsten hervorgehobene Präsentation dieser beiden zyklischen Themen, sondern sie veranlaßt aufgrund dieser Eigenschaften und aufgrund ihrer exponierten Stellung am Ende der Sonate auch dazu, die vorausgegangenen Erscheinungsformen dieser Themenverbindungen im Lichte dieser Schlußformulierung zu interpretieren. Tatsächlich neigen nämlich das Concord-Thema und das "Beethoven/Kirchenhymnenthema" - in ihrer je vollständigen Form - im Verlauf der ganzen Sonate mehr und mehr dazu, in einen gemeinsamen Bezug zu treten, d.h. entweder zusammen oder zumindest in einer gewissen Nähe zueinander zu erscheinen und sich einander anzugleichen. Dabei kann man eine deutliche Progression feststellen, sowohl was die Stellung dieser Themen innerhalb des jeweiligen Satzes betrifft als auch hinsichtlich der Deutlichkeit, mit der sie hervortreten. In *Emerson* sind die beiden Themen noch weitgehend getrennt, doch zumindest einmal, nämlich gleich zu Beginn des Satzes, geht das

"Beethoven/Kirchenhymnenthema" (S.1, 3.-4.System [linke Hand: C-C-C-Gis-C-C-C-C-Des-C-Gis-Gis-Ais]) mit seiner *Martyn*-Fortsetzung (S.2, 2.System [linke Hand: (C-C-C-Gis-) C-C-C-Dis-Cis-C]) eine Verbindung mit dem *Concord*-Thema ein (S.2, 2.-3.System [linke Hand, Mittelstimme: C-D-E-A-G-E-D ... E-F-G-A-C-D-A-E-C-D])¹; allerdings überschneiden sie sich dabei, und zudem gehören sie verschiedenen Stimmen (Unter- und Mittelstimme) und verschiedenen Tonarten (As-Dur/C-Dur) an. In *Hawthorne* ist ein solcher Bezug bereits wesentlich enger: Dem *Concord*-Motiv auf S.30, 2.-3.System, (rechte Hand: D-E-Fis-H) und seiner zuerst nur angedeuteten, dann aber ziemlich expliziten Fortsetzung (S.31, 1.System [rechte Hand: G-A-B-D-E-H-Fis]), also dem *Concord*-Thema, folgt nun unmittelbar das Beethoven-Motiv (S.31, 2.System [rechte Hand: Gis-Gis-Gis-E]), welches wiederum, nach einigen modifizierten Wiederholungen, in seine "Kirchenhymnenfortsetzung" mündet - zuerst unvollständig (S.31, 4.System [rechte Hand: Gis-Gis-Gis-Gis-A-Gis-E]), dann, nach einigen weiteren motivischen Abwandlungen, vollständig, allerdings ohne die *Martyn*-Abrundung (S.32, 3.-4.System [rechte Hand: Gis-Gis-Gis-Gis-A-Gis-E-E-Fis]); und etwas Ähnliches ist auch auf S.49-50 zu beobachten (modifiziertes *Concord*-Thema: S.49-50, 4./1.System [linke Hand: D-E-Fis-H-A-Fis-E-E-Fis-Gis-Ais-His-D-E-Fis-G]; modifiziertes "Beethoven/Kirchenhymnenthema" mit "Interpolation": S.50, 1.-3. System: [linke Hand: Gis-Gis-Gis-F ... Gis-Gis-Gis-Gis-A-Gis-F-F-As]). In *Hawthorne* kommen also die beiden Themen bereits in der "endgültigen" Reihenfolge und jeweils in der gleichen Stimme vor (an der ersten Stelle in der Ober-, an der zweiten in der Unterstimme); dabei stehen sie allerdings nicht in der gleichen Tonart (D-Dur/E-Dur bzw. A-Dur/E-Dur). In *The Alcotts* schließlich erscheinen nicht weniger als vier solche Themenverbindungen, nämlich auf S.53 (*Concord*-Motiv und Anfang der Fortsetzung: S.53, 2.System [rechte Hand: B-C-D-G-F-D-C-D]; "Beethoven/Kirchenhymnenthema" [+ *Martyn*]: S.53, 3.System [rechte Hand: D-D-D-B-D-D-D-D-Es-D-B-B-C-D-D-D-F-Es-D]), auf S.53/54 (*Concord*-Thema: S.53-54, 4./1.System [rechte Hand: B-C-D-G-F-D-C-C-D-Es-F-G-B-C-G-D-B-C]; Beethoven-Motiv und verkürzte "Kirchenhymnenfortsetzung": S.54, 1.System [rechte Hand: D-D-D-B-D-D-D-D-B-C]), auf S.55 (*Concord*-Thema: S.55, 1.-2.System [rechte Hand: B-C-D-G-F-D-C-C-D-Es-F-G-B-C-G-D-B-C]; "Beethoven/Kirchenhymnenthema" [+ *Martyn*]: S.55, 2.-3.System [rechte Hand: D-D-D-B-D-D-D-D-Es-D-B-(H)-C-D-D-D-F-Es-D]) und auf S.57 (*Concord*-Thema: S.57, 4.System [rechte Hand: C-D-E-A-G-E-D-D-E-F-G-A-C-D-A-E-C-D]; "Beethoven/Kirchenhymnenthema" [+ *Martyn*]: S.57, 4.-5.System [rechte Hand: E-E-E-C-E-E-E-F-E-C-C-D-E-E-E-G-F-E-C]), und hier stehen, mit Ausnahme der ersten Stelle, die beiden Themen jeweils in der gleichen Stimme (Oberstimme) und Tonart (B-Dur

1) Vgl. Beispiele 4 und 13, oben S.65 und 73.

bzw. C-Dur). Da der Themenkomplex aber am Schluß von *The Alcotts* bereits ein Maximum an Deutlichkeit und an melodisch-tonartlichem Zusammenhang aufweist, wäre eine nochmalige Steigerung in *Thoreau* kaum mehr möglich gewesen (außer Ives hätte die Zahl der Erscheinungsformen dieser Themenverbindung [einmal in *Emerson*, zweimal in *Hawthorne*, viermal in *The Alcotts*], auf die Gefahr der Repetitivität hin, nochmals erhöht), und so erscheint die Verwendung der Flöte, die dem Themenkomplex eine nochmals verstärkte Prominenz verleiht, auch von daher als folgerichtiger Abschluß einer in sich stimmigen Entwicklung der Satzenden.

In dieser Themensynthese zeigt sich ein die traditionelle Vorstellung motivisch-thematischer Arbeit umkehrender Prozeß, der vom Komplexen zum Einfachen, vom Fragmentarisch-Impliciten zum Abgerundet-Expliziten fortschreitet und der für mehrere von Ives' Werken aus seiner Reifezeit charakteristisch ist; erwähnt seien nur etwa die Violinsonaten, zu deren dritter Ives im Hinblick auf den letzten Satz den folgenden Kommentar verfaßt hat: "The free fantasia is first. The working-out develops into the themes, rather than from them. The coda consists of the themes for the first time in their entirety and in conjunction"¹. Zwar verläuft dieser Prozeß in der *Concord Sonata* - hier auf der zyklischen Werkebene - zu unterschwellig, als daß man ihm eine zentrale formbildende Kraft zuschreiben und ihn etwa, wie dies H. Wiley Hitchcock im Zusammenhang der immer deutlicher hervortretenden Hymnenzitate in der 4. Violinsonate getan hat², mit der Variationstechnik Vincent d'Indys in Verbindung bringen könnte - obschon Ives sowohl d'Indy als auch etwa César Franck (dessen zyklische Technik sich ebenfalls zum Vergleich anböte) in den *Essays* erwähnt und, was angesichts seiner sonstigen Beurteilung anderer Musiker ungewöhnlich ist, sogar eine gewisse Anerkennung für sie spüren läßt³. Von Bedeutung ist aber vor allem die Art und Weise, wie sich dieses Doppelthema zum allgemeinen Formverlauf der Sonate, insbesondere zur Mittelpunkt- und Schlußbildung, verhält und wie es wieder zu dessen vorwärtsgerichtetem, finalem Duktus beiträgt. Dabei fällt auf, daß es sich zunehmend jener anderen, hintergründigen musikalischen Sphäre annähert, welche jeweils in der Satzmitte durchschimmert und an den Satzenden zum endgültigen Durchbruch gelangt: Während es in *Emerson* lediglich gleich zu Beginn (und überdies fragmentiert und im dichten Satz versteckt) vorkommt - im Epilog erscheint nur sein zweiter Teil, das "Beethoven/Kirchenhymnenthema" -, geht es in *Hawthorne* (immer noch von der allgemeinen Dichte des Satzes ziemlich verschleiert) und in *The Alcotts* (hier bereits an der "Satzoberfläche", nämlich in der Oberstimme) direkt den Mittelpunkten voraus;

1) *Memos* S.69, Fußnote 1.

2) Hitchcock, *Ives* S.58.

3) Vgl. *Essays* S.72-73.

während es in *Hawthorne* auch den Schlußpunkt - die *Martyn*-Reminiszenz - bloß ankündigt, bildet es in *The Alcotts* selbst diesen Schlußpunkt; und während es am Ende von *The Alcotts* noch einen gut vorbereiteten Zielpunkt (nämlich das emphatisch hervorgehobene Resultat dreier vorausgehender, zunehmend kohärenter "Anläufe") darstellt, nimmt es im Epilog von *Thoreau* durch den Klang der Flöte einen gewissermaßen von "außen" kommenden, überhöhenden Charakter an. Zum einen "wandert" das Doppelthema also vom Satzanfang über die Satzmitte zum Satzschluß; zum anderen verleiht es aber durch sein "Nach-Oben-" bzw. "Nach-Außen-Treten" (von der Baß- bzw. Mittelstimme über die Oberstimme hin zur außerhalb des Klaviersatzes liegenden Flötenstimme) und seinen dadurch immer stärker werdenden "Zitatcharakter" auch den Satzschlüssen, derer es sich mehr und mehr bemächtigt, jene Tendenz zur "Öffnung" und zum Sprengen der Werkimmanenz, die schon anhand der Zentralabschnitte festgestellt wurde und die in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis zur allmählichen Integration steht, wie sie sich etwa in der zunehmenden "innermusikalischen" Abrundung des Doppelthemas selbst oder in der mehr und mehr "geschlossenen" Harmonik der Satzenden zeigt. Eine solche Tendenz läßt sich aber schließlich sogar *innerhalb* dieses Doppelthemas nachweisen, denn es besteht ja nicht nur - symmetrisch - aus zwei ähnlich gebauten syntaktischen Gliedern mit je einem charakteristischen Viertonmotiv und einer weniger charakteristischen Fortsetzung¹, sondern es führt auch - zielgerichtet-dynamisch - vom *Concord*-Motiv (also einer prägnanten, originären Erfindung²) über dessen pentatonisch gefärbte Fortsetzung (d.h. eine unpersönliche, "materialnahe" Erfindung) hin zum Beethoven-Motiv (einem prägnanten Fremdzitat) und zu dessen Fortsetzung (einem mehrdeutigen und dadurch an Prägnanz verlierenden Fremdzitat) - ein Sachverhalt, der zu den genannten "Öffnungstendenzen" der *Concord Sonata* in bemerkenswerter Übereinstimmung steht.

1) Vgl. oben S.60 ff.

2) Fred Fishers Meinung (a.a.O. S.39-40), beim *Concord*-Motiv handle es sich um ein Zitat aus der 2.Klaviersonate fis-Moll op.2 von Johannes Brahms, ist anfechtbar, denn wo das Motiv bei Brahms eine zumeist in einen größeren Zusammenhang eingebettete, oft intervallisch veränderte und somit eher untergründige Keimzelle darstellt, tritt es bei Ives losgelöst und explizit an die melodische Oberfläche.

5.2. Die *Essays*

Auch die *Essays* weisen ein hohes Maß an Konsistenz zwischen großformaler Anlage und strukturellem Detail auf, und ihre formale Dynamik steht wiederum in vielen Punkten in deutlicher Analogie zu derjenigen der *Concord Sonata*. Daß zahlreiche einheitsstiftende Querverbindungen sowohl innerhalb der vier zentralen Binnenessays ("Emerson", "Hawthorne", "The Alcotts" und "Thoreau") als auch zwischen diesen und den beiden Rahmenteilern ("Prologue" und "Epilogue") bestehen, darauf wurde schon im Zusammenhang der motivisch-thematischen Anlage des Textes hingewiesen. Über solche "punktuelle" Verknüpfungen hinaus sind aber auch der Essayzyklus als Ganzes, die sechs Einzelessays sowie die Abschnitte innerhalb dieser Einzelessays durch eine ähnliche prozessuale Kontinuität gekennzeichnet, wie sie in der Sonate festzustellen ist - eine Kontinuität, die letztlich auch die *Essays* über alle äußeren Zäsuren hinwegträgt und ihnen eine beträchtliche innere Folgerichtigkeit verleiht.

Zwar gibt Ives über die summarische Darstellung in der "Author's Preface" hinaus nirgendwo eine explizite Übersicht über den Aufbau und den Inhalt der immerhin rund 90 Seiten langen und im Falle von "Emerson" und dem "Epilogue" in mehrere Kapitel gegliederten *Essays*; Ausnahmen bilden allenfalls etwa jene "metatextliche" Klammerbemerkung in Kapitel I von "Emerson" - "Without considering his [d.h. Emersons] manner or expression here (it forms the general subject of the second section [d.h. des zweiten Kapitels] of this paper), let us ask ..." ¹ - oder jene überblicksartige Vorwegnahme zu Beginn von Kapitel IV des "Epilogue" - "the sculptors' [sic] over-insistence on the 'mold'; the outer rather than the inner subject or content of his statue - overenthusiasm for local color - overinterest in the multiplicity of techniques, in the idiomatic, in the effect ..." ² -, welche entfernt an jenes typisch transzendentalistische, insbesondere typisch Emersonsche Verfahren erinnert, das Lawrence Buell als "buried outline" bezeichnet hat ³. Ein näherer Blick zeigt aber dennoch, daß sich der Text durchaus zu einem stimmigen Ganzen zusammenfügt, dessen einzelne Teile organisch und natürlich auseinander hervorgehen. Auf der großformalen, zyklischen Ebene sind nämlich, wie früher gezeigt wurde, "Prologue" und "Epilogue" nicht nur symmetrisch-rahmenartig aufeinander bezogen, indem beide primär Ives' eigene kunstphilosophische Anschauungen wiedergeben, während die Binnenessays in erster Linie den jeweiligen Protagonisten gewidmet sind; sondern der "Epilogue" knüpft auch, in quasi linearer Fortsetzung, genau bei der im "Prologue" aufgeworfenen Frage (nämlich der

1) *Essays* S.17.

2) Ebd. S.77.

3) Buell, "Reading Emerson" S.401.

Frage nach der Eindeutigkeit und Erfassbarkeit eines musikalischen Inhalts) an, die er nun, unter Einbezug der Thematik der Binnenessays, zuerst exakt rekapituliert und dann zu beantworten versucht¹. Diese übergreifende Frage/Antwort-Struktur manifestiert sich im übrigen auch schon rein äußerlich, linguistisch gesprochen auf der textuellen (im Gegensatz zu der von der auktorialen Haltung bestimmten diskursiven) Ebene: Von den 81 Sätzen des "Prologue" sind nicht weniger als 40, von den 367 Sätzen des "Epilogue" hingegen lediglich 22 Sätze Interrogativsätze - ist im "Prologue" also jeder zweite Satz ein Fragesatz, so ist es im "Epilogue" nur jeder siebzehnte; und ein ähnliches Verhältnis zwischen Affirmativ- und Interrogativsätzen zeigt sich auch zwischen dem ersten und letzten der Binnenessays - in "Emerson" ist jeder zehnte Satz (nämlich 34 von insgesamt 311 Sätzen) ein Fragesatz, in "Thoreau" hingegen ist es nur jeder zweiundzwanzigste (nämlich 10 von insgesamt 210 Sätzen) -, so daß man darin durchaus ein gewisses Pendant zum "öffnenden" bzw. "schließenden" Gestus sehen kann, wie er sich in der *Concord Sonata* zwischen dem zum Aufbau immer neuer Strukturen tendierenden Emerson-Satz und dem stärker "rekapitulativen" Thoreau-Satz zeigt.

Auch innerhalb der *Essays* ist die Gedankenführung keineswegs so sprunghaft, wie dies auf den ersten Blick erscheinen könnte. Gerade die äußerlich durch ihre Kapiteleinteilungen deutlich drei- bzw. neungeteilten längsten Essays, "Emerson" und "Epilogue", beweisen dies. So liegt den beiden ersten Kapiteln von "Emerson" bereits das Gegensatzpaar "substance"/"manner" zugrunde, das dann im "Epilogue" entwickelt wird: In Kapitel I hebt Ives vor allem Emersons dynamischen, rebellischen Geist hervor, der immer nach dem Absoluten strebt, "... trying to see what he can of the infinite and its immensities ..." ², während sich Kapitel II den künstlerischen Mitteln widmet, mit denen Emerson seine Vision mitzuteilen suchte und bei deren Wahl er insgesamt so großzügig verfuhr, daß das Resultat nicht unbedingt mehr viel mit überlieferten Schönheitsidealen gemein hatte: "... Emerson's manner is not always beautiful in accordance with accepted standards ..." ³. (Diese Gegenüberstellung von "substance" und "manner" schwebte Ives im übrigen ganz von Anfang an vor, denn unter den Skizzen zu den *Essays* findet sich eine formale Disposition zu "Emerson", die die drei Teile dieses Essays mit A, B und C bezeichnet und dabei den Teil A mit "substance", den Teil B hingegen mit "manner" überschreibt [Teil C besitzt keine Überschrift] ⁴. Und in Kapitel III schließlich löst Ives diesen Dualismus auf, indem er Emersons unverminderte

1) Vgl. oben S.114-116.

2) *Essays* S.14.

3) Ebd. S.24.

4) Ives Collection, Yale Music Library II/24/1.

Wirkung auf den Leser auf seinen Charakter, insbesondere auf seinen Mut ("courage") und seine Demut ("humility") zurückführt. Weist also der dreiteilige Emerson-Essay, dem Denken Emersons gemäß, eine zwar durchaus "logische", aber eher verschlungene Gedankenführung auf, die von der zentralen "substance" zu ihrer oberflächlichen Manifestation im Kunstwerk (der "manner") und dann zurück zu ihrer Voraussetzung im Künstler führt (dem "character", von dem Ives sagt, er liege "directly at the root of his [d.h. Emersons] substance, and affects his manner only indirectly"¹), so ist der neunteilige "Epilogue" stärker linear angelegt. In Kapitel I wird, wie gesagt, die im "Prologue" aufgeworfene Frage nach der Darstellbarkeit und Eindeutigkeit eines musikalischen Inhalts wiederholt. Um diese Frage zu beantworten, führt Ives zu Beginn von Kapitel II sodann das "law of perpetual change" ein², d.h. das Gesetz vom stetigen Wandel, dem die künstlerischen Ideale und damit auch die diese Ideale verkörpernden Kunstwerke unterworfen sind. Da nun aber Komponisten wie Bach und Beethoven diesem Wandel widersprechen, fühlt sich Ives genötigt, eine Unterscheidung zwischen den Begriffen "substance" und "manner" zu machen, die es ihm erlaubt, nur die "manner" als dem "law of perpetual change" gehorchend zu erklären (Kapitel III). Diese Unterscheidung liegt auch den folgenden Kapiteln zugrunde. Die langen Kapitel IV und V sind "various phenomena (pleasant or unpleasant according to the personal attitude) of modern art - and all art" gewidmet³. Sie beleuchten anhand zahlreicher Beispiele den Unterschied zwischen dem echten (nach der "substance" strebenden) und dem unechten (sich nur an der "manner" orientierenden) Künstler, wobei dem Interesse des letzteren am "outer rather than the inner subject or content", seinem "overinterest in the multiplicity of techniques, in the idiomatic, in the effect as shown by the appreciation of an audience rather than in the effect on the ideals of the inner conscience of the artist or the composer"⁴ deutlich mehr Raum gegeben wird als dem Wunsch des ersteren, "nearer and nearer to perfect truths - whatever they are and wherever they may be" zu kommen⁵. Die kurzen Kapitel VI und VII machen dies insofern wett, als hier nochmals nachhaltig darauf hingewiesen wird, daß nur derjenige, der alle oben beschriebenen Gefahren der "manner" umgehe, die Musik ihrer "eventual freedom and salvation" näherzubringen vermöge⁶ (Kapitel VI), und daß ihm dies nur gelinge, wenn er - hier knüpft Ives an Kapitel III von "Emerson" an - von künstlerischer und menschlicher Demut erfüllt sei (Kapitel VII). In Kapitel VIII faßt

1) *Essays* S.31.

2) Ebd. S.71.

3) Ebd. S.77.

4) Ebd. S.77-78.

5) Ebd. S.92.

6) Ebd. S.95.

Ives darauf nicht nur die Vorzüge seiner dualistischen Theorie zusammen, sondern er erklärt auch, in Anlehnung an Kapitel II von "Emerson", daß Schönheit und innere Einheit in der Musik nicht so sehr mit der "manner" als vielmehr mit der "substance" und letztlich mit der Wahrheit schlechthin zusammenhängen: "To Emerson, unity and the over-soul, or the common-heart, are synonymous"¹. Und im letzten Kapitel plädiert er schließlich dafür, daß es, bei aller geforderten Eigenständigkeit im Bemühen um die "substance", durchaus legitim sei, sich von all jenen anderen Persönlichkeiten beeinflussen zu lassen, die in der Kunst Großes vollbracht haben; allerdings müsse dies im Bewußtsein nicht nur von deren "substance", sondern auch von deren "manner" - also von deren Ganzheit - geschehen. Aus diesem inhaltlichen Abriß geht hervor, daß ein wirklicher gedanklicher "Sprung" erst ganz am Schluß, zwischen den Kapiteln VIII und IX, stattfindet. Auf diese Besonderheit wird an anderer Stelle noch zurückzukommen sein, während hier vor allem betont sei, daß die Kapiteleinteilung des "Epilogue" insgesamt ein eher äußerliches Gliederungsmittel darstellt und daß sie sich darin tendenziell von derjenigen von "Emerson" unterscheidet, die durchaus mit einer inneren, inhaltlichen Dreiteilung übereinstimmt.

Unabhängig davon, ob ihre Kapiteleinteilungen eher äußerlich oder auch inhaltlich motiviert sind, weisen somit sowohl "Emerson" als auch der "Epilogue" ein hohes Maß an gedanklicher Kontinuität auf. Ähnliches gilt aber auch für die kleineren Texteinheiten - für die Einzelkapitel der beiden genannten bzw. die nicht in Kapitel eingeteilten übrigen Essays ebenso wie für deren Unterabschnitte. Wesentlichstes gestalterisches Mittel ist dabei - und hierin zeigt sich eine wichtige Analogie zur *Concord Sonata* - ein ausgeprägter Steigerungsduktus, der den Text jeweils allmählich auf einen Höhepunkt hinführt und diesen dann wieder organisch abbaut bzw. abklingen läßt. Ives' wichtigstes Mittel, solche Steigerungen aufzubauen, ist die Reihung paralleler inhaltlicher und sprachlicher Strukturen, die sowohl großräumig (über einzelne Abschnitte hinweg) als auch kleinräumig (innerhalb einzelner Abschnitte) wirksam sein können. Ein Beispiel für den ersteren Fall findet sich etwa auf S.23-27 in Kapitel II von "Emerson", wo Ives zu zeigen versucht, daß "Emerson's outward-inward qualities make him hard to classify - but easy for some"². Zunächst referiert er die Meinung derjenigen, "who like to say that he - even all the Concord men - are intellectuals"³ - eine Meinung, der er im folgenden entschieden widerspricht. Sodann erwähnt er die "reformers - and in the 'form' lies their interest - who prefer to stand on the plain, and then insist they see

1) *Essays* S.99.

2) Ebd. S.23.

3) Ebd.

from the summit"¹. Doch auch sie, wie im folgenden auch die "cataloguers [who] would localize or provincialize him with the sternness of the old Puritan mind"², diejenigen, "[who] label him 'ascetic'"³, und diejenigen, "[who] put him down as a classicist or a romanticist or an eclectic"⁴, widerlegt er sogleich. Tritt hier der rein sprachliche Parallelismus gegenüber dem inhaltlichen noch zurück - er zeigt sich lediglich in der mehr oder weniger konsequenten Wiederholung des Schlüsselworts "cataloguers" zu Beginn der jeweiligen Argumente -, so zeichnen sich die kleinräumigen Steigerungskurven gerade auch durch ausgeprägte Parallelismen in der Syntax und im Vokabular aus. Ausgeprägte Aneinanderreihungen parallel konstruierter Sätze finden sich insbesondere an folgenden Stellen:

- | | |
|--------------|---|
| "Prologue": | Fragenkataloge auf S.3-4, S.4 (Anfang 2.Abschnitt), S.6 (Anfang 2.Abschnitt) und S.8 (Anfang 2.Abschnitt); |
| "Emerson": | S.15 ("If we would dig ..."/"If we would creed ..."/"If we would stop and attribute ..."/"If we would find ..."/"If we would stop and trust ...") und S.35 ("Is it not the courage ..."/"Is it not this trait ..."/"Is it not this courageous universalism ..."); |
| "Hawthorne": | S.40 ("his work is likely to be colored ..."/"he is likely 'of a rainy day ...'"/"He is likely to 'bow ..."/"He is likely to come under the spell ..."/"he is likely to 'muse deeply ..."/"he is likely to have more to say ..."); |
| "Thoreau": | S.55-56 ("Time for inside work ..."/"Time to show ..."/"Time to contemplate ..."/"Time <i>from</i> the demands ..."/"Time <i>from</i> too much labor ..."/"Time <i>from</i> the 'hurry and waste ..."/"Time <i>from</i> the 'St.Vitus Dance"/"time <i>for</i> learning ..."/"Time <i>for</i> introspection"/"Time <i>for</i> reality"/"Time <i>for</i> expansion"/ "Time <i>for</i> practicing ..."), S.60 ("Thoreau might observe ..."/"Thoreau might pass a remark ..."/"Thoreau might have wondered ..."/"but would even Thoreau be so unfeeling ..."/"Even Thoreau would not demand ..."), S.62-63 ("is it not sense, common or otherwise ..."/"Is it not sense that the average brains ..."/"Is it not sense then that all grown men and women ...") und S.65 ("follow him some spring morning ..."/"Follow him to 'the cedar wood ..."/"Follow him, but not too closely ..."/"Follow him as 'he saunters ..."/"Follow him through the golden flood ..."); |

1) *Essays* S.23-24.

2) Ebd. S.24.

3) Ebd.

4) Ebd. S.25.

"Epilogue": S.73 ("Thus would we show ..."/"Thus would we prove ..."/"Thus would we assume ...") und S.101 ("It is of the underlying spirit ..."/"it is the ideal part ..."/"It is a sympathy ..."/"It is something akin to ...").

Längere Parallelismen einzelner Satzglieder oder Wörter kommen demgegenüber etwa an folgenden Orten vor:

"Prologue": S.3 ("anything, material, moral, intellectual, or spiritual") und S.6 ("inspirational images, states, conditions, or whatever they may be truly called");

"Emerson": S.11 ("an invader of the unknown"/"America's deepest explorer ..."/"a seer ..."/"a recorder ..."/"a discoverer ..."), S.14 ("conscious that he but occasionally ..."/"conscious that, if he would contemplate ..."/"conscious at times of the futility ..."/"conscious of its vagueness ..."), S.20 ("something that will support ..."/"something that will help answer ..."/"something that will supply ..."/"something that will point ..."/"something that may be ..."/"something that will show ..."), S.29 ("that there is more good ..."/"that God is ..."/"that he is not ..."/"that he has made men ..."/"that he has made the universal mind ..."/"that he has made the Divine ...") und S.31-32 ("the open courage of a kind heart ..."/"the courage of believing ..."/"the courage of the willingness ..."/"the courage teaching ..."/"the courage of righteous indignation ..."/"a courage ever contracting ..."/"a courage that would make ...");

"Hawthorne": S.42 ("something to do with the children's excitement ..."/"or something to do with 'Feathertop' ..."/"or something to do with the old hymn-tune ..."/"or something to do with the concert ..."/"or something to do with the Concord he-nymph"/"or something to do with 'The Celestial Railroad' ..."/"or something about the ghost of a man ...");

"The Alcotts": S.47 ("a kind of spiritual sturdiness ..."/"a kind of common triad ..."/"the self-sacrificing part ..."/"a value that seems to stir ...");

"Thoreau": S.52 ("as universal as that of any man ..."/"as universal as it is nontemporaneous ..."/"as universal as it is free ..."/"as universal as any personality ...", sowie innerhalb dieser Konstruktion: "in respect to thought, sentiment, imagination, and soul, in respect to every element ..."), S.57 ("Freedom over slavery; the natural over the artificial; the goodness of man; the Godness of man; God"), S.60 ("that this one good example ..."/"that it out-influences ..."/"that the repentance ..."/"that this unnecessary repentance ..."/"that repentance would put

...) und S.64 ("[He cared] *too* much for the masses"/"too much to let his personality ..."/"too much to be unable ...");

"Epilogue":

S.75-76 ("[an unexplained consciousness] of being nearer God ..."/"of approaching truth ..."/"a silent something felt in the truth of nature ..."/"apparently an inspired imagination ..."/"a sense of the difference ...", sowie, innerhalb dieser Konstruktion: "[felt] in the truth of nature ..."/"or in the fine thinking ..."/"or in the wide expanse ..."/"or in some such distinction ..."), S.76 ("that beauty is a quadratic monomial ..."/"that it is absolute ..."/"that it is relative ..."/"that it is *not* relative ..."/"that it is *not* ..."), S.77-78 ("the sculptors' [sic] overinsistence ..."/"the outer rather than the inner subject ..."/"overenthusiasm for local color"/"overinterest in the multiplicity of techniques ..."), S.80 ("groove-made, even-measured, monotonous, non-rhythmed, indoor-smelling, priest-taught, academic, English or neo-English hymns (and anthems) - well-written, well-harmonized things, well voice-led, well-counterpointed, well corrected, and well O.K'd, by well corrected Mus. Bac. R.F.O.G.'s"), S.83 ("a kind of 'comfort'"/"the comfort of a woman ..."/"the kind of comfort that has brought ..."/"the lure of the media"/"the means"/"not the end"/"but the finish"), S.91-92 ("that he is helplessly prejudiced ..."/"that his manner ..."/"that he favors ..."/"that his interests ..."/"that he is involved ..."), S.92 ("if he [this poet ...] ..."/"if he stands unprotected ..."/"if he is willing ..."/"if he accepts ..."), S.100 (Namenkatalog von Charles Kingsley bis Rupert Brooke) und S.101 ("It is of the underlying spirit ..."/"it is the ideal part ..."/"It is a sympathy ..."/"It is something akin to ...", sowie innerhalb dieser Konstruktion: "The grand old countenance ..."/"the shrunken and decrepit form ..."/"the dark presence ..."/"the wild Ariosto"/"Rabelais' smile ..."/"the profound, pathetic humor ..."/"the all-glorious Shakespeare"/"Spencer, meet guest ..."/"the severe divinity ..."/"and Bunyan ...").

Solche Aneinanderreihungen paralleler sprachlicher Strukturen - seien es syntaktische Parallelismen oder bloße Wortaufzählungen - entsprechen genau jener von Lawrence Buell als "reiteration of analogous images or statements in paratactic form, in prose or verse" definierten "Katalogrhetorik" ("catalogue rhetoric")¹, welche trotz ihrer langen Vorgeschichte (etwa bei Homer, in der Bibel, bei William Blake oder bei den puritanischen Predigern) als typisches Ausdrucksmittel der Transzendentalisten zu gelten hat²: Typisch für das Denken etwa Emersons oder Thoreaus ist diese Katalogrhetorik schon deshalb, weil sie mit ihrer Spannung zwischen einem strikten konstruktiven

1) Buell, *Literary Transcendentalism* S.166.

2) Vgl. ebd. S.168.

Grundmuster (dem Parallelismus) und ihren wuchernden Einzelgliedern gleichsam ein Abbild von deren Maxime einer unumstößlichen letzten Wahrheit (Emersons "oversoul" oder "common-heart") darstellt, die sich in allen, äußerlich noch so verschiedenen Erscheinungen der Welt manifestiert; typisch ist sie aber auch insofern, als sie in ihrer nach immer neuen Ausdrucksformen drängenden (und die Sätze dadurch in die Länge ziehenden) Dynamik und in ihrer potentiell unabschließbaren, "offenen" Tendenz genau jenen bereits mehrfach erwähnten, umkreisend-abtastenden Prozeß widerspiegelt, den die Transzendentalisten für den einzig möglichen Weg der Wahrheitsfindung hielten.

Außer diesem Traditionsbezug, der einmal mehr auf das Vorbild der Transzendentalisten verweist, ist hier aber vor allem auch die Art und Weise von Bedeutung, wie Ives' Parallelismen zum allgemeinen Spannungsduktus des Textes beitragen. Aufgrund ihrer besonderen Struktur haftet zwar solchen Katalogen prinzipiell eine gewisse Tendenz zur Statik an: Dadurch, daß sie eher eine bestimmte inhaltliche Vorstellung umkreisen als den Gedankengang vorantreiben, fungieren sie bis zu einem gewissen Grad als retardierende Momente, die im Leser allerdings die Erwartung nach einer Fortsetzung des Gedankenflusses wecken und so zumindest untergründig eine gewisse dynamische Wirkung ausüben; hierin zeigt sich wohl am deutlichsten, was Ives meint, wenn er bewundernd an Emersons Texten hervorhebt, daß "each sentence seems not to point to the next, but to the undercurrent of all"¹. Ives' Parallelismen sind aber nicht immer bloße Aneinanderreihungen analoger Inhalte und Sprachstrukturen, sondern sie sind oft auch bewußt als gedankliche und syntaktische Steigerungen angelegt, die dieser grundsätzlichen Statik der Katalogrhetorik entgegensteuern. Als Beispiele für primär syntaktische Steigerungen seien etwa die folgenden Stellen angeführt: der Katalog auf S.11-12 von "Emerson", dessen Glieder sich von 5 Wörtern ("an invader of the unknown") über 7 ("America's deepest explorer ..."), 21 ("a seer ..."), 29 ("a recorder ...") zu 39 Wörtern ("a discoverer ...") ausweiten; derjenige auf S.20 von "Emerson", der eine allmähliche Verlängerung von den 12 Wörtern des ersten Glieds ("something that will support ...") zu den 45 Wörtern des letzten ("or something that will show ...") aufweist; oder derjenige auf S.31-32 von "Emerson", der aus einer graduellen Verkürzung der 28 Wörter des ersten Glieds ("It is the open courage of a kind heart ...") bis hin zu den 8 Wörtern des letzten ("a courage that would make ...") besteht. (Entscheidend ist dabei nicht so sehr, ob die Kataloge als Verlängerungen oder als Verkürzungen angelegt sind, sondern vielmehr die Tatsache, daß ihnen in beiden Fällen ein zielgerichtetes, dynamisches Moment innewohnt.) Primär inhaltliche Katalog-

1) *Essays* S.15.

steigerungen kommen demgegenüber etwa an den folgenden Stellen vor: in den Wortaufzählungen auf S.3 ("anything, material, moral, intellectual, or spiritual") und auf S.6 ("inspirational images, states, conditions, or whatever they may be truly called") des "Prologue", die beide von einer konkreten zu einer zunehmend abstrakten Vorstellung fortschreiten; im Parallelismus auf S.29 von "Emerson", der das Gegensatzpaar "gut"/"böse" des ersten Glieds ("that there is more good than evil") zur Vorstellung eines allumfassenden Göttlichen im letzten Glied ausweitete ("that he has made the Divine a part of all"¹); oder in der analogen Passage auf S.57 von "Thoreau", wo sich die Opposition "Freiheit"/"Sklaverei" des ersten Glieds ("Freedom over slavery") zunehmend auflöst und schließlich in das eine fundamentale Wort "God" des letzten mündet - eine "Öffnung" auf ein abstrakt-überpersönliches Ziel hin, die deutlich an die beschriebenen Öffnungstendenzen der *Concord Sonata* erinnert. Und ein Beispiel für einen sowohl syntaktisch als auch inhaltlich gesteigerten Katalog stellt schließlich etwa jener Parallelismus auf S.35 von "Emerson" dar, dessen erstes Glied ("Is it not the courage ...") 18, dessen zweites Glied ("Is it not this trait ...") 25 und dessen drittes Glied ("Is it not this courageous universalism ...") 53 Wörter aufweist und der, inhaltlich gesehen, aus Emersons Mut zuerst nur die Plausibilität der vorher erzählten Geschichte, dann Emersons Erhabenheit über kleinliche Klassifikationsversuche und schließlich dessen Ausstrahlung auf den Leser schlechthin ableitet, der also wiederum vom Spezifischen und Konkreten zum Allgemeinen und Abstrakten führt.

Wichtig ist weiterhin die Tendenz all dieser Kataloge und Parallelismen, jeweils am Ende eines Abschnitts zu erscheinen - eine Tendenz, die im Falle der syntaktischen Steigerung mit jenen rhythmischen Verlängerungen bzw. Verkürzungen, im Falle der inhaltlichen Steigerung mit jenen Entwicklungen zur "Öffnung" zusammenhängt, die jeweils von einem bestimmten klimaktischen Punkt an nicht mehr gleichartig fortsetzbar sind. Die Abschnittsäsuren erfüllen so eine ähnliche Funktion wie die häufigen Fermaten zwischen den einzelnen Formabschnitten der *Concord Sonata* (etwa in Hawthorne zwischen den Abschnitten F und G [S.33, 1.System], H und G' [S.34, 2. System] sowie K und L [S.42, 2.System], in *The Alcotts* zwischen den Abschnitten I und J [S.55, 3.System] und in *Thoreau* zwischen den Abschnitten I und E' [S.65, 3.System]): Sie lassen den Höhepunkt organisch abklingen und fungieren so, gemäß der "rhetorischen" Ausrichtung von Ives' Text², als "mündliches" Gliederungsmittel, das die Länge der Pause der jeweiligen Intensität des Vorausgegangenen anpaßt. Auf diese Weise wird der Wiederbeginn im neuen Absatz in seiner zäsurierenden Wirkung bis zu einem

1) Eine modifizierte Fassung dieses Satzes findet sich auch in *The Majority*; vgl. *Essays* S.144.

2) Vgl. oben S.38 ff. und unten S.238-244.

gewissen Grade entschärft, d.h. Ives gibt dem Leser Gelegenheit, innezuhalten und das Gesagte auf sich einwirken zu lassen, bevor er sich dem Folgeabschnitt zuwendet. Hinzu kommt, daß die ersten Sätze der Folgeabschnitte oft mit direkten Anschlußwörtern einsetzen (etwa in "Emerson" auf S.15 ["Thus"] und auf S.35 ["from *such* a world-compelling theme and from *such* vantage ground"] oder in "Thoreau" auf S.63 ["Some of *these* attitudes"] [Hervorhebungen vom Verf.]) - ein Verfahren, das häufig auch in den Fortsetzungen der nicht katalogartig zugespitzten Abschnitte zu beobachten ist (etwa im "Prologue" auf S.8 ["this"], in "Emerson" auf S.14 ["Hence"], S.27 ["*This* habit"], S.30 ["the *same* boy"], und S.33 ["Thus"], in "Hawthorne" auf S.42 ["*This* fundamental part"], in "Thoreau" auf S.55 ["one of *these* moments"] und S.62 ["the quotation *above*"], und im "Epilogue" auf S.71 ["*these* borderland experiences"], S.73 ["From the *above*"], S.81 ["The *preceding* illustrations"], S.83 ["*This* choice"], S.86 [2.Abschnitt: "*This* 'choice'"; 3.Abschnitt: "*This* remembering-faculty"], S.99 ["*this* theory"] und S.101 ["*this* suggestion"] [Hervorhebungen vom Verf.]) und das sich selbst in den Übergängen zwischen einzelnen Kapiteln zeigt (etwa im "Epilogue" zwischen den Kapiteln II und III ["as said *above*", S.75], zwischen den Kapiteln III und IV ["*this* duality", S.77] oder zwischen den Kapiteln V und VI ["*these* rocks - this Scylla and Charybdis ... *these* wrong choices, *these* undervalues ...", S.95] [Hervorhebungen vom Verf.]).

Aber auch dort, wo die Folgeabschnitte nicht so nahtlos anschließen, ist eine gewisse innere Logik erkennbar, denn sehr häufig knüpft Ives mit kontrastierenden Wörtern oder Phrasen direkt an den Beginn des vorausgegangenen Abschnitts an und macht dadurch auf die Systematik des übergeordneten Zusammenhangs aufmerksam (so etwa in "Emerson" auf S.29 ["Again"] und im "Epilogue" auf S.92 ["Again"], oder, im Falle der Fortsetzung von nicht katalogartig zugespitzten Abschnitten, im "Prologue" auf S.4 ["On the other hand"] und S.6 ["Again"], in "Thoreau" auf S.52 ["But"] und S.59 ["however"], und im "Epilogue" auf S.79 ["Again"], S.92 ["Again"] und S.94 ["Again"]). Einerseits orientieren sich die *Essays* also, wie die *Concord Sonata*, weniger an irgendwelchen vorgegebenen, schematischen Formmustern als vielmehr an einem organisch-naturhaften Modell und am Modell jener assoziativen, "psychologischen" Gedankenverknüpfung, wie sie insbesondere auch für die "stream of consciousness"-Technik der damaligen literarischen Moderne charakteristisch ist; Beispiele dafür liefern etwa die "umkreisenden" Kataloge, die unsystematische Syntax einzelner Sätze (herausgegriffen sei hier nur etwa der folgende Satz auf S.45 von "The Alcotts", der dreimal das Subjekt wechselt: "An internal grandiloquence ...; an exuberant, irrepressible visionary ...; to him it was a kind of transcendental business ..."), der rhapsodisch freie Gestus des

Schlußabschnitts von "Thoreau", wo Ives bei der Beschreibung von Thoreaus Tagesablauf von Momentaufnahme zu Momentaufnahme springt und die zahlreichen "Walden"-Zitate zwar systematisch von der dritten Person in die erste versetzt, im Tempus aber mehrmals zwischen dem Imperfekt und dem Präsens hin- und herwechselt, oder schließlich solch "metatextliche" Einschübe wie diejenigen im "Epilogue" auf S.76 ("On reading this over ...") und S.98 ("The above ..."). Andererseits betont aber Ives, wie die obigen Ausführungen gezeigt haben, immer wieder gerade den logisch-konsequenten Aspekt dieser Modelle gegenüber ihrer wuchernd-unsystematischen Grundtendenz.

Auf einen einzelnen Satz aus dem "Epilogue" soll hier noch ganz speziell eingegangen werden, denn er zeigt, daß die genannten Eigenschaften des Ivesschen Textes - die Konsequenz der bewußten gedanklichen und syntaktischen Führung bzw. der (unbewußten) Assoziation ebenso wie der organische Steigerungsduktus mit seiner grammatikalischen Zuspitzung und seiner inhaltlichen "Öffnung" - selbst innerhalb eines einzigen Satzes wirksam sein können; dieser Satz verdient um so mehr Beachtung, als er, wie Betty M. Chmaj zu Recht betont hat, "the very essence of transcendental philosophy" zum Ausdruck bringt und dadurch geradezu als Ives' "Credo of the Composer as Transcendentalist" betrachtet werden kann¹. Da er, zusammen mit dem ihm unmittelbar vorausgehenden Satz (180 Wörter, 282 Silben), der längste Satz der *Essays* überhaupt ist (180 Wörter, 279 Silben) - was angesichts seiner zentralen Bedeutung kaum ein Zufall ist -, sei er im folgenden in einer Zeilenanordnung wiedergegeben, die seine syntaktische Struktur verdeutlicht:

1) Chmaj, a.a.O. S.13-14.

"Bút, on the cóntrary síde of the pícture, it is not unréasonable to imáagine that

[-] if hé (this póet, compóser, and láborer) is ópen to áll the óver-values withín his réach -

[-] if he stands únprotécted from áll the shówers of the ábsolute which may béat upón him -

[-] if he is wílling to úse or léarn to úse (or at léast if he is nótfraíd of trying to úse) whatéver he cán of ány and áll léssons of the ínfinite that humánity has recéived and thrówn to mán, that náture has expósed and sácraficed, that lífe and déath have transláted -

[-] if he accépts áll and sympathizes with áll, is ínfluenced by áll (whether cónsciously or súbconsciously, drástically or húmbly, áudibly or ínaudivibly) whether it be áll the vírtue of Sátan or the ónly évil of Héaven - and áll, even at óne tíme, even in óne chórd -

[→] thén it may bé that the válué of his súbstance, and its válué to himsélf, to his árt, to áll árt, even to the Cómmon Soul, is grówing and appróaching néarer and néarer to perfect trúths - whatéver they áre and wheréver they may bé".¹

An diesem Satz fällt zunächst einmal auf, daß er sehr sorgfältig ins Textganze integriert ist. Zum einen bildet er nämlich mit dem ihm vorausgehenden, ganz ähnlich strukturierten Satz ein Gegensatzpaar: Wird zuerst gleichsam ein Negativbild des künstlerischen Bemühens gezeichnet, in dem nochmals die Gefahren der "manner" aufgezählt werden, so kehrt sich dieses Bild nun ins Positive um und wird der Blick hier auf die "substance" gelenkt ("But, on the contrary side of the picture ..."). Zum anderen ist der Satz aber auch insofern textlich verankert, als er eine ziemlich genaue Wiederholung des ebenfalls extrem langen, Emersons Ringen um das Absolute beschreibenden Satzes auf S.14 von "Emerson" darstellt - nun allerdings, entsprechend der verallgemeinernden Tendenz des "Epilogue", vom Persönlich-Spezifischen ins Überpersönlich-Universale gewendet. Sodann ist die ausgeprägte "Finalstruktur" dieses Satzes zu erwähnen, dessen konditionaler Rahmen ("if - then") eine Steigerung gegenüber dem vorausgegangenen Temporalsatz ("when - then") zustandebringt und der dadurch nicht zuletzt Ives' Einschätzung der Kunst seiner Zeitgenossen zum Ausdruck bringt; die Orientierung an der "manner", von der der erste Satz handelt, erscheint Ives jedenfalls "realistischer" als das Streben nach der "substance", um das es im zweiten Satz geht. Durch diese konditionale Struktur erhält der Satz eine vorwärtsdrängende, zielgerichtete Dynamik, die mit jener übergeordneten großformalen Anlage der *Essays* übereinstimmt, welche vom Fragenkatalog des "Prologue" zu den Antwortversuchen des "Epilogue" führt. Eine derartige Zielgerichtetheit, und zwar in Form einer zunehmenden gedanklichen "Öffnung", zeigt sich zudem auch innerhalb der einzelnen Satzglieder: Parallelismen wie "humanity"/"nature"/"life and death" (im dritten "If"-Satz),

1) *Essays* S.92. Die Akzentzeichen stammen, wie auch die Zusätze in eckigen Klammern, vom Verf.

Kataloge wie "to himself, to his art, to all art, even to the Common Soul" (im "Then"-Satz) oder relativierende Aneinanderreihungen wie "if he is willing to use or learn to use (or at least if he is not afraid of trying to use)" (im dritten "If"-Satz) lösen nämlich immer wieder einzelne relativ klar umrissene inhaltliche Vorstellungen vom Spezifisch-Besonderen auf das Unspezifisch-Allgemeine hin auf. Und zu dieser allgemeinen Dynamik trägt schließlich auch die syntaktische Anlage des Satzes bei - zumindest, was die erwähnte Konditionalstruktur und den kumulativen Gestus der vier "If"-Sätze betrifft. In einem Punkt, in der Rhythmik, durchkreuzt die Syntax den Spannungsduktus allerdings - insofern nämlich, als sich die ersten vier Satzglieder ("But, on the contrary side of the picture ..." sowie die ersten drei "If"-Sätze) zunehmend verlängern, die letzten beiden jedoch (der vierte "If"-Satz und der "Then"-Satz) als graduelle Verkürzungen angelegt sind; dabei ist für solche Verlängerungen bzw. Verkürzungen nicht nur das (sowohl mündliche als auch schriftliche) Kriterium der Anzahl der Silben und Wörter, sondern vor allem auch das (rein mündliche) Kriterium der Anzahl der gesprochenen Hauptakzente ausschlaggebend, das sich hier nach dem typischen "stress-timing" der englischen Sprache (im Gegensatz zum "syllable-timing" etwa des Französischen oder des Japanischen) richtet¹. Diese gesprochenen Haupthebungen sind zwar bis zu einem gewissen Grade variabel, je nach dem, was der Sprechende hervorzuheben wünscht. Eine mögliche, im Blick auf die rhetorische Qualität der *Essays* bewußt emphatisch gehaltene Variante ist aber diejenige, die in die obige Darstellung des Ivesschen Satzes eingetragen wurde, und aus dieser Variante läßt sich ablesen, daß sich der rhythmische Wendepunkt, im Gegensatz zum logischen der "If-then"-Struktur, nicht nach zwei Dritteln, sondern ziemlich genau in der Mitte des (Konditionalteils des) Satzes befindet:

1) Vgl. dazu etwa Raymond Chapman, *Linguistics and Literature: An Introduction to Literary Stilistics*, London: Edward Arnold 1973, S.86-87.

"But, on the
contrary side..." [15 Wörter, 24 Silben, 6 *Haupthebungen*]

		- "if he (this poet ...)..."	[16 Wörter, 26 Silben, 9 - 3 = 6 <i>Haupthebungen</i> ¹]
[85 Wörter, 121 Silben, 38 <i>Haupthebungen</i>]		- "if he stands unprotected ..."	[16 Wörter, 23 Silben, 7 <i>Haupthebungen</i>]
[131 Wörter, 195 Silben 61 <i>Haupt- hebungen</i>]	<i>rhythmischer Wendepunkt</i>	- "if he is wil- ling to use ..."	[53 Wörter, 72 Silben, 25 <i>Haupthebungen</i>]
		- "if he accepts all ..."	[46 Wörter, 74 Silben, 23 <i>Haupthebungen</i>]
<i>logischer Wendepunkt</i>	[90 Wörter, 134 Silben, 42 <i>Haupthebungen</i>]	→ "then it may be ..." [44 Wörter, 60 Silben, 19 <i>Haupthebungen</i>]	
[44 Wörter, 60 Silben 19 <i>Haupthebungen</i>]			

Dadurch kommt eine gewisse Überschneidung zwischen inhaltlicher und syntaktischer Struktur zustande, die durchaus mit der früher erwähnten Überschneidung zwischen den verschiedenen "Gestaltungsparametern" in der *Concord Sonata* vergleichbar ist², die zur organischen Kompaktheit des Textes beiträgt und die ein ähnliches Gleichgewicht zwischen symmetrischer Ausgewogenheit und vorwärtsgerichteter Dynamik herbeiführt, wie es sowohl anhand der Sonate insgesamt als auch insbesondere anhand des zyklischen "Beethoven/Kirchenhymnenthemas" festgestellt wurde³, das dadurch als direktes Pendant zu diesem einen zentralen Satz der *Essays* aufgefaßt werden könnte.

Parallelen zwischen der *Concord Sonata* und den *Essays* lassen sich jedoch auch darin erkennen, daß auch in Ives' Text eine tendenzielle Mittelpunkt- und Schlußbildung stattfindet, die den vorherrschenden organischen Duktus einzelner Essays durchkreuzt

1) Die drei Substantive in der Klammer - "(this poet, composer, and laborer)" - erfüllen, indem sie das Subjekt des vorangegangenen Satzes ins Gedächtnis rufen, vor allem eine mnemotechnische Funktion und fallen daher bis zu einem gewissen Grade aus dem Satzganzen heraus.

2) Vgl. oben S.154-155.

3) Vgl. oben S.187.

und die letztlich wiederum ein Abbild jenes typisch transzendentalistischen Denkprozesses darstellt, der seinen Gegenstand in zunehmender Anstrengung umkreist, bis dieser sich, nach ein- oder mehrmaligem kurzem Durchscheinen einzelner seiner Aspekte in der Mitte, am Schluß wie von selbst in seiner ganzen Essenz offenbart. Was die Mittelpunktbildung betrifft, so kommt sie in "Emerson" vor allem dadurch zustande, daß Ives ungefähr in der Mitte - nämlich in jener "epiphanischen" Beschwörung einer jugendlichen Weltvision auf S.30-31 von Kapitel II, auf die schon anderweitig hingewiesen wurde¹ - den Blick plötzlich von Emerson weg auf einen Jungen lenkt, den man angesichts gewisser Ivesscher Jugenderlebnisse als Verkörperung des jungen Ives interpretieren kann²; durch diesen "Exkurs", in dem Ives dem unbegrenzten jugendlichen Enthusiasmus die relativierende Erkenntnis des reiferen Menschen in Form eines "profound sense of a spiritual truth" entgegenstellt³, eröffnet sich dem Text eine unerwartete autobiographische Tiefendimension. Unterscheidet sich dieser "Mittelpunkt" von seiner Umgebung also insbesondere durch seinen persönlichen Ton, der ihn gewissermaßen als Eigenzitat ausweist und so von den sehr zahlreichen Fremdzitaten abhebt, so besteht derjenige von "Hawthorne" vor allem darin, daß hier (nämlich im zweiten Abschnitt auf S.40) eine plötzliche Konzentration von Zitaten aus Hawthornes Erzählung "The Old Manse" (aus *Mosses from an Old Manse*) sowie eine Häufung von katalogartigen Parallelismen ("he is likely ...") auftreten, wie sie sonst nur noch im Schlußabschnitt dieses Essays zu finden sind. Auch in "The Alcotts" markiert ein Zitat den textlichen Mittelpunkt - gemeint ist dasjenige am Ende des ersten Abschnitts auf S.46, das die Geschichte von Thomas Wentworth Higginsons Sturm auf das US Court House erzählt; allerdings handelt es sich dabei weder um ein Ivessches Eigenzitat (im obigen, umfassenden Sinne des Wortes) noch um ein Zitat des Protagonisten dieses Essays, sondern um einen Satz eines dritten Autors (Edward Waldo Emerson, *Henry Thoreau: As Remembered by a Young Friend*). In "Thoreau" hingegen ist eine solche Mittelpunktbildung kaum feststellbar - fast durchwegs findet hier eine bloße Reihung mehr oder weniger paralleler inhaltlicher Strukturen (nämlich eine Auflistung verschiedener möglicher Einwände gegen Thoreau und deren Widerlegungen) statt -, während der "Epilogue" immerhin insofern einen Zentralabschnitt aufweist, als hier die Darlegung der Theorie von der "manner" und der "substance" in der Mitte durch eine lange Beispielsammlung unterbrochen wird.

1) Vgl. oben S.136-137.

2) Vgl. etwa die von Cowell berichtete Geschichte von der Aufführung des *Holiday Quickstep* in Danbury (Cowell, *Charles Ives* S.27).

3) *Essays* S.30.

Wie in den Sätzen der *Concord Sonata* kann also auch in einzelnen Essays eine gewisse Mittelpunktbildung beobachtet werden, die ebenfalls in einem Zusammenhang mit dem Zitatcharakter dieser Stellen (im weitesten Sinne des Wortes) steht; und wie bei den Mittelpunkten der Sonatensätze findet auch bei denjenigen der genannten Essays eine logische Progression statt, die ästhetisch als allmähliche Entfernung vom auktorialen Subjekt (vom Eigenzitat in "Emerson" über das Fremdzitat des Protagonisten in "Hawthorne" bis zum Fremdzitat eines dritten Autors in "The Alcotts"), formal aber gleichzeitig als zunehmende textliche Integration (vom scharfen Kontrast in "Emerson" bis zur weitgehenden "Verschmelzung" in "Thoreau") interpretiert werden kann.

Anders verhält es sich dagegen mit den Schlußabschnitten dieser Essays, die sich dem Verhältnis von Musik und Text, also dem programmatischen Aspekt der *Concord Sonata* widmen. Sie setzen mit zunehmender Abruptheit ein - am wenigsten schroff noch in "Emerson", wo das Subjekt des Autors (im Pluralis majestatis) nur ganz allmählich an die Oberfläche tritt ("we are conscious of that 'original authentic fire' ..."; "we are conscious of something that is not dispassionate ..."; "Let us place the transcendent Emerson ..." ¹ [Hervorhebung vom Verf.]), um erst im letzten Satz die musikalische Umsetzung von Emerson in der Sonate direkt zu kommentieren ("We would place ..." ²); markanter schon in "Hawthorne", wo zuerst die Erfordernisse einer "comprehensive conception of Hawthorne, either in words or music" ³ beschrieben und dann die enger begrenzten Ziele des Hawthorne-Satzes der Sonate umrissen werden ("This fundamental part of Hawthorne ..." ⁴); ebenfalls sehr deutlich in "The Alcotts", wo Ives, wie in "Hawthorne", zuerst eine Einschränkung macht ("We dare not attempt to follow ..." ⁵), dann aber einen sehr klaren Bezug zwischen Text und Musik herstellt ("And so we won't try to reconcile ..." ⁶); ganz schroff im sehr langen Schlußabschnitt von "Thoreau", wo sogar explizit vom musikalischen Programm des Sonatensatzes die Rede ist ("And if there shall be a program for our music ..." ⁷); und völlig überraschend schließlich im letzten Kapitel des "Epilogue" (Kapitel IX), in dem Ives, nachdem er in den ganzen *Essays* auf der Notwendigkeit eines von der äußeren Realität unbeeinflussten, ausschließlich der inneren Inspiration folgenden künstlerischen Schaffens bestanden hat, plötzlich eine "practical suggestion" anbietet, die dem Künstler durchaus

1) *Essays* S.36.

2) Ebd.

3) Ebd. S.41.

4) Ebd. S.42.

5) Ebd. S.48.

6) Ebd.

7) Ebd. S.67.

auch eine gewisse Orientierung an anderen bedeutenden kreativen Persönlichkeiten zugestehet - allerdings erst, wenn er ein hohes Bewußtsein von der ganzen Problematik von der "substance" und "manner" erlangt hat¹. Der Tatsache, daß sich diese Schlußabschnitte im Verlauf der *Essays* immer deutlicher vom Text abheben, scheint sich Ives im übrigen durchaus bewußt gewesen zu sein; jedenfalls hat er ihr in den beiden Ausgaben der *Concord Sonata* dadurch Rechnung getragen, daß er dem Emerson-Satz nicht nur den Schlußabschnitt (vgl. *Essays* S.36), sondern einen Querschnitt des ganzen Emerson-Essays (vgl. *Essays* S.11-12, 14-15, 21-22 und 35), dem Hawthorne-Satz zwar ebenfalls einen Textquerschnitt, aber nur noch der beiden Schlußabschnitte von "Hawthorne" (vgl. *Essays* S.41 und 42), dem Alcotts-Satz bereits den vollständigen Schlußteil des Alcotts-Textes, nämlich die letzten drei Abschnitte (vgl. *Essays* S.47-48) und dem Thoreau-Satz schließlich einzig und allein den vollständigen Schlußabschnitt des Thoreau-Essays (vgl. *Essays* S.67-69) vorangestellt hat.

Auch die Schlußteile bilden so eine in sich stimmige "Reihe", deren Logik in der allmählichen Verlängerung, im zunehmend abrupten Beginn und in der dadurch bewirkten immer größeren "Explizitheit" dieser Abschnitte besteht. Von Bedeutung sind allerdings auch noch zwei andere Sachverhalte. Zum einen kann man in den Schlußabschnitten nämlich eine gewisse rhythmische Verlangsamung erkennen, die mit dem ruhigen, regelmäßigen Pulsschlag in den Schlußteilen des ersten, dritten und vierten Sonatensatzes korrespondiert und die wiederum an Ives' Beschreibung von Emersons Schlußabschnitten ("codas") erinnert, die "often seem to crystallize in a dramatic though serene and sustained way the truths of his subject - they become more active and intense, but quieter and deeper"². Während der Schlußteil von "Emerson" mit seinem zweimaligen Ausruf noch als eine Art Accelerando gelesen werden kann, erzielt bereits der lange Katalog am Ende von "Hawthorne" mit seinen Parallelismen eine merkbliche Beruhigung; und diese Tendenz wird in den Schlußabschnitten von "The Alcotts" und von "Thoreau" insofern weitergeführt, als hier die Verlangsamung auch ganz äußerlich, in Form zahlreicher primär auf den mündlichen Vortrag ausgerichteter Auslassungspunkte und Gedankenstriche, in Erscheinung tritt. (Das Schlußkapitel des "Epilogue" enthält demgegenüber, wie schon der Schluß von "Hawthorne", vor allem eine Häufung von "retardierenden" Katalogen.) Und zum anderen ist ihre spezielle inhaltliche Funktion zu erwähnen: Indem in den Schlußabschnitten der Transzendentalisten-Essays plötzlich das Verhältnis zwischen den *Essays* und den einzelnen Sätzen der *Concord Sonata* thematisiert und in demjenigen des "Epilogue" eine gewisse Relativie-

1) *Essays* S.100.

2) Ebd. S.25.

rung der zentralen These der *Essays* vorgenommen wird, findet an diesen Stellen nämlich letztlich eine ähnliche "Überhöhung" (im wörtlichen Sinne eine "Hebung" des auktorialen Standpunktes auf eine höhere Warte) statt, wie sie auch in den einzelnen Sätzen der Sonate festzustellen war; was die Rahmenstruktur der *Essays* insgesamt auszeichnet - die theoretisierende "Überhöhung" der Binnenessays durch den "Prologue" und den "Epilogue" - gilt somit auch für das Verhältnis der Schlußabschnitte zur Gesamtheit der jeweiligen Einzelessays.

Wie bei jeder Art von "Programmmusik" gilt es denn auch im Falle der Concord Sonata die beiden zentralen Fragen nach der Beeinflussung der Form durch das Programm und nach der Art und Weise der musikalischen Vermittlung zu stellen.¹ Auf diese Fragen soll im folgenden eingegangen werden, wobei die Antworten hinsichtlich der einzelnen Sonatesätze zu differenzieren sein werden. Ganz allgemein können aber schon jetzt drei für die Concord Sonata zentrale Sachverhalte festgehalten werden. Erstens beinhaltet das Programm des Werks nur teilweise eine fortschreitende Handlung oder eine Folge von Bildern und Situationen, wie dies einem eng gefaßten Verständnis der beiden zentralen Fragen nach der Beeinflussung der Form durch das Programm und nach der Art und Weise der musikalischen Vermittlung zu stehen.¹ Auf diese Fragen soll im folgenden eingegangen werden, wobei die Antworten hinsichtlich der einzelnen Sonatesätze zu differenzieren sein werden. Ganz allgemein können aber schon jetzt drei für die Concord Sonata zentrale Sachverhalte festgehalten werden. Erstens beinhaltet das Programm des Werks nur teilweise eine fortschreitende Handlung oder eine Folge von Bildern und Situationen, wie dies einem eng gefaßten Verständnis

1) Vgl. Wolfgang Stockmeier, *Die Programmmusik* (Das Musikwerk, Folge Bei-
 spielung zur Musikgeschichte 36) Köln: Arno Volk 1970, S. 2.

6. Die *Concord Sonata* und die *Essays* als "Botschaft": Semantische und rhetorische Aspekte

6.1. Das Programm der *Concord Sonata*

Insofern, als ihr allgemeiner Spannungsduktus die spezifische Prozeßhaftigkeit des transzendentalistischen Denkens widerspiegelt, haftet der *Concord Sonata* und den *Essays* schon in ihrer grundlegenden Formdynamik abstrakte "semantische" Qualität an. Darüber hinaus hat Ives seiner Musik aber auch konkrete außermusikalische Vorstellungen zugeordnet, die direkt mit dem Leben und dem Werk Emersons, Hawthornes, Bronson und Louisa May Alcotts und Thoreaus sowie mit bestimmten Ivesschen Jugenderfahrungen zusammenhängen. Aufschluß darüber geben zunächst einmal die vier Schlußabschnitte der Transzendentalistenessays - die einzigen Passagen in den *Essays*, in denen der Zusammenhang zwischen der Musik der *Concord Sonata* und ihrem thematischen Gehalt explizit zur Sprache kommt. Obschon primär als allgemeine Einführungen in die Denkweise der vier Protagonisten gedacht, sind sodann auch die Hauptteile dieser Essays insofern in Betracht zu ziehen, als einige konkrete Details in ihnen das in den Schlußabschnitten Gesagte teils ergänzen, teils spezifizieren. Und schließlich sind insbesondere die zahlreichen inhaltlichen Hinweise zu einzelnen Stellen der Sonate zu berücksichtigen, die Ives in der Tintenreinschrift des Werks, in den beiden Druckausgaben, in den Revisionsexemplaren der Erstausgabe, in den *Memos*, im Anhang der Zweitausgabe und in den "Performance Notes" hinterlassen hat. Sie alle bilden zusammen jenes Programm, welches den vier Sonatensätzen zugrundeliegt; der Begriff "Programm" rechtfertigt sich dabei vor allem daraus, daß Ives' Anmerkungen in den genannten Quellen keineswegs nur persönliche, austauschbare Assoziationen darstellen, sondern in einem nachweisbaren, engen Verhältnis zur Musik stehen.

Wie bei jeder Art von "Programmmusik" gilt es denn auch im Falle der *Concord Sonata* die beiden zentralen Fragen nach der Beeinflussung der Form durch das Programm und nach der Art und Weise der musikalischen Vermittlung zu stellen¹. Auf diese Fragen soll im folgenden eingegangen werden, wobei die Antworten hinsichtlich der einzelnen Sonatensätze zu differenzieren sein werden. Ganz allgemein können aber schon jetzt drei für die *Concord Sonata* zentrale Sachverhalte festgehalten werden. Erstens beinhaltet das Programm des Werks nur teilweise eine fortschreitende Handlung oder eine Folge von Bildern und Situationen, wie dies einem eng gefaßten Verständnis

1) Vgl. Wolfgang Stockmeier, *Die Programmmusik* (Das Musikwerk: Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte 36), Köln: Arno Volk 1970, S.5.

von Programmusik entspräche; auf den Thoreau-Satz mag eine solche "narrative" Geschlossenheit zwar zutreffen, aber zumal im Falle von *Emerson* und *Hawthorne* bilden die inhaltlichen Hinweise eher ein lockeres Netz als eine in sich geschlossene Folge von außermusikalischen Vorstellungen. Zweitens folgt daraus, daß die Form der einzelnen Sätze - die, wie erläutert, ein hohes Maß an "Eigenlogik" aufweist - von den inhaltlichen Gegebenheiten nicht bestimmt, sondern lediglich lose überlagert wird; wiederum vor allem im Falle von *Thoreau* kommt es dabei allerdings zu einer bemerkenswerten Übereinstimmung von "Formgebung" und Programm. Und drittens geht es Ives niemals primär um eine "realistische", sondern vielmehr um eine idealisierte und oftmals - so vor allem in *Hawthorne* und *Thoreau* - durch das Subjekt des betreffenden Protagonisten "vermittelte" Darstellung außermusikalischer Inhalte - ganz gemäß der idealistischen Tendenz von Ives' Werk allgemein¹, aber auch gemäß der doppelten Qualifikation, mit der Ives in den *Essays* die Frage nach der musikalischen "Vermittelbarkeit" konkreter Inhalte beantwortet: daß nämlich zum einen der Komponist kaum solch exakte Vorstellungen wie etwa "a stone wall with vines on it or even with nothing on it" ausdrücken könne², es aber gleichzeitig problematisch sei, "to suppose that even subconscious images can be separated from some human experience"³ (womit freilich in erster Linie die Frage des musikalischen Ausdrucks angesprochen ist); und daß zum anderen die musikalische Vermittlung dieser menschlichen Erfahrungswelt (hier also vor allem Ives' Auseinandersetzung mit den Transzendentalisten und seine jugendliche Erfahrung des Lebens in Neuengland) nur dann einen Sinn habe, wenn sich der Komponist mehr dem "Wie" als dem "Was" eines gegebenen Inhalts widme ("not something that happens, but the way something happens"⁴) und diesen ausschließlich in seiner "substance", unter strikter Vermeidung aller Oberflächenreize der "manner", zu begreifen vermöge (denn die "substance" sei letztlich "the only valuable thing" in der Musik⁵).

1) Vgl. oben S.31 ff.

2) *Essays* S.3

3) Ebd. S.7.

4) Ebd. S.42.

5) Ebd. S.77.

Emerson

Aus dem Schlußabschnitt des Emerson-Essays geht zunächst hervor, daß der Kopfsatz der Sonate vor allem etwas von der Aktivität von Emersons geistigem Bemühen ("something that is not dispassionate, something that is at times almost turbulent") und von seinem Mut und Optimismus (Emersons "spiritual courage and hopefulness") wiedergeben will, die schließlich zur Erkenntnis des Absoluten führen, wie sie sich in der "spiritual message of Emerson's revelations" niederschlägt¹. Der programmatische Inhalt von *Emerson* ist somit reichlich abstrakt gehalten: Obschon man in der nie überstürzten, aber sehr "aktiven" rhythmischen Bestimmtheit dieses Satzes, seiner Dichte, seinem hohen Dissonanzgrad und seiner dynamischen Intensität ohne weiteres eine allgemeine Entsprechung zu Ives' Bild von Emerson erkennen kann, sind direkte Bezüge zwischen den musikalischen Gegebenheiten des Satzes und seinem Programm denn auch eher selten. Zumal mit einer Aussage, nämlich mit der Erwähnung des Beethoven-Motivs, hat Ives an dieser Stelle in den *Essays* aber auch einen etwas konkreteren Hinweis auf einen solchen Bezug gegeben: Das Beethoven-Motiv soll nämlich, über die "relentlessness of fate knocking at the door"² (also das seit der Überlieferung Anton Schindlers gemeinhin mit ihm assoziierte "Pochen des Schicksals an die Pforte"³) hinaus, genau jenes geistige Bemühen um die letzte Wahrheit vermitteln, das auch Emerson verkörpert und das Ives als "the soul of humanity knocking at the door of the divine mysteries, radiant in the faith that it *will* be opened - and the human become the divine!" beschreibt⁴. Einerseits sollte man das Erscheinen dieses Motivs also nicht bloß als Eindringen eines Versatzstücks aus der europäischen Tradition in einen amerikanischen Kontext interpretieren; andererseits sollte man seinen Bedeutungsgehalt aber auch nicht so strapazieren wie David Wooldridge, der - gestützt auf das Klavierstück *The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's*, in dem das Beethoven-Zitat ebenfalls erscheint - die Gleichung "Beethoven's 5th = 'Fate knocking at the door' = the Clenched Fist = Abolition. And Anti-Abolition" aufstellt und ihm so eine ganz konkrete politische Aussage zuweist⁵. Vielmehr ergibt sich der semantische Sinn des Beethoven-Motivs primär aus seiner besonderen musikalischen Struktur, aus seiner leichten Erkennbarkeit und aus seiner prinzipiellen Unveränderlichkeit: Mit sei-

1) *Essays* S.36.

2) Ebd.

3) Vgl. Ludwig van Beethoven, *Sinfonie Nr.5 c-Moll op.67*, Taschenpartitur mit einer Einführung und Analyse von Wulf Konold, Mainz: Goldmann/Schott 1979, S.175-176.

4) *Essays* S.36.

5) David Wooldridge, *Charles Ives: A Portrait*, London: Faber and Faber 1975, S.305; vgl. oben S.6-7.

nen repetierten Anfangstönen vermittelt es die gleiche Insistenz, die auch Emersons Streben nach dem Absoluten kennzeichnet; als Inbegriff von (Kunst-)Musik ist es abstrakt genug, um als Symbol jener Universalität zu fungieren, die Ives an Emerson so sehr hervorgehoben hat¹ (die Theorie von der "substance" und der "manner" leitet Ives im "Epilogue" der *Essays* nicht zuletzt gerade aus der Tatsache ab, daß sich die Musik eines Komponisten wie Beethoven [oder Bach] jedem historischen Geschmackswandel widersetzt²); und als fest umrissenes, nur wenig abgewandeltes Gebilde stellt es im stets wechselnden Kontext der *Concord Sonata* schließlich auf ähnliche Weise einen Fixpunkt dar, wie es in Emersons Denken die letzte Wahrheit der "oversoul" tut. Dies trifft zwar weitgehend auch auf die (mit dem Beethoven-Motiv verwandten) *Martyn-* und *Missionary Chant*-Zitate zu und hat somit für die ganze *Concord Sonata* Geltung - wie sich ja auch die beschriebenen Qualitäten Emersons durchaus mit dem philosophischen Bemühen der anderen Transzendentalisten treffen. Am deutlichsten tritt dieser Bedeutungsgehalt aber zweifellos in *Emerson* zutage, denn in den übrigen Sätzen der Sonate sind diese Zitate mit anderem zitiertem Material gleichgestellt und nehmen schon von daher einen anderen Sinn an.

Eindeutiger mit der Figur Emersons verbunden ist demgegenüber die bereits mehrfach erwähnte Unterscheidung von "verse"- (bzw. "poetry"-) und "prose"-Teilen im Kopfsatz der Sonate. Ives will mit diesem Begriffspaar nicht nur bestimmte musikalische Eigenschaften der betreffenden Satzabschnitte metaphorisch charakterisieren, sondern er zielt, indem er zwei für Emersons Schaffen zentrale poetische Kategorien aufgreift, durchaus auch auf eine Darstellung eines außermusikalischen Gegenstandes - Emersons literarische Produktion - ab. Diese Darstellung bleibt zwar insofern noch recht abstrakt, als Ives den Prosa/Poesie-Gegensatz schlechthin im Auge hat: Die rhythmisch-metrische Mehrdeutigkeit der "prose"-Abschnitte, ihre Tendenz zur Reihung verschiedenartiger Strukturen und ihr erhöhter Dissonanzgrad stehen in Analogie zur unregelmäßig zäsurierten, vorwärtsgerichteten Syntax und zur weniger auf den Klang als auf den hinter der Klanggestalt verborgenen Inhalt ausgerichteten Intention jeglicher Prosa; und die rhythmisch-metrische Gebundenheit, die Gliederung in einander entsprechende Unterabschnitte, die hochgradig vereinheitlichte Motivik (im Falle des Abschnitts G etwa die regelmäßig auf C aufsteigenden bzw. abfallenden Motive) sowie die am Dreiklang orientierte, "resonante" Harmonik der "verse"-Abschnitte bilden nicht primär eine Entsprechung zu bestimmten Eigenschaften von Emersons Lyrik, sondern zum Versmaß, zum Reim und zur mehr am Klang orientier-

1) Vgl. etwa *Essays* S.23 ff.

2) Ebd. S.73 ff.

ten Sprache von Poesie überhaupt. Da innerhalb des Schaffens der vier porträtierten Persönlichkeiten nur Emersons Werk eine wirkliche Zweiteilung in Poesie und Prosa aufweist - Hawthorne, die Alcotts und Thoreau traten primär als Prosaautoren in Erscheinung -, hebt diese Unterscheidung aber dennoch gezielt auf Emerson ab.

Aufschluß über ganz spezifisch auf Emerson bezogene Inhalte bieten aber vor allem Ives' Bemerkungen im Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*, in den *Memos* und in den "Performance Notes". Die wichtigsten davon beziehen sich auf folgende Stellen in *Emerson*:

- a) S.2, Ende 4. - Anfang 5. System: Die Clusterstimme in der rechten Hand soll, laut einem Bericht John Kirkpatrick's von einem Gespräch mit Ives, Emersons "idea of tolerance" zum Ausdruck bringen¹. Kirkpatrick bezieht diese Aussage darauf, daß das oktavierte Motiv E-Fis-G-G-E-Fis gleichzeitig auch in zwei anderen Tonarten erscheint, nämlich als D-E-F-F-D-E und als C-D-E-E-C-D - eine Interpretation, die sich auch auf andere polytonale und polyrhythmische Überlagerungen in Ives' Werk ausdehnen ließe: So, wie Ives seinen Kompositionen als Gesamtorganismen ein gewisses Recht auf "Eigenständigkeit" zugesteht - im Nachwort zu den *114 Songs* schreibt er beispielsweise: "a song has a few rights, the same as other ordinary citizens"² -, so verleiht er mit Emersonscher "Toleranz" auch dem einzelnen musikalischen Detail immer wieder ein hohes Maß an Unabhängigkeit.
- b) S.6, 2. System, T.2: Den Einsatz des Beethoven-Motivs kommentiert Ives in den "Performance Notes" mit der Bemerkung "as 'the village preacher' (... Emerson) will bring his hand down on the pulpit as the big point of 'the text' is given out. This is our text"³. Hier wird Emerson also als konkrete, quasi physisch präsente Figur heraufbeschworen, und zwar bezeichnenderweise in der typisch rhetorischen Situation des Dorfpredigers auf der Kanzel. Mit dem Hinweis auf "the text", also auf die Bibel, betont Ives zudem die hohe Bedeutung und die essentielle Unveränderlichkeit von Emersons Botschaft - Eigenschaften, denen die Wichtigkeit und die strukturelle Funktion des Beethoven-Motivs sehr genau entsprechen.
- c) S.9, 4. System, T.1: Mit den Akkorden in der rechten Hand will Ives, laut einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate, "some of the outdoor sounds over the Concord Hills" andeuten⁴. Mit dieser Absicht korrespondiert nicht nur die Dreiklangsharmonik und die dynamische Insistenz dieser Akkorde, die einen glockenartig resonanten Klang erzeugen, sondern vor allem auch die gegenüber dem Metrum vervierfachen Notenwerte, die sich dadurch gleichsam vom unmittelbaren Zusammenhang ablösen und, zumindest der Intention nach, in die nächsten Akkorde hineinklingen⁵.

1) Vgl. *Memos* S.199, Fußnote 3.

2) "Postface to *114 Songs*", in: *Essays* S.130.

3) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.128 und 363.

4) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

5) Vgl. oben S.103-104.

- d) S.13, 4.System, T.1: Ab hier versuche die Musik, so vermerkt Ives in r3, "to suggest the struggle that seemed to go on in Emerson, in reconciling ... the influence of the old Puritan canon, dogma, etc., with his individual growth - that is, theology vs religion (see page 20-21 Essay¹). In fact the whole movement has more to do (and more than I intended) with the struggles of his soul than that peace of mind which he commands even in his struggles - though the music tries to end with that feeling"². Dieses "Memo" ist in zweifacher Hinsicht aufschlußreich. Zum einen bringt Ives, indem er den Abschnitt J und seine Fortsetzung auf Emersons Kampf mit dem puritanischen Dogma bezieht, seinen "archaisierenden" Gebrauch der Fugato-Technik direkt mit dem verbindlichen Anspruch und mit der theologischen Rigidität von Emersons Vorfahren und deren allmähliche Auflösung gegen Ende des Abschnitts und zu Beginn des (bezeichnenderweise mit "decisively and freely" überschriebenen) Folgeabschnitts mit Emersons individuellem geistig-religiösen Wachstum in Verbindung. Diese Gleichsetzung des musikalischen Gegensatzes von Strenge und Freiheit mit dem theologischen Gegensatz von Dogma und individueller Entfaltung - eine Gleichsetzung, in der sich nicht zuletzt etwas von Ives' kämpferischer Auseinandersetzung mit dem Erbe der (europäischen) Kunstmusik spiegelt - ist letztlich aber nicht nur im Hinblick auf den Fugato-Abschnitt J, sondern bezüglich des ganzen Emerson-Satzes aussagekräftig: Dadurch, daß er den Kopfsatz der Sonate in höherem Maß kontrapunktisch angelegt hat als die übrigen Sätze, hat Ives seine Musik jedenfalls in einen direkten Zusammenhang mit der Tatsache gebracht, daß Emerson als Initiator der transzendentalistischen Bewegung stärker gegen die puritanische Glaubensstrenge anzukämpfen hatte als Hawthorne, die Alcotts oder Thoreau. Und zum anderen faßt Ives hier den ganzen Emerson-Satz unter dem einen Stichwort "the struggles of his [d.h. Emersons] soul" zusammen - mit der Differenzierung allerdings, daß der Satz mit dem Gefühl von Emersons "peace of mind which he commands even in his struggles" ende. Diese Beschreibung ist zwar relativ unspezifisch, doch deckt sie sich durchaus mit dem früher erörterten klimaktischen Gestus von *Emerson*, seinem hohen Spannungsgrad und seinem schließlichen Umschlagen in einen überhöhenden, ruhigen Schlußabschnitt. Auch die folgenden Anmerkungen haben den Emersonschen "Kampf" zum Inhalt, und auch sie erläutern nicht so sehr einzelne musikalische Stellen als vielmehr den allgemeinen Verlauf längerer, sich überschneidender Passagen; daß sie sich alle, entweder direkt oder durch einen Querverweis, gerade auf die große Schlußsteigerung des Satzes (insbesondere in Abschnitt L), auf die Klimax in Abschnitt C' und auf den Epilog (Abschnitt M) beziehen, ist dabei angesichts der spezifischen musikalischen Dynamik von *Emerson* kaum überraschend.
- e) S.14, 5.System, T.2 ff.: Dazu findet sich nicht nur - in den "Performance Notes" - der Hinweis auf "the way that Emerson would hit out from the shoulder whether in an abolitionist riot or a drastic sermon in Concord"³, sondern auch - in einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate - der Kommentar, es handle sich hier um "one of Emerson's sudden calls for a Transcendental Journey, which may be

1) Dies entspricht S. 18-19 in Boatwrights Ausgabe der *Essays*.

2) r3 entspricht Clarks R2; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.158; zitiert wird hier jedoch nach den *Memos* (S.199, Fußnote 3), in denen diese Anmerkung vollständiger wiedergegeben wird als bei Clark.

3) "Performance Notes", vgl. Clark, *Choices and Variants* S.162 und 365.

more widely reflected on p.17"¹. Mit dem "drastic sermon" hebt Ives also wiederum das Religiöse und das spezifisch Rhetorische an Emersons Bemühungen hervor; mit dem "transcendental journey" führt er aber zugleich das Bedeutungselement der "Reise" ein, das im folgenden spezifiziert wird und das, in abgewandelter Bedeutung, auch im späteren Verlauf der Sonate erscheint.

- f) S.15, 1.System, T.1: "Page 15 through the second brace of Page 16 and for that matter to a great extent the rest of the movement from Page 17 until the quieter passages in the last two braces of Page 18, would try to emulate Emerson's vigorous and transcendent [sic] climb to the Eternal Mountain tops", heißt es dazu in den "Performance Notes"². Emersons "Reise" wird also sowohl als geistig-transzendente als auch als physisch-reale Bewegung begriffen. Die Berge, auf die sie hinaufführt, sind einerseits ewig ("Eternal") und dadurch - entsprechend der metaphorischen Bedeutung, die Ives ihnen in einem separaten "Memo" zur *Concord Sonata* gegeben hat ("A natural procedure in a piece of music ... may have something in common [with] - I won't say analogous to - a walk up a mountain"³) - bis zu einem gewissen Grad abstrakt. Andererseits ist aber der "climb to the Eternal Mountain tops" durchaus auch als konkrete, physische Bergwanderung Emersons zu verstehen, die einen inhaltlich-musikalischen Vergleich dieses letzten Abschnitts von *Emerson* mit dem letzten Satz des 2.Streichquartetts ("The Call of the Mountains") zuläßt: Hier wie dort lösen sich die vorausgehenden Kämpfe und Konflikte - im Streichquartett sind es "Diskussionen" (1.Satz: "Discussions") und "Auseinandersetzungen" (2.Satz: "Arguments") - erst dann, wenn sich die Protagonisten zur Kontemplation des ewigen Firmaments auf einen Berggipfel hinaufbegeben; und hier wie dort ist der Aufstieg und die Kontemplation mit ähnlichen musikalischen Mitteln realisiert, nämlich durch die gegensätzliche Führung der Außenstimmen, die in ihrem unregelmäßig gezackten Diskant den "Aufstieg" und in ihrem immer regelmäßiger geführten, in *Emerson* chromatisch, im Schlußsatz des Quartetts ganztönig absteigenden Baß den beruhigenden Einfluß der universalen Wahrheit versinnbildlichen. In *Emerson*, wo ein solcher Bezug zwischen dem außermusikalisch-"realen" und dem innermusikalisch-symbolischen "Raum" insbesondere auch von der (erst in der Zweitausgabe erscheinenden) Spielanweisung auf S.17, 4.System, T.2 ("climbing up with rush and action") unterstützt wird, findet sich dabei der aufsteigende Duktus der rechten Hand vor allem auf S.14, 5.System - S.16, Ende 2.System und auf S.16, 4.System, ab f - S.18, 1.System, Ende T.1 (d.h. in den Abschnitten K und L), während der chromatische Baßgang zuerst immer als Gegenstück dazu auftritt, dann aber, gemäß dem überhandnehmenden Einfluß der "spiritual immensities", bis zum Ende des Satzes weiterwirkt.
- g) S.17, 5.System, T.1: Die hier beginnende Passage soll, laut einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate, so gespielt werden, "as though the Mountains of the Universe were shouting as all of Humanity rises to behold the 'Massive Eternities'

1) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

2) "Performance Notes", vgl. Clark, *Choices and Variants* S.164 und 365. (Von den beiden bei Clark unterschiedlich zitierten Versionen wird hier die erste übernommen.)

3) *Memos* S.196.

and the 'Spiritual Immensities'"¹. Damit weitet Ives das Bemühen Emersons auf die gesamte Menschheit aus; die rein musikalische "Überhöhung" des Schlußabschnitts von *Emerson* findet in dieser "Entpersönlichung" somit ein inhaltliches Gegenstück.

- h) S.18, 1.System, T.2: Dazu merkt Ives in einem Brief an John Kirkpatrick an, die Beethoven-Akkorde seien "but the knocks on the portal, and are played more as such, as bang more than as music"². Diese Bemerkung bezieht sich einerseits wiederum auf den Mythos vom Beethoven-Motiv als dem "Pochen des Schicksals". Andererseits weist sie aber auch auf jene "Überhöhung" hin, die sich an dieser größten Klimax des Satzes anbahnt: So, wie die Beethoven-Akkorde als bloße "Geräusche" den "Ton" der Musik entpersönlichen, eröffnet sich Emerson allmählich die überpersönliche, allgemeingültige Wahrheit der "oversoul".
- i) S.19, 4.System, T.3: Hier soll, laut einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate, das Cis/E in der rechten Hand (hohe Lage) "reflect the overtones of the soul of humanity and as they rise away almost inaudibly to the Ultimate Destiny"³. Die "Entpersönlichung" geht hier also noch einen Schritt weiter: Nachdem Ives Emersons Streben zuerst auf die ganze Menschheit ausgeweitet hat, tritt jetzt nur noch die "abstrakte", sich ins Universum auflösende *Seele* der Menschheit auf - eine inhaltliche Vorstellung, der Ives mit dem zunehmenden Stillstand der Musik und, bezüglich der beiden Noten Cis/E, wohl auch dadurch entsprochen hat, daß er hier das "Beethoven-Intervall" (die Terz) von der zielgerichteten Horizontale in die Gleichzeitigkeit der Vertikale zurückfallen läßt. Emerson geht demgegenüber in Ives' Vorstellung mehr und mehr in die "oversoul" ein; in den "Performance Notes" ist denn auch über den Schluß des Satzes zu lesen: "and when, for an instant the air clears, and the clouds lift a little, there are the gods still sitting on their thrones - they alone with him alone"⁴.

Hawthorne

Im Vergleich zu *Emerson* hat *Hawthorne* einen wesentlich spezifischeren Inhalt: Obwohl sich Ives darüber im klaren ist, daß eine "comprehensive conception of Hawthorne, either in words or music, must have for its basic theme something that has to do with the influence of sin upon the conscience"⁵, hat er gerade auf eine Darstellung dieses "fundamental part of Hawthorne"⁶, nämlich dessen tiefen, puritanisch geprägten Schuldbewußtseins mit seinen "sins and morbid horrors", "specters", "phantasmas"

1) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

2) Brief vom 30.12.1935 an John Kirkpatrick, vgl. *Memos* S.204.

3) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

4) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.365.

5) *Essays* S.41.

6) Ebd. S.42.

and "hellish hopelessness"¹, bewußt verzichtet - eine Beschränkung, deren Gründe wohl damit zusammenhängen, daß erstens Hawthornes "untranszendentalistisches" Schuldbewußtsein in einem gewissen Widerspruch zu Ives' Optimismus stand; daß zweitens die künstlerische Vollkommenheit Hawthornes ("He was not a greater poet, possibly, than they [d.h. Emerson and Thoreau] - but a greater artist"²) Ives insofern ein wenig suspekt war, als rein handwerkliche Qualitäten für ihn generell eher mit der "manner" als mit der "substance" verbunden waren; und daß ihm drittens Hawthornes professionelles Selbstverständnis womöglich eine gesellschaftliche Rolle vorhielt, die zu erfüllen er nicht imstande war³. Der zweite Satz der *Concord Sonata* stellt so lediglich ein "extended fragment" dar⁴, das nicht auf Hawthornes Persönlichkeit oder auf die Grundzüge seines Denkens und seines literarischen Werks bezogen ist, sondern nur einzelne, aus ihrem Kontext losgelöste Szenen aus Hawthornes Erzählungen zum Thema hat. Zumal eine dieser Erzählungen, nämlich "The Celestial Railroad" (aus *Mosses from an Old Manse*) nimmt dabei aber eine ganz besondere Bedeutung für die Musik dieses Satzes an - eine Bedeutung, die nicht zuletzt dadurch bestätigt wird, daß Ives später im Hinblick auf *Hawthorne* immer wieder gerade auf diese Erzählung hingewiesen hat⁵; daß er die aus *Hawthorne* abgeleitete Klavierfantasie mit dem Titel *The Celestial Railroad* versehen hat⁶; und daß er Henry Bellamanns programmatische Erläuterungen zum - ungefähr gleichzeitig mit *Hawthorne* entstandenen und der Klavierfantasie ebenfalls teilweise zugrundeliegenden - 2.Satz der 4.Sinfonie niemals widersprochen hat, denen zufolge "The Celestial Railroad" als "a sort of incidental program" betrachtet werden könne⁷. Aber auch die Tatsache, daß Ives in *Hawthorne* vor allem Hawthornes "wilder, fantastical adventures into the half-childlike, half-fairy-like phantasmal realms" porträtieren wollte⁸, hängt eng mit dieser zentralen Bedeutung von "The Celestial Railroad" zusammen, denn Hawthornes Erzählung, ihrerseits eine Parodie auf John Bunyans Allegorie *The Pilgrim's Progress*, beruht wie ihre Vorlage auf einem erzählerischen Rahmen, der die ganze Handlung als Traum ausweist. Dieser Traum aber ermöglicht genau jene "alogische" Verknüpfung und Überla-

1) *Essays* S.41.

2) Ebd. S.39.

3) Vgl. Wooldridge, a.a.O. S.284-285.

4) *Essays* S.42.

5) Vgl. etwa *Memos* S.66, 81, 187-188, 199 (Fußnote 4) und 204.

6) Vgl. oben S.10.

7) Programmnotizen von Henry Bellamann (unter Mitarbeit von Ives) zum New Yorker Pro Musica-Konzert vom 29. Januar 1927, hier zitiert nach Charles Ives, *Symphony No.4*, ed. by Theodore A. Seder/Romulus Franceschini/Nicolas Falcone, Preface by John Kirkpatrick, New York: Associated Music Publishers 1965, S.VIII.

8) *Essays* S.42.

gerung verschiedenster Szenen, wie sie nicht nur die Handlung der Erzählung, sondern auch Ives' Porträt Hawthornes in der *Concord Sonata* kennzeichnet: Wie unvermittelt sich einzelne Motivfragmente aus dem flächigen Klaviersatz herauslösen, wie hart Zitate verschiedenster Charakteristik aufeinanderstoßen, oder wie schroff die *Martyn*-Zitate vom clusterartig-geräuschhaften Kontext abgehoben sind, dies entspricht, wie auch das generell sehr rasche Tempo des Satzes ("to be played as fast as possible"¹), genau der assoziativen Sprunghaftigkeit eines Traums - wohingegen dessen "Irrealität" vor allem im etwas verschwommenen Gesamtklang ("The use of the sustaining pedal is almost constantly required"² bzw. "The use of both pedals is almost constantly required"³) und in der Spielanweisung zum Ausdruck kommt, das Ganze sei "not too literally"⁴ bzw. "not literally"⁵ auszuführen. Eine Überlagerung verschiedener Ebenen weist aber auch der *Inhalt* der Erzählung auf, denn sie besteht im wesentlichen aus einer parodistischen Kontrastierung zwischen der bequemen Eisenbahnfahrt des Erzählers und dem mühseligen Fußmarsch der alten Pilger, die alle zur "Celestial City" gelangen wollen. (Schon im Titel von Hawthornes Erzählung kommt dieses Aufeinanderprallen der Gegensätze von Menschenwerk und Gotteswerk, von Gegenwart und Vergangenheit - die Eisenbahn war 1843, zum Zeitpunkt des Erscheinens von "The Celestial Railroad", ein Thema von hoher Aktualität - und von Zeitlichkeit und Ewigkeit in aller Deutlichkeit zum Ausdruck.) Dieses bei Hawthorne vorgegebene thematische Element der (doppelten) Reise zur Himmlischen Stadt bringt Ives musikalisch ebenfalls zum Ausdruck (und er vermag dadurch erst noch nahtlos an die [ebenfalls doppeldeutige] Reise Emersons im Kopfsatz der Sonate anzuschließen) - die Reise etwa dadurch, daß er solch ausgeprägte Marschthemen wie den "*Country Band*" March und das patriotische Lied *The Red, White and Blue* einbezieht, das Ziel der Reise hingegen beispielsweise durch die Textassoziation von *Martyn*, das in seiner ersten Strophe die folgende Bitte ausspricht: "Safe into the haven guide, Oh, receive my soul at last"⁶. Daß Ives in seinen programmatischen Notizen zu einzelnen Stellen von Hawthorne immer wieder gerade diese Hymne mit "The Celestial Railroad" in Verbindung bringt, ist somit nicht überraschend. Zwar weisen nur seine Kommentare zu den beiden folgenden Stellen, deren motorische Sechzehntelbewegungen etwas von den ratternden Geräuschen der Eisenbahn vermitteln, explizit auf Hawthornes Erzählung hin:

1) Anmerkung im unpaginierten Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

2) Ebd.

3) Fußnote in der Erstausgabe der *Concord Sonata* (S.21).

4) Anmerkung im unpaginierten Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

5) Fußnote in der Erstausgabe der *Concord Sonata* (S.21).

6) Vgl. oben S.71 ff.

- a) S.22, 3.System: In Elliott Carters Exemplar der *Concord Sonata* (r9) findet sich dazu der Vermerk "Celestial Railroad", den Carter allerdings "from Ives' pencil notes in another copy" in sein Exemplar eintrug¹.
- b) S.29, Anfang 2.System: An der entsprechenden Stelle von *The Celestial Railroad* steht "R.R." [= Railroad]².

An einem direkten Bezug zu "The Celestial Railroad" ist aber auch im Falle der folgenden, das Erscheinen der *Martyn*-Hymne kommentierenden Anmerkungen kaum zu zweifeln:

- c) S.33, 1.System: "Pilgrim as Slow Hymn in distance", heißt es dazu in den Bleistiftskizzen³, "as a Hymn is sometimes heard over a distant hill just after a heavy storm" in einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate⁴. Eine Eintragung in den Bleistiftskizzen charakterisiert diese und die parallele Stelle auf S.34, 2.System aber auch als "the 2 places going from chaos to the Hymn (which is not sounding from the valley until ped [d.h. das Pedal] is up)"⁵.
- d) S.34, 2.System: Dazu findet sich, wiederum in den Bleistiftskizzen, der Hinweis auf eine "Pilgrim Hymn as in distance"⁶.
- e) S.34, 3.System, T.1: Die Sechzehntelpause in diesem Takt wird in einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate mit "Here the Hymn for a moment is slightly held up by a Friendly Ghost in the Church Yard" kommentiert⁷, und in den "Performance Notes" ist von einem "'slight start' which the graveyard ghosts occasionally gave when the cemetery [sic] angels began to sing well" die Rede⁸.
- f) S.35, 3.System, T.2: Elliott Carters Exemplar der *Concord Sonata* (r9) enthält dazu die Anmerkung "Band at Vanity Fair", die Carter allerdings "from Ives' pencil notes in another copy" in sein Exemplar eintrug⁹.
- g) S.42, Anfang 4.System: Eine Anmerkung in der Zweitausgabe bezeichnet diese Stelle ebenfalls als "distant hymn"¹⁰.

-
- 1) Dieser Vermerk wird von Clark (*Choices and Variants*) nicht zitiert; andere Eintragungen in Carters Revisionsexemplar deuten aber auf r8 (= Clarks R11) hin. Vgl. *Memos* S.81, Fußnote 7 und oben S.13.
 - 2) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.215.
 - 3) Vgl. ebd. S.229.
 - 4) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
 - 5) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.229.
 - 6) Vgl. ebd. S.235.
 - 7) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
 - 8) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.235 und 369.
 - 9) Diese Eintragung wird von Clark (*Choices and Variants*) nicht zitiert; andere Eintragungen in Carters Revisionsexemplar deuten aber auf r8 (= Clarks R11) hin. Vgl. oben S.13.
 - 10) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

Denn auch bei Hawthorne erblickt der Erzähler die beiden einsamen Pilger in der Ferne, und auch bei Hawthorne führt die Pilgerreise durch ein Tal (nämlich das "Valley of the Shadow of Death") hin zur Stadt Vanity mit ihrer "Vanity Fair"¹.

Von eher punktueller Bedeutung sind demgegenüber die übrigen Hawthorneschen Erzählungen, die Ives im Schlußabschnitt des Hawthorne-Essays zur Sprache bringt. Eine exakte Zuordnung bestimmter musikalischer Passagen zu den dort erwähnten oder angedeuteten Szenen aus "Feathertop: A Moralized Legend" (aus *Mosses from an Old Manse*), "The Seven Vagabonds" (aus *Twice-Told Tales*), "Circe's Palace" (aus *Tanglewood Tales*) und aus dem Roman *The House of the Seven Gables* ist hier allerdings kaum mehr möglich, denn Ives ging es ja immer, wie er bezeichnenderweise gerade an dieser Stelle hervorhebt, eher um das "Wie" als um das "Was" einer musikalischen Vorstellung ("not something that happens, but the way something happens"²), und er strebte, gemäß dem phantastisch-traumhaften Grundcharakter von Hawthorne, überhaupt weit mehr danach, etwas vom typisch Hawthorneschen, raschen Stimmungswechsel und vom Umschlagen einer Idee in ihr Gegenteil einzufangen (z.B. "something personal, which tries to be 'national' suddenly at twilight, and universal suddenly at midnight"³, was sich etwa auf die Gegenüberstellung des "persönlichen" Eigenzitats aus dem "*Country Band*" March und dem nationalistischen Lied *The Red, White and Blue* beziehen ließe) als einen konkreten Bezug zu bestimmten Szenen Hawthornes und eine möglichst stimmige "narrative" Logik herzustellen; dabei verschmelzen aber die meisten dieser Szenen, die ursprünglich durchaus gewissen Situationen bei Hawthorne entnommen sein mögen - etwa die "old hymn-tune that haunts the church and sings only to those in the churchyard to protect them from secular noises, as when the circus parade comes down Main Street" oder das "concert at the Stamford camp meeting"⁴ - mehr und mehr mit ureigenen, persönlichen Vorstellungen von Ives, insbesondere mit Erinnerungen aus seiner Kindheit⁵. Die reihende Aufzählung ("something to do with ... or something to do with ...") im Schlußabschnitt des Hawthorne-Essays⁶, aber auch die "linearere" Beschreibung ("then ... then ...") in einem separaten "Memo" zur *Concord Sonata*, die von den "Magical Frost Waves" über die

1) "The Celestial Railroad", in: *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne* (Riverside Edition), with introductory notes by George Parsons Lathrop, Boston/New York: The Riverside Press 1883 (im folgenden zitiert als Hawthorne, *Complete Works*), 10 (*Mosses from an Old Manse*), S.196 ff.

2) *Essays* S.42.

3) Ebd.

4) Ebd.

5) Vgl. etwa Cowell, *Charles Ives* S.23-24 und *Memos* S.132-133.

6) *Essays* S.42.

"Celestial Railroad" und "Feathertop" hin zum "old churchyard" und von dort zurück zum "railroad train" und zum "Demon's pipe bowl" (d.h. wiederum zu "Feathertop") führt¹, sind daher nur als vage inhaltliche Annäherungen zu verstehen. Allerdings stimmen diese Textpassagen in ihrem ungefähren Verlauf durchaus mit den präziseren Anmerkungen in den Revisionsexemplaren der *Concord Sonata*, in den *Memos*, im Anhang der Zweitausgabe der Sonate und in den "Performance Notes" überein, deren wichtigste im folgenden aufgelistet seien:

- g) S.21, 1.System: Hierzu ist, außer dem Verweis in den *Essays* auf die "frost imagery on the enchanted hall window"², nur die eine, oben erwähnte Äußerung Ives' in einem separaten "Memo" zur Sonate bekannt, laut der die ganze erste Seite des Satzes die "'Magical Frost Waves' on the Berkshire dawn window ... first on the morning window pane, then on the meadow" darstellen soll³ - eine inhaltliche Vorstellung, die sich möglicherweise nicht auf eine spezifische Hawthornesche Erzählung, sondern auf den Schauplatz des *Wonder Book* und der *Tanglewood Tales* ganz allgemein bezieht und der Ives musikalisch durch die rasch auf- und absteigenden, teils arpeggierten, teils unregelmäßig gezackten figurativen Linien (die in ihrer Gesamtheit einen "flächigen" Eindruck erwecken) Rechnung trägt.
- h) S.23, Ende 2.System: "Demons around Pipe rim", heißt es dazu in r14⁴, und r6 spezifiziert diese Anmerkung dahingehend, daß die rechte Hand die "Demons", die linke hingegen den "Pipe rim" darstelle⁵. Diese Szene ist Hawthornes Erzählung "Feathertop: A Moralized Legend" entnommen, in der die Protagonistin, "one of the most cunning and potent witches in New England"⁶, ihre selbstgemachte Vogelscheuche Feathertop zum Leben erweckt und ihr als lebenserhaltenden "Talisman" ihre Tabakspfeife mit auf den Weg gibt, deren aufgemalte Figuren sich zu einer lebendigen "party of little demons" verselbstständigen⁷. Ives entspricht ihr musikalisch dadurch, daß er den "Pfeifenrand" als relativ "statisches", nie den Oktavraum *ais/ais*¹ verlassendes Sechzehntel-"Band" der rechten Hand, die kreisende Bewegung der "Teufelchen" hingegen als eine Reihe von akzentuierten, die rechte Hand oben und unten umspielenden Viertelnoten konzipiert. Wiederum findet also eine direkte Übertragung einer Vorstellung im "realen" Raum auf einen bestimmten Bewegungsablauf im musikalischen "Tonraum" statt.

1) Vgl. *Memos* S.187-188.

2) *Essays* S.42.

3) Vgl. *Memos* S.187.

4) r14 entspricht Clarks R12; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.199.

5) r6 entspricht Clarks R5; vgl. ebd.

6) Hawthorne, *Complete Works* 4 (Mosses from an Old Manse), 1, S.260.

7) Ebd. S.278.

- i) S.25, 1.System: Hierzu findet sich zum einen - in den "Performance Notes" - der Hinweis auf "distant sounds, of 'church bells ringing over the village graveyard'"¹, und zum anderen - in einem "patch for the passage with the board" - die Anmerkung "as distant Bells"². Diese Szene, die wie die folgenden wohl kaum mehr eindeutig einer spezifischen Erzählung Hawthornes zuzuordnen ist, wird somit primär vom Glockenklang bestimmt, den Ives mit einem neuartigen Kunstgriff, nämlich mit dem sachten, nicht hörbaren Niederdrücken eines "strip of board 14 3/4 inches long"³ (d.h. einer Holzleiste, die den Tonraum von zwei Oktaven und einer kleinen Terz umspannt) suggeriert. Dadurch werden die Obertöne der in der linken Hand angeschlagenen Noten so sehr verstärkt, daß sich eine ähnlich schillernde, unscharfe Klangwirkung wie bei einer Glocke ergibt.
- j) S.34, 5.System, T.2 und S.35, 1.System, T.1-2: Das fünfmalige, akzentuierte Dis in der linken Hand ist laut einer Anmerkung im Anhang der Zweitausgabe der Sonate so zu spielen, "as a trombone would sometimes call the Old Cornet Band to march"⁴. Diese Erläuterung erinnert deutlich an Ives' Berichte von seinem jugendlichen Spiel in der väterlichen Blaskapelle⁵. Sie ist demnach - anders als gewisse Anmerkungen in *Emerson*, die bloß auf die ursprünglich orchestrale Konzeption der Musik verweisen⁶ - nicht als "Instrumentationsangabe", sondern durchaus "programmatisch" zu verstehen - nämlich als Konkretisierung der (vom "Country Band" March geprägten) Marschszene, die unmittelbar an diese Passage anschließt und deren Zitatcharakter sich somit, ganz im Sinne von Peter J. Rabinowitz' Terminus "fictional music", über die Wiedergabe einer bestimmten Art von "fremder" Musik hinaus auch auf die Darstellung einer ganz spezifischen Aufführung dieser Musik erstreckt⁷. Dasselbe gilt auch für die folgende Stelle.
- k) S.36, 4.System: Entsprechend dem oben erwähnten separaten "Memo" zur *Concord Sonata* wird diese Passage (der Abschluß des Marschabschnitts J) in einer Anmerkung in der Zweitausgabe mit "A Drum Corps gets the best of the Band - for a moment"⁸, in r6 mit "This is just the Drum Corps!"⁹ und in r14 mit "as in Drum Corp [sic]"¹⁰ erläutert.
- l) S.38, 2.System: Dazu steht in r7 "stiff (cake walk)"¹¹ - eine Anmerkung, die nicht nur auf den ragtimeartigen Charakter dieser Stelle (und der parallelen Passage ab S.37, 1.System, T.2), sondern auch auf jenen "Slave's Shuffle" hinweist, den Ives in den *Essays* erwähnt¹². Ob Ives dabei auf eine konkrete Szene bei Hawthorne an-

-
- 1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.203 und 368. (Von den beiden bei Clark unterschiedlich zitierten Versionen wird hier die erste übernommen.)
 - 2) Vgl. ebd. S.204.
 - 3) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
 - 4) Ebd.
 - 5) Vgl. etwa *Memos* S.42-43.
 - 6) Vgl. etwa Clark, *Choices and Variants* S.102 und 184.
 - 7) Vgl. oben S.134-135.
 - 8) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
 - 9) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark *Choices and Variants* S.243.
 - 10) r14 entspricht Clarks R12; vgl. ebd.
 - 11) r7 entspricht Clarks R3; vgl. ebd. S.248.
 - 12) *Essays* S.42.

spielt, ist allerdings unklar; ebenso gut könnte es sich um die Darstellung von Ives'schen Jugenderinnerungen handeln, wie sie etwa in den *Memos* beschrieben sind¹.

- m) S.50, 3.System: "call of the cloud breakers", heißt es dazu in einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate², "a 'drum roll from the top of the mountain and not a nice piano piece'" in den "Performance Notes"³. Die Vorstellung eines Trommelwirbels - musikalisch ausgedrückt durch die geräuschhafte Dichte dieser Passage - schließt einerseits an die "Drum Corps"-Stellen an und weist somit auf jene Kontinuität einzelner "Bedeutungsschichten" hin, die, gemäß dem phantastischen, traumhaften Charakter von *Hawthorne*, zwar nur punktuell an die Oberfläche treten, unterschwellig aber den ganzen Satz durchziehen. Andererseits knüpft Ives mit dieser Idee, wie auch mit den "Wolkenbrechern" und den "Berggipfeln", inhaltlich aber auch an das Begriffsfeld der analogen Stelle gegen Ende von *Emerson* an, das mit seinen "as bang more than as music" zu spielenden "knocks on the portal", seiner "lifting cloud" und Emersons "climb to the Eternal Mountain tops" zu einer ähnlichen "Überhöhung" führt, wie dies auch hier der Fall ist⁴.

The Alcotts

Auch den programmatischen Inhalt des dritten Satzes der *Concord Sonata* schränkt Ives im Schlußabschnitt des Alcott-Essays zunächst ein: "We dare not attempt to follow the philosophic raptures of Bronson Alcott ..." ⁵. Auf eine Darstellung des philosophischen Gedankenguts von Bronson Alcott verzichtet Ives somit - und dies nicht nur deshalb, weil Alcotts spärliche, primär durch seinen Sammelband aus Erinnerungen, Gedichten und Essays mit dem Titel *Concord Days* (erschienen 1872) überlieferte Schriften ein ähnlich umfassendes Porträt, wie es etwa Emerson erfahren hat, gar nicht zuließen, sondern wohl auch deshalb, weil Ives zumal in Louisa May Alcott (der zweitältesten Tochter von Bronson) etwas von jener Biederkeit erkannt haben dürfte, gegen die er zeitlebens, vielleicht aus Abwehr gegen eigene Charakterzüge⁶, ankämpfte. Statt dessen möchte er mit seiner Musik lediglich versuchen, etwas vom "memory of that home under the elms" (d.h. des "Orchard House" in Concord, wo die Alcotts wohnten) und von den "Scotch songs and the family hymns that were sung at the end of each day", sowie etwas vom typisch transzendentalistischen "common sentiment ... a strength of hope that never gives way to despair - a conviction in the power of the common soul" zum Ausdruck zu bringen⁷. So sehr sich also die "Szenerie"

1) Vgl. etwa *Memos* S.52-54.

2) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

3) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.277 und 371.

4) Vgl. oben S.212-213.

5) *Essays* S.48.

6) Vgl. Rossiter, a.a.O. S.168 ff.

7) *Essays* S.48.

des dritten im Vergleich zu derjenigen des zweiten Satzes der Sonate (die ja nicht der Biographie, sondern den Erzählungen Hawthornes entnommen ist) hin zum "realen" Leben der Alcotts verschiebt, so sehr ist aber auch hier ein konkreter literarischer Bezug zum Werk von Louisa M. Alcott gegeben. Vieles an den äußeren Umständen der häuslichen Szene von *The Alcotts* erinnert jedenfalls an Louisa Alcotts autobiographisch geprägten Roman *Little Women* (1868-1869) - insbesondere an jene Szene, wo das allabendliche Singen der Familie March beschrieben wird: "At nine they stopped work, and sung, as usual, before they went to bed. No one but Beth [die im Roman also den gleichen Vornamen trägt wie ihr "reales" Vorbild, die jüngste Alcott-Tochter] could get much music out of the old piano; but she had a way of softly touching the yellow keys, and making a pleasant accompaniment to the simple songs they sung"¹; und auch Ives' ironische Gegenüberstellung von banalem Alltagsleben und "quasi-heroischem" geistigem Bemühen (beispielsweise in Form jener Versuche von Beth Alcott, auf dem alten Spinett Beethovens "Fünfte" zu spielen², in denen sich, "en miniature", jene "Beethoven-like sublimity" widerspiegelt, die Ives an den Denkern von Concord hervorhebt³) ist deutlich etwa in jenen Szenen in *Little Women* vorgegeben, wo die March-Töchter eine weihnächtliche Aufführung des Schauerspiels *The Witch's Curse* veranstalten⁴ oder wo sie sich an ihre früheren "Inszenierungen" von Bunyans *The Pilgrim's Progress* erinnern⁵. (Durch letzteren Bezug, wie auch durch Louisa Alcotts häufige Anlehnung an Bunyan in ihren Kapitelüberschriften und in ihren eingestreuten Belehrungen, ergibt sich in der *Concord Sonata* im übrigen eine interessante literarische Querverbindung zum zweiten Satz, dessen Inhalt stark von der - ihrerseits ebenfalls auf Bunyan beruhenden - Erzählung "The Celestial Railroad" von Hawthorne mitbestimmt wird.)

Auf diese häusliche Szene lassen sich die wesentlichsten musikalischen Charakteristika von *The Alcotts* mühelos beziehen. Die hier vorherrschende Dreiklangsharmonik etwa bringt nicht nur die Stabilität und Traditionsverbundenheit des Alcottschen Familienlebens zum Ausdruck, sondern vermittelt auch etwas von der "common triad of the New England homestead" überhaupt⁶. Sodann suggerieren die polytonalen Überlagerungen, insbesondere am Anfang und am Ende des Satzes, nicht zuletzt den Klang

1) Louisa M. Alcott, *Little Women* (Everyman's Library), introduction by Grace Rhys, London/Melbourne/Toronto: J.M. Dent 1982 (im folgenden zitiert als Louisa Alcott, *Little Women*), S.10.

2) *Essays* S.47.

3) Ebd.

4) Louisa Alcott, *Little Women* S.15-19.

5) Ebd. S.9.

6) *Essays* S.47.

des alten Klaviers, auf dem die Familie Alcott musizierte. Die Zitate wiederum verweisen einerseits, als "fictional music"¹, klar auf das in den *Essays* beschriebene abendliche Musizieren (wobei, abgesehen von der offenkundigen Funktion des Beethoven-Motivs, der *Missionary Chant* für die "family hymns" und die Themen A1 und A3 für die "Scotch songs" stehen und etwa der Kontrast zwischen dem Text des Refrains von A3 ["Stop that knocking at my door"] und dem mit dem Beethoven-Motiv assoziierten "Pochen des Schicksals an die Pforte" die gleiche ironische Doppelbödigkeit erkennen läßt, wie sie in der erwähnten weihnächtlichen "Theateraufführung" in *Little Women* spürbar ist²); andererseits symbolisieren sie in diesem Kontext aber auch solch spezifisch bürgerliche Werte wie Heirat (Brautchor-Zitat A2), kirchliche Gläubigkeit (*Missionary Chant*), Geselligkeit (Volksliedzitate A1 und A3) oder Kunstsinne (Beethoven-Motiv). Und daß sich schließlich das ganze musikalische Geschehen in *The Alcotts* in ruhiger Folgerichtigkeit entfaltet und besonders das zyklische melodische Material der Sonate hier in seiner einfachsten, quasi ursprünglichen Form erscheint, hängt ebenfalls mit jener schlichten "commonplace beauty" und jener "spiritual sturdiness" zusammen, welche Ives der familiären Situation der Alcotts und darüber hinaus dem neuenglischen Alltagsleben überhaupt zuschreibt³.

Diese primäre "Bedeutungsebene" wird indessen von zwei weiteren inhaltlichen Schichten überlagert, die vor allem mit der Figur des Familienoberhaupts Bronson Alcott, aber auch mit der allgemeinen Atmosphäre rund um das "Orchard House" herum zu tun haben. Darüber geben insbesondere einige Kommentare in der Tintenreinschrift der *Concord Sonata*, in den Revisionsexemplaren der Erstausgabe, in den *Memos* und im Anhang der Zweitausgabe Aufschluß:

- a) S.53, 2.-4.System, T.1: In einem separaten "Memo" zur Sonate teilt Ives mit, daß an dieser Stelle "old man Alcott likes to talk in Ab, and Sam Staples likes to have his say over the fence in Bb"⁴. Die polytonale Überlagerung von B-Dur und As-Dur ist in Ives' Vorstellung somit nicht nur auf das unbeholfene Musizieren der Alcott-Töchter bezogen, sondern sie veranschaulicht auch, indem sie den reinen B-Dur-Beginn des Satzes mit dem Reden des Concorder Sheriffs Sam Staples (also des Repräsentanten des Gesetzes), die As-Dur-"Eintrübung" hingegen mit den Er widerungen Bronson Alcotts assoziiert, etwas von der Widerborstigkeit des alten Alcott. (Dieselbe Vorstellung, die in gewissem Sinne an den Widerstreit von "Gesetz" und "Freiheit" im Fugato-Abschnitt von *Emerson* anknüpft, ließe sich im übrigen - in umgekehrter Reihenfolge - auch auf den Schluß des Satzes übertra-

1) Vgl. oben S.134-135.

2) Vgl. oben S.136.

3) *Essays* S.47.

4) Vgl. *Memos* S.191.

gen, wo das mächtig gesteigerte C-Dur plötzlich in die "Grundtonart" B-Dur zurückversetzt wird.)

- b) S.55, 1. und 3.System: Die "shadow notes" Fis und Cis stellen einerseits, laut einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate, "but a kind of overtone echoes over the 'Orchard House' elms" dar¹; andererseits werden sie aber in r6 (wo die zweite "shadow note" allerdings, wie die erste, ein Fis ist) als "a[n] echo or moan as distant protest"² und in r4 als "a partial moan for one of his [d.h. Bronson Alcotts] daughters"³ bezeichnet - eine Deutung, die auch durch John Kirkpatrick's Hinweis bestätigt wird, Ives habe die "shadow notes" in *The Alcotts* einmal mit der Frage "What's all this?" erläutert⁴. Aus beiden Anmerkungen geht also hervor, daß die "shadow notes" nur Hinzufügungen darstellen, die die Essenz der Musik ergänzen, und daß sie sowohl auf die Umgebung des "Orchard House", nämlich die Ulmen im Garten, als auch auf die Szene im Inneren des Hauses, nämlich auf die Zuhörerreaktionen beim abendlichen Musizieren, bezogen sind - Reaktionen, die im übrigen etwa an die "'Ohs!' and 'Ahs!' of satisfaction" beim Herumreichen des Weihnachtskuchens in *Little Women* erinnern⁵.
- c) S.55, 3.System, T.2: Eine bereits früher erwähnte Anmerkung in der Tintenreinschrift der Sonate⁶ bezeichnet diese Stelle (den Beginn des Mittelteils J) mit "easily as a Scotch song"⁷. Der Bezug zu den in den *Essays* beschriebenen "Scotch songs ... that were sung at the end of each day" ist dabei offenkundig⁸.
- d) S.56, 1.System, T.1: Das mehrmalige C in der linken Hand ist in r7 mit einem Akzent versehen und in r6 mit "a 'Bronson gesture'" überschrieben⁹. Ein ähnlicher Vermerk in r4 ("a [']Bronson A' gesture"¹⁰) bezieht sich zudem auch auf die Parallelstelle auf S.56, 3.System, deren in r4 eingetragene Akzente schließlich auch in der Zweitausgabe der *Concord Sonata* erscheinen. Hier wird wiederum deutlich, daß Ives an Bronson Alcott vor allem dessen Unbeirrbarkeit darstellen will: Während in der - das Singen der Alcott-Töchter symbolisierenden - Oberstimme das Thema H3 (*Stop That Knocking at My Door*) erklingt, wird die Melodie von den Gegenakzenten der - Bronson Alcott verkörpernden - linken Hand auf ähnliche Weise durchkreuzt, wie dies im "Dialog" zwischen Sam Staples und Alcott zu Beginn des Satzes der Fall ist.

-
- 1) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
 - 2) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.288.
 - 3) Es handelt sich dabei um Harold C. Schonbergs Druckexemplar der *Concord Sonata*, das von Clark (*Choices and Variants*) nicht berücksichtigt werden konnte; vgl. oben S.13.
 - 4) Vgl. *Memos* S.187, Fußnote 2.
 - 5) Louisa Alcott, *Little Women* S.19.
 - 6) Vgl. oben S.90-91.
 - 7) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.290.
 - 8) *Essays* S.48.
 - 9) r7 entspricht Clarks R3, r6 Clarks R5. r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.292.
 - 10) Es handelt sich dabei um Harold C. Schonbergs Druckexemplar der *Concord Sonata*, das von Clark (*Choices and Variants*) nicht berücksichtigt werden konnte; vgl. oben S.13.

- e) S.57, 2.System, T.1: "old Alcott gets somewhat exited and 'talkin loud'", heißt es dazu in r5¹. Hier gewinnt Bronson Alcott im Gespräch mit seinen Töchtern somit die Überhand; sein lautes Reden leitet die große Klimax am Ende des Satzes ein. Die rhetorischen Steigerungen in *The Alcotts* dürften in Ives' Vorstellung denn auch insgesamt eher mit dem Reden von Bronson ("Concord's greatest talker"²), der statischere Mittelteil dagegen - abgesehen von den Gegenakzenten in der linken Hand - eher mit dem Singen von Louisa Alcott und ihren Schwestern verbunden gewesen sein.

Thoreau

Von allen Sätzen der *Concord Sonata* liegt *Thoreau* am ehesten ein "narratives" Programm, d.h. eine einheitliche, chronologisch stimmige Aufeinanderfolge inhaltlicher Ereignisse zugrunde. Wie aus dem Schlußabschnitt des Thoreau-Essays ersichtlich ist, geht es dabei um Thoreaus Tagesablauf an einem Herbsttag am Walden Pond. Dieser beginnt mit dem morgendlichen "mist and haze over the pond"³; dann - als sich der Nebel auflöst - geht Thoreau etwas unruhig am Ufer des Sees entlang; im Bemühen, seine innere Unruhe zu überwinden, verlangsamt er sein Tempo immer wieder und verweilt schließlich ruhig "amidst goldenrod, sandcherry, and sumach ... in undisturbed solitude"⁴; so verbringt er den ganzen Tag, bis "The evening train has gone by, and all the restless world with it"⁵; dann vernimmt er nur noch die Geräusche der Nacht und den Klang der Glocke von Concord, in deren Musik er mit seinem Flötenspiel einstimmt; und schließlich kehrt er - im Gefühl einer "strange liberty in Nature, a part of herself"⁶ - zu seiner Hütte zurück. In diesem Programm hat Ives also streng auf die Einheiten von Ort (Walden Pond) und Person (Thoreau) geachtet. Wichtiger noch ist allerdings die Einheit der Zeit, denn das ganze "Geschehen" folgt dem Ablauf eines einzigen Tages und ist, indem es von Thoreaus Verlassen der Hütte am Morgen über seine mittäglichen Meditationen am Walden Pond hin zu seiner Rückkehr am Abend führt, zyklisch angeordnet. Darin ist im Programm von *Thoreau* mit aller Deutlichkeit ein organisches Formmodell im engeren Sinne ausgebildet (im Gegensatz zur Organik im weiteren Sinne naturhafter Prozeßhaftigkeit, wie sie als charakteristisch für das Denken der Transzendentalisten und für die Struktur der *Concord Sonata* ganz allgemein herausgestellt wurde) - ein Modell, das auf der direkten Anlehnung an ein kon-

1) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.294.

2) *Essays* S.45.

3) Ebd. S.67.

4) Ebd. S.68.

5) Ebd.

6) Ebd. S.69.

krete Naturphänomen (hier an den Tageszyklus) beruht und das wiederum sehr typisch für das transzendentalistische Denken ist. Das prominenteste literarische Beispiel für eine derartige Anlehnung ist zweifellos Thoreaus dem Jahresablauf von Frühling zu Frühling nachgebildeter "Tagebuchzyklus" *Walden*, der auch dem Ives'schen Werk zugrundeliegt; daneben sind aber auch etwa Bronson Alcotts nach Monaten gegliederter Sammelband *Concord Days*, William Ellery Channings der saisonalen Ordnung folgende Pastoralen und nicht zuletzt Thoreaus in seinem Tagebuch (4.9.1841) beschriebener Plan eines "poem to be called 'Concord'" zu erwähnen, das "the River, the Woods, the Pond, the Hills, the Fields, the Swamps and Meadows, the Streets and Buildings, and the Villagers. Then Morning, Noon and Evening, Spring, Summer, Autumn, and Winter, Night, Indian Summer and the Mountains in the Horizon" zum Thema haben sollte¹ - Werke, deren organisch-zyklische Zeitstruktur nicht zuletzt ein musikalisches Gegenstück in solchen Werken von Ives wie etwa (außer Thoreau) dem "Saisonzyklus" *New England Holidays* oder der (wie Thoreaus "Concord"-Gedicht unvollendet gebliebenen) dem "Universe, Past, Present, and Future" gewidmeten *Universe Symphony* gefunden hat².

Dieser Thoreausche Tagesablauf, wie er im Schlußsatz der *Concord Sonata* zum Ausdruck kommt, ist aber nicht einfach "realistisch" nachgezeichnet, sondern er ist in doppelter Hinsicht vermittelt. Zum einen handelt es sich schon bei *Walden* um eine fiktional überhöhte, den Zeitraum von gut zwei Jahren (1845-1847) auf einen Jahreszyklus komprimierende Wiedergabe von Thoreaus Lebensexperiment am Walden Pond; und dieser überhöhten Darstellung gibt Ives eine nochmals idealisierte Gestalt, indem er für sein Programm verschiedene Passagen aus *Walden* - insbesondere aus den Kapiteln IV ("Sounds"), V ("Solitude") und IX ("The Ponds") -, aber auch ein Gedicht und eine weitere Stelle aus *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* zu einer abgerundeten, in sich geschlossenen Szene vereint³. Und zum anderen macht Ives nicht nur die "äußeren" Begebenheiten eines Tages am Walden Pond zum Thema seines Sonatensatzes, sondern er will insbesondere auch etwas von Thoreaus Gedanken und Meditationen vermitteln; so heißt es denn gleich zu Beginn des Schlußabschnitts des Thoreau-Essays: "And if there shall be a program for our music, let it follow his [d.h. Thoreaus] *thought* on an autumn day of Indian summer at Walden [Hervorhebung

1) Thoreau, *Writings* 7 (Journal), S.282.

2) *Memos* S.106.

3) Die genauen Zitatquellen sind in Boatwrights Ausgabe der *Essays* identifiziert.

vom Verf.]"¹. Von zentraler Bedeutung wird dadurch vor allem die Vorstellung von Thoreau als einem in Kontemplation versunkenen Menschen, der den größten Teil des Tages "rapt in revery" verbringt und der unentwegt versucht, seine "more personal strivings" aufzugeben und seine Freiheit in der "submission", d.h. der Selbstaufgabe an die Natur zu finden² - eine Vorstellung, die nicht nur im programmatischen Schlußabschnitt, sondern auch etwa in jener Passage des Thoreau-Essays zum Ausdruck kommt, wo Ives Thoreaus Einstellung gegenüber der Natur scharf mit der Haltung des Naturforschers kontrastiert: "... a naturalist - inherently - was exactly what Thoreau was *not*. He seems rather to let Nature put him under her microscope than to hold her under his"³. Daß Ives für sein Lied "Thoreau"⁴ (die Nr. 48 der *114 Songs*) gerade den Text "He grew in those seasons like corn in the night - rapt in revery, on the Walden shore, amidst the sumach, pines and hickories, in undisturbed solitude" wählt - dieser Text stellt im übrigen, mit Ausnahme der Hinzufügung "on the Walden shore" und der original Thoreauschen Wendung "sumach, pines and hickories" (statt, wie in den *Essays*, "goldenrod, sandcherry, and sumach"), eine neu zusammengestellte Fassung der entsprechenden Stellen nicht aus *Walden*, sondern aus den *Essays* dar (wie dies etwa der Wechsel der Person ["he" statt "I"] zeigt) - ist somit ebensowenig überraschend wie die Tatsache, daß dieses Lied von 1915 mit dem Untertitel "Adapted from themes in a Second Piano Sonata" musikalisch hauptsächlich um jene Schlüsselstelle am Ende von *Thoreau* kreist, wo die schließliche Überhöhung und Beruhigung dieses Satzes stattfindet. Aber auch Anfang und Ende des Programms werden nicht so sehr von solch "äußeren" Geschehnissen wie etwa Thoreaus Spaziergang am See oder seiner Rückkehr zur Hütte als vielmehr vom Rhythmus von Thoreaus Gedankengängen bestimmt, die sich allerdings auch ganz konkret, nämlich vor allem in seinen verschiedenen Gangarten (etwa "go", "climb" oder "stride") und deren ständiger Beschleunigung bzw. Verlangsamung ausdrücken. Und schließlich stellt Ives selbst die zahlreichen Natur- und Zivilisationsgeräusche in diesem Satz (etwa die Echos, die Glockenklänge oder die Geräusche des Zuges) niemals bloß als "objektive" Phänomene dar, sondern er bezieht sie immer auf die Wahrnehmung Thoreaus.

Was nun Ives' musikalische Umsetzung dieses Inhalts betrifft, so ist zunächst eine allgemeine Entsprechung zwischen der ruhigen Walden-Szene einerseits und dem langsamen Grundtempo sowie der sehr verhaltenen Dynamik des Thoreau-Satzes andererseits festzustellen, die nicht zuletzt durch Ives' Wunsch nach einem ständigen Ge-

1) *Essays* S.67.

2) Ebd. S.68.

3) Ebd. S.54.

4) Vgl. oben S.9.

brauch beider Pedale - "Both pedals are used almost constantly", heißt die diesbezügliche Anmerkung¹, die somit genau mit der Spielanweisung zu *Hawthorne* in der Erstausgabe übereinstimmt, gegenüber dem Hawthorne-Satz in der Zweitausgabe (der unter stetigem Gebrauch *beider* Pedale zu spielen ist) aber das Spezifische von *Thoreau* besonders hervorhebt - und durch seine Forderung nach einer "lower dynamic ratio than usual; - i.e. the 'f' here is about the 'mf' of the preceding movements"² (bzw. "the 'forte' here is about the 'mezzo piano' of the preceding movements"³) - zustandekommt. Sodann ist das zwar auch die anderen Sätze charakterisierende, hier aber besonders deutlich ausgeprägte Rubato zu erwähnen, das in seinem Widerstreit mit der Ostinato-Baßfigur des Mittelteils etwas von Thoreaus Schwanken zwischen seinen persönlichen Impulsen und seiner Unterordnung unter den Rhythmus der Natur einfängt und das Ives hier mit ungewöhnlich präzisen, detaillierten Spielanweisungen fordert. Im folgenden Beispiel erscheinen denn auch auf knappstem Raum gleich sieben verschiedene agogische Bezeichnungen (Fermate, "poco accel.", "a tempo", "rit.", "ten.", "accel." und "poco rit.");

Beispiel 71: *Thoreau* S.59, 3.-4. System.

oft gehen der ausgeschriebene Notentext und die agogischen Bezeichnungen aber auch nahtlos ineinander über, wie die folgende Gegenüberstellung von drei Parallelstellen zeigt:

- 1) Fußnote in der Erstausgabe (S.61) und Anmerkung im unpaginierten Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
- 2) Anmerkung im unpaginierten Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
- 3) Fußnote in der Erstausgabe der *Concord Sonata* (S.61).

Beispiel 72: *Thoreau* S.62, 2.System; S.65, 3.System; S.68, 2.System. Der rhythmische "Sinn" dieser drei Stellen, in deren Mitte jeweils eine (ungefähre) Triole steht, wird hier auf drei verschiedene Arten notiert.

In ähnlicher Weise auf Thoreaus Schwanken zwischen seinem immer wieder aufkeimenden persönlichen Streben und seiner schließlichen Hingebung an die Natur bezogen ist auch die im Vergleich zu den übrigen Sätzen der Sonate stärker "repetitive" Formanlage von *Thoreau*, wobei insbesondere auf die exakte Rückkehr des musikalischen Anfangsmaterials (der Arpeggiofigur) am Ende des Satzes hinzuweisen ist, welche sich als symbolische Entsprechung zu Thoreaus abendlicher Rückkehr zu seiner Hütte interpretieren läßt. Und schließlich sei noch das mehrfach erscheinende Zitat *Massa's in de Cold Ground* erwähnt, das durch seine Stellung (in der Mitte des Satzes) und durch seine textlichen Assoziationen ("Down in de cornfield ... Massa's in de cold, cold ground"¹) deutlich auf jene - ebenfalls in der Mitte befindliche - Stelle im Programm des Satzes bezogen ist, wo von Thoreaus allmählichem Eingehen in die Natur (dessen letzte Konsequenz der Tod ist) und von seinem mit dem Wachstum des Getreides verglichenen geistigen Wachstum die Rede ist ("He grew in those seasons like corn in the night..."²).

Auch zu *Thoreau* hat Ives zudem in den Revisionsexemplaren der *Concord Sonata*, in den *Memos*, im Anhang der Zweitausgabe und in den "Performance Notes" zahlreiche spezifische inhaltliche Hinweise zu einzelnen musikalischen Stellen hinterlassen. Ihr Bezug zur Musik ist in den meisten Fällen offenkundig: Der größte Teil von ihnen setzt entweder den beschleunigenden bzw. verlangsamenden Gestus des Satzes mit Thoreaus abwechselnd schnelleren und ruhigeren Gangarten (die seine innere Unruhe und deren Überwindung in der Kontemplation widerspiegeln) gleich oder weist solche Effekte wie die "shadow notes" oder die häufigen Echowirkungen als Natur- bzw. Glockenklänge aus. Die folgende Auflistung der wichtigsten dieser Anmerkungen ist daher weitgehend selbstredend und sei nur in Einzelfällen kommentiert:

1) Vgl. oben S.96-97.

2) *Essays* S.68.

- a) S.59, 1.System: Die arpeggierten ppp-Klänge zu Beginn des Satzes entsprechen dem "shadow of a thought ... colored by the mist and haze over the pond", von dem im Schlußabschnitt des Thoreau-Essays die Rede ist¹. Hier wird etwas von der doppelten, die Vereinigung von Mensch und Natur ankündigenden Perspektive deutlich, die Ives vorschwebt: Der "Schattengedanke", den diese Klänge zum Ausdruck bringen, ist nicht nur ein "subjektiver" Gedanke Thoreaus, sondern er nimmt, indem er mit dem Morgennebel über dem See verschmilzt, eine quasi "objektive", natürliche Existenz an. Darauf deutet auch die Parallelstelle am Ende des Satzes (S.68, 5.System) hin, an der die Arpeggiofigur wiederkehrt und zu der Ives im Schlußabschnitt des Thoreau-Essays anmerkt: "he [d.h. Thoreau] ... catches a glimpse of the 'shadow-thought' he saw in the morning's mist and haze..."².
- b) S.60, 3.System, 3.Viertel: "he [d.h. Thoreau] gets after somebody or somethin'!", heißt es dazu in r6³.
- c) S.60, 4.System, 3.punktiertes Achtel: r6 enthält dazu den Hinweis "he [d.h. Thoreau] quiets down again"⁴.
- d) S.61, 1.System: "fast as a sudden change of mind" lautet dazu eine Anmerkung in r13⁵, "he [d.h. Thoreau] gets 'going at' again" eine Eintragung in r6⁶.
- e) S.61, 3.System: Den Beginn dieses Systems (3.Viertel) kommentiert eine Eintragung in r6 dahingehend, daß "he [d.h. Thoreau] sits down again and listens to nature", wohingegen am Ende "something begins to stir around"⁷.
- f) S.62, 2.System, pppp: Laut einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate stellt diese Passage "a distant echo over Walden" dar⁸.
- g) S.62, 3.-4.System: Die "shadow notes" werden in r14 mit "a distant bell" erläutert⁹. (Die erste "shadow note" [Ende 3.System] war in r14 ebenfalls ein Dis.)
- h) S.62, 4.System, letzte zwei Viertel: r14 weist dazu eine Variante mit einer Triole in der linken Hand auf, die Ives als "kind of bugle" bezeichnet¹⁰.
- i) S. 63, 1.System, "with more animation": "Scramble up the hill Hen [d.h. Thoreau]!" heißt es dazu in r15¹², "a train passes by!" in r14¹³. Darin drückt sich erstens wie-

1) *Essays* S.67.

2) Ebd. S.69.

3) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.305.

4) r6 entspricht Clarks R5; vgl. ebd.

5) r13 entspricht Clarks R9; vgl. ebd.

6) r6 entspricht Clarks R5; vgl. ebd.

7) r6 entspricht Clarks R5; vgl. ebd. S.308.

8) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

9) r14 entspricht Clarks R12; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.315.

10) r14 entspricht Clarks R12, vgl. ebd.

12) r15 entspricht Clarks R13; vgl. ebd. S.317.

13) r14 entspricht Clarks R12; vgl. ebd.

derum Ives doppelte Perspektive aus, durch die ein bestimmtes musikalisches Phänomen (hier eine Steigerung in Tempo, Bewegungstypus und Dynamik) gleichzeitig auf Thoreau und auf dessen Umgebung (hier auf den Zug, der wohl dem "evening train" im Schlußabschnitt des Thoreau-Essays entspricht¹⁾ bezogen ist. Zweitens symbolisiert der mit "somewhat hurried" überschriebene melodische Aufstieg dieser Stelle nicht nur - auf direkt "tonräumliche" Weise - Thoreaus flüchtigen Aufbruch (der ihn den Hügel *hinauf* führt), sondern auch - auf metaphorische Weise - seinen geistigen Aufstieg; darin zeigt sich eine Analogie zum Motiv des Aufstiegs in *Emerson* und in *Hawthorne*. Und drittens ist mit dem "Zug" auch eine untergründige inhaltliche Verbindung zum Hawthorne-Satz gegeben, für dessen Inhalt, wie gezeigt wurde, gerade Hawthornes Erzählung "The Celestial Railroad" eine entscheidende Rolle spielt.

- j) S.64, 4.System, vor "animando": "he [d.h. Thoreau] goes hard at something", heißt es dazu in r6²⁾.
- k) S.64, 5.System, ppp: "he [d.h. Thoreau] rests for a moment" lautet eine Anmerkung dazu in r6³⁾.
- l) S.65, 4.System: Beim 1.Viertel nach dem Forte weist r13 in der rechten Hand eine zusätzliche Mittelstimme mit einem akzentuierten Cis auf; dieses kommentiert Ives so: "C# RH [d.h. 'right hand'] stands out a little as kind of bell"⁴⁾.
- m) S.67, 1.System: "Thoreau much prefers to hear the flute over Walden" heißt es dazu in einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate⁵⁾, "Thoreau would probably prefer to hear a flute sounding over the lake before the evening dies" in den "Performance Notes"⁶⁾. Hier zeigt sich Ives' Vorstellung von Thoreau als einem in der Natur aufgehenden Menschen besonders deutlich: Obwohl eigentlich Thoreau selbst der Flötenspieler ist, nimmt er den Flötenklang so wahr, als käme er aus der Natur.
- n) S.68, 2.System, pppp: Eine Anmerkung in der Zweitausgabe bezeichnet die beiden leisen Akkorde der rechten Hand als "distant echoes over the lake"⁷⁾, und die "Performance Notes" spezifizieren sie als "echoes which may be sometimes omitted though Henry [d.h. Thoreau] quite probably would often turn with grief and sorrow when the echoes would not sing to him over the pond"⁸⁾.
- o) S.68, 5.System: "This ist but Walden dying towards Eternity. Before the last C# in the left hand sounds over the mountains, it is hoped that the three notes in the right hand sky and the lower D major still be faintly heard as the C# sings Good-

1) *Essays* S.68.

2) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.323.

3) r6 entspricht Clarks R5; vgl. ebd. S.324.

4) r13 entspricht Clarks R9; vgl. ebd. S.328.

5) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

6) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.333 und 373.

7) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

8) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.337 und 374.

night!" lautet Ives' Kommentar dazu in den "Performance Notes"¹. Die Klänge der Natur distanzieren sich hier also immer mehr und kommen nun - darin zeigt sich wiederum eine Analogie zu *Emerson* und *Hawthorne* - von den Höhen der "Berge" (linke Hand) bzw. des "Himmels" (rechte Hand) herab.

1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.375.

6.2. Interpretationen des Programms

Überblickt man die *Concord Sonata* als Ganzes, so läßt sich auf der programmatischen Ebene der vier Sätze eine ähnliche Durchdringung von symmetrischer Balance und dynamischer Finalität feststellen, wie sie schon auf der rein musikalischen Ebene zu beobachten war. Einerseits hat nämlich Ives' Bemerkung in einem Brief an John Kirkpatrick, derzufolge *Emerson* und *Thoreau* statt auf "quotations or attempts to picture any particular essay or saying or philosophic part" vielmehr auf "the underlying definite and indefinite things in the authors' characters and works", *Hawthorne* and *The Alcotts* dagegen auf "something in the tales, incidents, or more definite characteristics of the authors" abzielen¹, zweifellos eine gewisse Gültigkeit: Auch wenn beispielsweise seine Umsetzung von Emersons "idea of tolerance" oder von dessen "struggle ... in reconciling ... the influence of the old Puritan canon, dogma, etc., with his individual growth"² durchaus als Darstellung spezifischer "philosophic parts" erscheint, sind die Ecksätze der *Concord Sonata* inhaltlich insofern tatsächlich "abstrakter" als die Binnensätze, als es Ives hier vor allem um die grundlegende philosophische Ausrichtung seiner Protagonisten geht (nämlich um Emersons geistiges Streben nach der "oversoul" und Thoreaus Hingebung an die Natur), während in *Hawthorne* und *The Alcotts* eher einige konkrete "Momentaufnahmen" aus Leben und Werk der jeweiligen Persönlichkeiten im Vordergrund stehen. Darin kommt eine innere Symmetrie der vier Sätze zum Vorschein, die ihrer äußeren Gewichtung entspricht - eine Symmetrie, die sich auch etwa in solchen inhaltlichen Gegensatzpaaren wie, in der ersten Hälfte der Sonate, demjenigen zwischen aktivem Bewußtsein (*Emerson*) und passivem Unterbewußtsein (*Hawthorne*) oder, in der zweiten Hälfte, demjenigen zwischen dem Individuum als Mitglied einer gesellschaftlichen (hier der familiären) Einheit (in *The Alcotts*) und dem Individuum in seinem Verhältnis zur Natur (in *Thoreau*) zeigt.

Zieht man aber die oben beschriebenen inhaltlichen Hinweise in ihrer Gesamtheit in Betracht - berücksichtigt man also die ganze imaginäre "Szenerie" der vier Sonatensätze -, so kann man andererseits auch eine deutliche Progression feststellen, die das Programm der *Concord Sonata* als lineare Folge mit einer einheitlichen allgemeinen Stoßrichtung erscheinen läßt. Diese stellt sich erstens als zunehmende Konvergenz zwischen der historischen Figur des jeweils porträtierten Autors und seinem literarischen Werk dar: In *Emerson* steht der nur punktuell "aufscheinende" historische Emer-

1) Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, vgl. *Memos* S.199.

2) Vgl. oben S.211.

son als "village preacher" losgelöst neben seinem Werk da, das - abgesehen von einzelnen spezifischen "philosophic parts" - primär in solch "äußerlichen" Strukturmerkmalen wie dem Gegensatz zwischen "prose" und "verse" thematisiert wird; in *Hawthorne* tritt die Figur Hawthornes sogar gänzlich hinter seinem Werk zurück, wohingegen dieses bereits um einiges konkreter, nämlich in Form spezifischer Inhalte aus einzelnen Erzählungen sichtbar wird; in *The Alcotts* nähern sich Autor und Werk insofern an, als die imaginäre Szene aus dem Leben der Alcotts deutlich an entsprechende Szenen aus Louisa M. Alcotts autobiographisch gefärbtem Roman *Little Women* erinnert - gegenüber der literarischen Szene bleibt dabei aber die "reale" durchaus primär; und in *Thoreau* schließlich fallen der historische Thoreau und der autobiographische Protagonist der diesem Satz zugrundeliegenden Szene aus *Walden* praktisch zusammen - allerdings scheint hier die "reale" Figur durch die literarische und nicht, wie in *The Alcotts*, die literarische durch die "reale" hindurch. Auf diese Weise macht sich im Verlauf des Programms der *Concord Sonata* aber zweitens auch eine zunehmende Spezifizierung hinsichtlich der "Handlung", des Orts und der porträtierten Personen bemerkbar: Spielt sich der Inhalt von *Emerson*, mit Ausnahme von Emersons "Reise" gegen Ende des Satzes, noch gewissermaßen im luftleeren Raum ab, so nehmen die inhaltlichen "Geschehnisse" in *Hawthorne* - jedoch nur in Hawthornes literarischer Phantasie - bereits eine wesentlich klarer umrissene, wenngleich sprunghaft von Szene zu Szene wechselnde Gestalt an; und sind in *The Alcotts* zwei nach Ort und "Handlungsträger" relativ klar definierte, aber überblendete und nicht ganz kontinuierlich dargestellte Situationen (der alte Alcott im eifrigen Gespräch mit Sam Staples im Garten sowie das abendliche Singen der Familie drinnen im "Orchard House") erkennbar, so beruht das Programm von *Thoreau* schließlich auf dem kontinuierlichen Tagesablauf einer einzigen Person (Thoreau) an einem einzigen Ort (Walden Pond).

Durch die Folgerichtigkeit dieser Progression kommt der *Walden*-Szene in *Thoreau* letztlich die Funktion nicht nur eines Endpunkts, sondern eines inhaltlichen Zielpunkts der ganzen Sonate zu - eine Funktion, die sich nicht nur mit der früher erläuterten, rein musikalischen Synthese und Überhöhung in diesem Satz, sondern auch mit der von allen anderen Titelbezeichnungen der *Concord Sonata* merkwürdig abweichenden Datumsangabe "1845" ("second pianoforte sonata - 'Concord, Mass., 1845'") im Vorwort der *Essays* deckt¹, welche wohl nicht zufällig mit dem Anfangsjahr von Thoreaus Hüttenexperiment am Walden Pond übereinstimmt. Diese Zuspitzung auf den Schlußsatz hin läßt sich semantisch auf zwei verschiedenen Ebenen interpretieren. Über die programmatische Porträtierung der vier Transzendentalisten hinaus kann

1) "Author's Preface", *Essays* S.XXV; vgl. oben S.44.

der Inhalt der Sonate nämlich zum einen auf einer allgemeinen, abstrakt-philosophischen Ebene betrachtet und die zyklische Folge der vier Sätze in Analogie zu Ives' gleichzeitig mit der *Concord Sonata* entstandenen Sinfonie Nr.4 gedeutet werden, deren Inhalt Henry Bellamann, mit Ives' Zustimmung, als "the searching questions of What? and Why? which the spirit of man asks of life" umschrieben hat¹ - wobei diese vor allem im ersten Satz ("Prelude: Maestoso") gestellten Fragen in den folgenden drei Sinfoniesätzen ("Allegretto", "Fugue: Andante moderato" und "Very slowly - Largo maestoso") durch solche "diverse answers in which existence replies" wie (laut Bellamann) die "comedy in the sense that Hawthorne's Celestial Railroad is comedy" im zweiten und die "reaction of life into formalism and ritualism" im dritten Satz², sowie (laut einer Ergänzung dieses Kommentars von Ives selbst) durch eine "apotheosis of the preceding content, in terms that have something to do with the reality of existence and its religious experience"³ im Finale beantwortet werden. Die Parallele der *Concord Sonata* zur Sinfonie ist schon in ihrer äußeren Satzanlage offenkundig: Auch sie ist viersätzig, und auch sie läßt auf einen gewichtigen (in der Sinfonie allerdings extrem kurzen) ersten Satz ein entfesselter Scherzo, einen tonalen, sehr schlicht gehaltenen dritten und einen ebenfalls ruhigen, aber komplexeren vierten Satz folgen. Die Parallele, die Ives durch die Umstellung in der Satzanordnung der Sinfonie noch unterstrichen hat (ursprünglich waren der zweite und der dritte Satz vertauscht), ist aber auch inhaltlich - am offenkundigsten in der bereits früher erwähnten Verwandtschaft der beiden auf Hawthornes "The Celestial Railroad" beruhenden Scherzosätzen - greifbar, und so könnte man denn den philosophischen Gehalt nicht nur der Sinfonie, sondern auch der Sonate als Frage nach dem "What?" und "Why?" und deren dreifache Beantwortung interpretieren. Die "abstrakte" Darstellung des aufs Absolute ausgerichteten Emerson wäre in dieser Deutung als Frage nach dem Sinn des menschlichen Lebens zu verstehen, während das scheinbar unmotivierte, vom Unterbewußten gelenkte Aufeinanderprallen losgelöster Einzelszenen in *Hawthorne* einer den Sinn der Existenz auf die solipsistische Phantasie des Einzelmenschen reduzierenden "radikalen" und das Porträt konventioneller, ritualisierter Situationen aus dem Leben der Alcotts einer die traditionellen sozialen Werte bejahenden "konservativen" Antwort entspräche; die Darstellung von Thoreau im Schlußsatz aber wäre insofern als Synthese der vorausgegangenen beiden Antworten anzusehen, als sie den Sinn der menschlichen

-
- 1) Programmnotizen von Henry Bellamann (unter Mitarbeit von Ives) zum New Yorker Pro Musica-Konzert vom 29. Januar 1927, hier zitiert nach Charles Ives, *Symphony No.4*, ed. by Theodore A. Seder/Romulus Franceschini/Nicolas Falcone, Preface by John Kirkpatrick, New York: Associated Music Publishers 1965, S.VIII.
 - 2) Ebd.
 - 3) *Memos* S.66.

Existenz vor allem im Aufgehen des individuellen und kollektiven menschlichen Strebens im übergeordneten Lauf der Natur erkennt.

Zum anderen hat das besondere inhaltliche Gewicht des Thoreau-Satzes aber auch mit Ives' ganz spezieller, sehr persönlicher Beziehung zu seinem Protagonisten zu tun. So sehr sich Ives nämlich mit den gemeinsamen Idealen der vier porträtierten Dichter-Philosophen identifizierte, und so sehr er sich insbesondere dem Denken Emersons verbunden fühlte, so wenig kann bezweifelt werden, daß Ives gerade zu Thoreau ein besonders enges Verhältnis hatte - allerdings nicht so sehr zum sozialen Rebellen von *On the Duty of Civil Disobedience* als vielmehr zum kontemplativen Naturmystiker von *Walden*. In keinem anderen Essay verteidigt Ives denn auch seinen Protagonisten in gleichem Maß wie in "Thoreau", und nirgends sonst spricht er so persönlich von seiner Beziehung zu den Transzendentalisten wie etwa in der folgenden Passage: "You, James Russell Lowells! You, Robert Louis Stevensons! You, Mark Van Dorens! with your literary perception, your power of illumination, your brilliancy of expression - yea, and with your love of sincerity, you know *your* Thoreau - but not *my* Thoreau - that reassuring and true friend, who stood by me on 'low' day, when the sun had gone down, long, long before sunset"¹ [Hervorhebungen vom Verf.]. Ob sich der in diesem Zitat erwähnte "'low' day", wie Howard Boatwright in seiner Ausgabe der *Essays* meint, auf den frühen Tod von Ives' Vater im Jahre 1894 bezieht², ob Ives mit dieser Bemerkung, wie J. Peter Burkholder mutmaßt, auf die Operation seiner Frau im Jahre 1909 oder auf seine eigene Herzattacke im Oktober 1918 anspielt³, oder ob damit - angesichts der für Ives' Leben zentralen Bedeutung dieser Zäsur⁴ nicht minder plausibel - die Zeit nach Ives' Mißerfolgen mit der Kantate *The Celestial Country* (1902) gemeint ist (in der Ives ja selbst ein "thoreausches" Hüttenexperiment unternahm⁵), ist dabei nicht entscheidend; wesentlich ist hier vielmehr die Tatsache, daß Ives an dieser Stelle auf ungewöhnlich explizite Weise eine direkte Verbindung zwischen der Persönlichkeit Thoreaus und seinem eigenen Leben herstellt.

Durch diesen Berührungspunkt zwischen Ives' Gegenstand (Thoreau) und seiner eigenen Biographie im Schlußsatz der Sonate eröffnet sich dem Werk aber eine weitere inhaltliche Dimension, nämlich eine autobiographische. Zwar sollte man dabei wohl

1) *Essays* S.67.

2) Ebd., Fußnote n.

3) Burkholder, *The Ideas* S.40.

4) Vgl. etwa Victor Fell Yellin, Rezension von Harold Farbermans Schallplattenaufnahme von *The Celestial Country*, in: *The Musical Quarterly*, 60/3 (July 1974), S.500-508.

5) Vgl. oben S.52.

kaum so weit wie Fred Fisher gehen, der mittels aufwendiger Buchstabenspielerien etwa das Thema E2 in *Emerson* als Verschlüsselung der Namen von Ives und seiner Familie (C-E-E-D [= Charles Edward Ives, wobei sich das I als zahlenalphabetische Zusammensetzung von D und E ergibt], G-E [= George Ives, Ives' Vater], E-D [= Edith Ives, Ives' Adoptivtochter], H-A [= Harmony Ives, Ives' Frau]) oder das nach C-Dur transponierte Zitat T3 in *Thoreau* als Verklausulierung der Initialen von Charles und George Ives gedeutet hat (C-H-A [= Charles Ives], G-E [= George Ives])¹. In einem allgemeineren Sinne läßt sich die *Concord Sonata* aber durchaus auf ähnliche Weise als "Reise" in Ives' Jugend interpretieren, wie dies etwa Stuart Feder anhand des Zyklus der *114 Songs* (der mit Ives' neuesten Liedern aus dem Jahre 1921 beginnt und allmählich ins Jahr 1888 zurückschreitet) erläutert hat² - als Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit, welche in der identifikatorischen *Walden*-Szene in *Thoreau* kulminiert, welche aber auch die außermusikalischen Inhalte von *Emerson*, *Hawthorne* und *The Alcotts* bis zu einem gewissen Grad als idealisierte Darstellungen von Ives' ureigensten Kindheitsträumen erscheinen läßt. Daß das Hüttenleben im Walde, das dem Thoreau-Satz zugrundeliegt, den Inbegriff eines Kindheitstraums darstellt - eines Traums, den Ives, wie gesagt, später sogar auslebte - ist dabei offenkundig. Doch auch solche Szenen wie etwa die "circus parade ... down Main Street" und der "Slave's Shuffle" in *Hawthorne* (die mit Ivesschen Jugenderlebnissen übereinstimmen³) oder die Familienszene in *The Alcotts*, die an Ives' Musizieren mit seinem Vater (der wohl entscheidendsten Jugenderfahrung von Ives) erinnern, haftet deutlich etwas Idealisierendes an; wenn von einer Darstellung von "Kindheitsträumen" die Rede war, so ist dieser Begriff somit sowohl im Sinne von Träumen *in* der Kindheit als auch im Sinne von traumhaft überhöhenden Erinnerungen *an* die Kindheit zu verstehen. Das idealisierende Element erstreckt sich aber noch weiter, denn letztlich kann die gesamte programmatische "Szenerie" der *Concord Sonata*, also insbesondere die Evokation (etwa durch Natur- und Zivilisationsgeräusche oder durch Zitatkonnotationen) von Concord und seiner Umgebung, über eine Darstellung des Lebensraums der Transzendentalisten hinaus auch insofern als Verkörperung eines Kindheitstraums von Ives gedeutet werden, als es in ihr, wie in vielen anderen seiner Werke, zwar weniger um die reale Welt seiner eigenen Jugend in Danbury, d.h. um "the life of a rapidly growing small city, with its business and professional men, mill workers, immigrants, manufacturing, and railroads", als vor allem um "elements that were

1) Fisher, a.a.O. S.21-22.

2) Stuart Feder, "Charles and George Ives: The Veneration of Boyhood", in: *Annual of Psychoanalysis: A Publication of the Chicago Institute for Psychoanalysis* 9 (1981) (im folgenden zitiert als Feder, "Veneration of Boyhood"), S.266.

3) Vgl. oben S.217-220.

already outmoded or fast disappearing when Ives was growing up: farmers, camp meetings, barn dances"¹ geht, als Ives aber gerade diese "heile" Welt immer wieder als die historische Welt seiner Jugend dargestellt hat². Diese "Projektion" dürfte nun aber nicht zuletzt aus Ives' hoher Identifikation mit seinem Vater zu erklären sein³, und so kann man letztlich Frank Rossiter nur beipflichten, wenn er sagt: "It was not so much his own boyhood that Ives was telling about, but rather that of his father before the Civil War ..."⁴. Welch wichtige Rolle Ives' Vaterbeziehung gerade für die *Concord Sonata* spielt, ist im übrigen auch daraus ersichtlich, daß jenes seltsam abweichende Datum in der Titelbezeichnung des Werks in den *Essays* ("second pianoforte sonata - 'Concord, Mass., 1845'") nicht nur mit dem Beginn von Thoreaus Hüttenexperiment, sondern auch mit George Ives' Geburtsjahr übereinstimmt⁵. Darüber hinaus könnte man aber sogar etwa das Erscheinen des Zitats T3 in *Thoreau* als Hinweis auf den Tod von Ives' Vater deuten; die Textassoziationen des Refrains des Liedes *Massa* von Stephen Foster (mit dem George Ives persönlich bekannt war⁶) - "Massa's in de cold, cold ground"⁷ - bzw. des zweiten Teils von Samuel Webbes Hymne *Consolator* - "Earth has no sorrow that heav'n cannot heal"⁸ - lassen dies jedenfalls ebenso zu wie die Stellung dieses Satzes am Ende des Werks, durch welche sich die Trauer um den Vater gewissermaßen als Abschluß der Kindheit darstellt.

1) Rossiter, a.a.O. S.96.

2) Vgl. etwa *Memos* S.52-54.

3) Vgl. dazu etwa Feder, "Veneration of Boyhood" passim.

4) Rossiter, a.a.O. S.96.

5) "Author's Preface", *Essays* S.XXV; vgl. oben S.44.

6) Vgl. *Memos* S.246.

7) Vgl. oben S.96-97.

8) Vgl. oben S.97-98.

6.3. Rhetorische Aspekte

Die Vermittlung dieser dreifachen "Botschaft", d.h. der Darstellung des Lebens und Werks der Transzendentalisten, der Darlegung der philosophischen Frage nach der Existenz des menschlichen Lebens und der nostalgisch-verklärenden Aufarbeitung von Ives' Jugend, erfolgt nun aber nicht in quasi-objektiver "Sachlichkeit", sondern sie ist in hohem Maß von jener mündlich-rhetorischen Grundhaltung geprägt, auf die am Beginn dieser Arbeit hingewiesen wurde¹. Vier Aspekte, die als charakteristisch für jegliche Rhetorik gelten können, stellen sich dabei auch für die *Concord Sonata* und die *Essays* - welch letztere hier wieder in ihrer Gesamtheit, nicht nur hinsichtlich ihrer programmatischen Elemente berücksichtigt werden sollen - als relevant heraus: ein sozialer, ein kommunikativer, ein ästhetischer und ein moralischer Aspekt².

Erstens entsprechen die Sonate und der Essayband nämlich sehr deutlich dem sozialen Kriterium von Rhetorik als einer *öffentlichen* Mitteilung: Nicht nur wurden sie ja, als erste Werke von Ives überhaupt, gedruckt und dadurch einem größeren Publikum vorgelegt - was angesichts von Ives' künstlerischer Isolation einem ganz bewußten kommunikativen Akt gleichkam -, sondern sie heben sich in ihrer ungewöhnlichen Länge und in ihrer Verwendung des ganzen Spektrums technischer Ausdrucksmittel auch ganz offenkundig von jenen kurzen, studienartigen "take-offs" ab, welche zumeist die Lösung eines einzigen, eng umrissenen kompositorischen Problems zum Ziel haben; diese Dichotomie zwischen Ives' öffentlicher "Konzertmusik" und seinen privaten Experimentalstücken ist zweifellos als eine der wichtigsten Unterscheidungen in Ives' Oeuvre überhaupt anzusehen³.

Zweitens ist das in Betracht zu ziehen, was als kommunikativer Aspekt von Rhetorik bezeichnet werden kann, nämlich der bewußte Versuch des "Rhetors", mittels seiner Überzeugungskraft eine *Brücke zu seinen Zuhörern* zu schlagen, sie mit einzubeziehen und ihnen ein möglichst hohes Engagement abzufordern. Im Falle der *Concord Sonata* zeigt sich diese "Appellfunktion" einmal in der fast durchwegs sehr hohen musikalischen Emphase, die insbesondere durch den kumulativen Steigerungsduktus, durch die Verwendung von immer wieder leicht abgewandelten, aber in ihren wesentlichen Eigenschaften konstanten melodischen Elementen und durch die beträchtliche Satzdichte zustandekommt, welche somit keineswegs bloß als Relikt einer ursprünglich orchestralen Konzeption gewertet werden kann. Sodann sind die "materialnahe",

1) Vgl. oben S.38-43.

2) Vgl. dazu Dixon, a.a.O. S.2-6.

3) Vgl. Burkholder, *The Ideas* S.48-50.

einfache Grundstruktur der melodischen Bausteine und Ives' Rekurs auf (damals) allgemein bekannte Zitate zu erwähnen, welche zur leichten Erkennbarkeit zumal der melodischen Grundbausteine des Werks beitragen. Und schließlich seien vor allem auch jene Merkmale einer strukturellen "Offenheit" genannt, durch welche zwar nicht dem Hörer, aber zumindest dem Ausführenden (der ebenfalls als "Rezipient" von Ives' Werk zu betrachten ist) die Notwendigkeit zu selbständigen interpretatorischen Entscheidungen auferlegt wird: Ob der Pianist etwa an den Satzenden von *Emerson* und *Thoreau* eine Viola bzw. eine Flöte beizieht oder ob er sich in einigen Passagen - S.2, Anfang 3. - Ende 5.System; S.3, 3.System, ab "slightly slower" - Ende 5.System; S.6, Anfang 1.System - 4.Viertel vor Ende 5.System; S.8, Anfang 1.System - S.11, Ende 4.System; und S.14, 3.Viertel - S.19, Ende 4.System in *Emerson*; S.22, Anfang 4.System - S.23, Ende 3.System; S.25, Anfang 1.System - S.26, 1.System, f; S.30, 4.System, 5.Viertel - S.34, 2.System, pp; S.34, 4.System, fff - S.35, Ende 1.System; und S.37, 1.System, f - S.51, Ende 5.System in *Hawthorne*; und an verschiedenen (unspezifizierten) Stellen in *Thoreau* - die Mitwirkung eines "assistant player" sichert¹, liegt also ebenso in seinem Ermessen wie die Art und Weise, wie er den Notentext auslegt - denn durchwegs will Ives diesen Notentext primär als "a platform for the player to make his own speeches on"² und nicht so sehr als exakt zu befolgende Spielanweisung verstanden wissen; all die verschiedenen, in den Manuskripten, Druckausgaben, Revisionsexemplaren und "Performance Notes" verzeichneten dynamischen, artikulatorischen und tempobezogenen Varianten, alle Ad-libitum-Wiederholungen und -Zusätze (so beispielsweise die meisten "shadow notes"), aber auch verwandte Passagen etwa aus den *Emerson Transcriptions* oder aus *The Celestial Railroad* stellen denn auch lediglich ein textliches "Potential" dar, innerhalb dessen der Interpret zu eigenen, allerdings von Aufführung zu Aufführung veränderbaren Entscheidungen aufgefordert ist³. Ähnliches gilt auch für die *Essays*: Mit ihren lebensnahen Beispielen versuchen sie ebenfalls, eine möglichst direkte Brücke zum Leser zu schlagen, abstrakte Gedankengänge möglichst zu veranschaulichen - ein prägnantes Beispiel hierfür wären etwa die zahlreichen Illustrationen für das Streben des echten Künstlers nach der "substance" bzw. für die Orientierung des unechten Künstlers an der "manner" in den Kapiteln IV bis VI im "Epilogue" - und mittels deiktischer Wendungen (so etwa in den Ausrufen "You, James Russell Lowells! You, Robert Louis Stevensons! You, Mark Van Dorens!" in "Thoreau"⁴) direkt auf die außertextliche Realität einzuwirken; mit ihren ausufernden Zitaten appellieren sie an das Wissen zumindest der gebildeten Leser

1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* passim, sowie *Memos* S.81.

2) *Memos* S.191.

3) Vgl. Clark, "Element of Choice" S.185-186.

4) *Essays* S.67.

bzw. Hörer; dadurch, daß gewisse Grundmotive in zwar stets leicht abgewandelter, aber in ihrem Kern leicht wiedererkennbarer Form den ganzen Text durchziehen, geht von den *Essays* aber auch eine ähnliche Emphase und Insistenz wie von der *Concord Sonata* aus; und schließlich ist zwischen den Autor und das Publikum auch hier insofern ein Vermittler (ein Rezipient "ersten Grades") eingeschaltet, als die überaus unkonventionelle Interpunktion sehr deutlich einen Redner voraussetzt, der den Text laut vorliest - nicht nur die subtile, auf die verschiedene Länge der Atempausen bezogene Unterscheidung etwa zwischen Gedankenstrichen, Strichpunkten oder Kommas, sondern auch so ungewöhnliche Zeichensetzungen wie beispielsweise die (in Howard Boatwrights Ausgabe unterdrückte) Kommasetzung in Wendungen wie "Vagueness, is at times ..." oder "It is conceivable, that ..." ¹ dienen denn auch weniger der grammatischen Klarheit als vielmehr der Zäsurierung des mündlichen Redeflusses, und diese "Vortragsvorschläge" rufen den Interpreten wiederum, wie die Textvarianten der Sonate, zu einer aktiven gestalterischen Beteiligung auf.

Drittens ist der rhetorische Gestus der *Concord Sonata* und der *Essays* auch daraus ersichtlich, daß sie sich einer *kunstvollen, elaborierten Ausdrucksweise* bedienen, die sich von der "alltäglichen" Kommunikation deutlich abhebt; dieser rhetorische Aspekt steht dabei nur scheinbar in einem Gegensatz zum vorhin genannten, denn auch er dient letztlich dazu, den Hörer so weit als möglich für das Gesagte einzunehmen. Mit dieser überhöhenden Ausdrucksweise sind zum einen - im engeren Sinne - jene rhetorischen Figuren gemeint, wie sie in der literarischen Sprache ganz allgemein verbreitet sind und wie sie in der Musik zumindest in einzelnen Epochen (insbesondere im Barock) eine gewisse Prominenz erlangt haben. In den *Essays* findet sich denn auch ein ganzes Arsenal solcher rhetorischer Figuren: Wortfiguren, etwa in Form der Emphase (z.B. "Time for introspection. Time for reality. Time for expansion. Time for practising the art, of living the art of living" ²), der Hyperbel (z.B. "a day in a 'Kansas wheat field' will do more for him [d.h. den Komponisten] than three years in Rome" ³), der Litotes (z.B. "Thoreau no more than Emerson could be said to have compounded doctrines" ⁴) oder der Periphrase (beispielsweise als Euphemismus, z.B. "his [d.h. Thoreaus] brave hopes ... started to be realized on or about May 6, 1862 [d.h. nach seinem Tod]" ⁵); Satzfiguren, etwa in Form der Ellipse (z.B. "that beauty is a quadratic monomial - that

1) Dover Reprint der Erstausgabe der *Essays* S.120.

2) *Essays* S.56.

3) Ebd. S.93.

4) Ebd. S.54.

5) Ebd. S.66.

it is absolute - that it *is* relative - that it *is not* relative - that it is not ..."¹), der Gradation (z.B. "Freedom over slavery; the natural over the artificial; beauty over ugliness; the spiritual over the material; the goodness of man; the Godness of man; God"²), des Parallelismus (z.B. "follow him some spring morning ... Follow him to 'the cedar wood ...' ... Follow him, but not too closely ... Follow him as 'he saunters ...' ... Follow him through the golden flood ..."³), oder des Anakoluths (z.B. "An internal grandiloquence made him ...; an exuberant, irrepressible visionary ...; to him it was a kind of ..."⁴); Gedankenfiguren, etwa in Form der Apostrophe (z.B. "Pure as the naked heavens, majestic, free, so didst thou travel on life's common way in cheerful Godliness"⁵), der rhetorischen Frage (z.B. "If Emerson's manner is not always beautiful in accordance with accepted standards, why not accept a few other standards?"⁶), der Antithese (z.B. "the truth of nature in Turner against the truth of art in Botticelli ... the fine thinking of Ruskin against the fine soundings of Kipling ... the wide expanse of Titian against the narrow expanse of Carpaccio ... Homer's 'invention' and Virgil's 'judgment' ... an inspired imagination against an artistic care ... Dr. Bushnell's 'Knowing God' and knowing *about* God"⁷) oder des Paradoxons (z.B. "Living for society may not always be best accomplished by living *with* society"⁸); und schließlich Klangfiguren, etwa in Form der Anapher (z.B. "the comfort of a woman ... the kind of comfort that has brought ..."⁹), der Diaphora (z.B. "whether it be by utility, inspiration, or other needs of the human soul./ Cannot some of the most valuable kinds of utility and inspiration ..."¹⁰), des Synonyms (z.B. "this dualism is composed of what may be called reality, quality, spirit, or substance against the lower value of form, quantity, or manner"¹¹) oder der Paronomasie (z.B. "he [d.h. Thoreau] did not have to go to Boston to hear 'the Symphony'"¹²).

In Analogie dazu lassen sich aber auch für die *Concord Sonata* ähnliche rhetorische Figuren ausmachen; auch wenn man diese Parallele kaum so weit ausdehnen sollte wie Laurence David Wallach, der beispielsweise gewisse harmonische Progressionen

1) *Essays* S.76.

2) Ebd. S.57; vgl. oben S.196.

3) Ebd. S.65; vgl. oben S.191 ff.

4) Ebd. S.45; vgl. oben S.197.

5) Ebd. S.36.

6) Ebd. S.24.

7) Ebd. S.75-76.

8) Ebd. S.56.

9) Ebd. S.83; vgl. oben S.192 ff.

10) Ebd. S.33.

11) Ebd. S.75.

12) Ebd. S.51.

im 1.Streichquartett oder in den *Variations on "America"* im Sinne der barocken *Circulatio* gedeutet und so mit der literarischen Figur des *Kyklos* in Verbindung gebracht hat¹, ist doch andererseits etwa Rosalie Sandra Perry durchaus zuzustimmen, die z.B. die Umstellung einzelner melodischer Glieder in Ives' Musik mit der literarischen *Inversion*, ihre Auslassung mit der *Ellipse* und den abrupten Wechsel verschiedener Satzarten mit dem *Anakoluth* vergleicht². Beispiele für die von Perry genannten Figuren finden sich in der *Concord Sonata* etwa auf S.65, 3.System von *Thoreau*, wo die absteigende Abschlußfigur des *Massa*-Zitats, im Gegensatz zu den vorausgehenden Parallelstellen, *vor* dem Zitat erscheint (*Inversion*); auf S.2, 2.System von *Emerson*, wo die Schlußphrase von *Martyn* in der linken Hand direkt an das Anfangsmotiv der Hymne anschließt (*Ellipse*); und auf S.12, 4.System, T.3 wiederum von *Emerson*, wo ein abrupter Wechsel zu einem neuen Satztypus stattfindet (*Anakoluth*). Möglich wäre es weiterhin aber auch, etwa eine derart ins Extrem gesteigerte Passage wie die Clusterstelle auf S.41, Anfang 5.System - S.42, Ende 2.System als *Hyperbel*, die Steigerung paralleler Konstruktionen wie in den Abschnitten B-C-B'-D-B-C' (S.60, 2.System, T.2 - S.61, Ende 5.System) in *Thoreau* als *Gradation*, die Echostruktur von T2 in *Thoreau* als *Antithese* oder die parallelen Anfänge der verschiedenen Unterabschnitte des "verse"-Teils G (S.8, 1.System - S.11, Ende 4.System) in *Emerson* als *Anapher* zu interpretieren.

In einem weiteren Sinne zeigt sich die rhetorisch überhöhte Ausdrucksweise auch in der stark ausgeprägten "Bildhaftigkeit" der *Essays* und der *Concord Sonata*; dabei ist insbesondere noch einmal auf die symbolhafte Verwendung von Zitaten hinzuweisen, welche mittels ihrer konnotativen Funktion einen Bedeutungshorizont eröffnen, der weit über ihren unmittelbaren (denotativen) Sinn hinausreicht. Im weitesten Sinne heben sich Ives' Musik und Text schließlich aber auch insofern von jeder konventionalisierten Kommunikation ab, als sie sich, wie früher erläutert, durch ein hohes Maß an "Polystilistik", d.h. durch eine Vielfalt verschiedener ("hoher" ebenso wie "niedriger", "radikaler" ebenso wie "traditioneller"), insgesamt aber gleichberechtigt behandelte stilistische Register auszeichnet³. Unter diesen Registern stellt die rhetorische gehobene Ausdrucksform nur *ein* Stilmittel dar; sehr oft finden sich denn auch im Text (so z.B. an manchen Stellen in den Kapiteln II und III im "Epilogue", wo Ives seine Theorien vom "perpetual change" und von der "substance" und der "manner" erläutert) und in der Musik (vor allem in *The Alcotts*) auch ganz unmittelbar verständliche, kunstlos-konventionelle Passagen. Dadurch werden letztlich aber sogar die Kriterien dafür, was

1) Laurence David Wallach, a.a.O. S.106 und 163.

2) Perry, a.a.O. S.114-115.

3) Vgl. oben S.127-130.

als kommunikative "Norm" und was als deren "Überhöhung" zu gelten hat, zuweilen verwischt: Die Konvention der rhetorisch gesteigerten "Rede" selbst wird, quasi im Sinne einer "Metarhetorik", überhöht.

Und viertens schließlich ist der *moralische* Anspruch der Rhetorik hervorzuheben. All die vorher genannten Charakteristika des rhetorischen Ausdrucks stehen ja letztlich im Dienst der rednerischen Überzeugungskraft; doch diese kommt nur dann zum Tragen, wenn hinter der Rede eine feste moralische Überzeugung steht. Wie bewußt sich Ives dieses Erfordernisses war, mit dem er nicht zuletzt in seinem beruflichen Alltag im Versicherungsgeschäft konfrontiert war, geht beispielsweise aus dem Vorwort zu einer früheren Fassung der "Short Story Describing the Adventures of Two Different Types of Agents" (d.h. von Versicherungsvertretern) mit dem Titel *Broadway* hervor, in dem Ives schreibt: "The important thing is the knowledge and conviction behind the talk"¹. Im Falle der *Concord Sonata* und der *Essays* zeigt sich ein solches Sendungsbewußtsein schon darin, daß Ives diese Werke auf eigene Kosten und mit einer nur geringen Aussicht auf eine allgemeine Resonanz drucken ließ. Aber auch ihr Inhalt läßt keinen Zweifel daran bestehen, daß Ives fest an die moralische Richtigkeit dessen glaubt, was er in ihnen zur Sprache bringt. In den *Essays* verschmelzen denn auch seine eigenen Überzeugungen immer wieder völlig mit den durchwegs sehr positiv bewerteten Überzeugungen der Transzendentalisten² - eine Empathie, die so weit geht, daß Ives in einem separaten "Memo" zur *Concord Sonata* ohne weiteres die Gleichung "what I had in mind - (that is, what Emerson, Thoreau, etc. had in mind, and what I tried to get out of my system in 'tones' or in 'sounds' if you like)" aufstellen kann³; dadurch nimmt er aber beispielsweise Emersons Charakterstärke ("[which] is directly at the root of his substance, and affects his manner only indirectly"⁴) auch für sich selbst in Anspruch. Dieser Anspruch ist nicht zuletzt hinter all jenen begrifflichen Gegensatzpaaren - beispielsweise "substance"/"manner", "truth"/"repose", "universal"/"particular" - erkennbar, welche die *Essays* in so hohem Maß charakterisieren und welche somit nicht nur "objektive" gedankliche Gegenüberstellungen, sondern auch subjektiv gewertete moralische Alternativen repräsentieren. Insbesondere liegt er aber auch dem Programm der *Concord Sonata* zugrunde, das, wie erläutert, nicht so sehr auf eine "realistische" als vielmehr auf eine idealisierte Darstellung der Transzendentalisten, von philosophischen Fragen und von Ives' Jugend abzielt: Indem Ives mit diesem Programm weniger einen "Ist(bzw. War)Zustand" als einen "Soll(bzw.

1) Vgl. *Memos* S.229.

2) Vgl. oben S.117-118.

3) Vgl. *Memos* S.189.

4) *Essays* S.31.

Sollte)-Zustand" skizziert, hat er letztlich keineswegs nur eine (passive) Flucht in eine "bessere" Welt zum Ausdruck gebracht, sondern diese "bessere" Welt auch mit hohem moralischem Nachdruck aktiv verfochten.

- 1) Vgl. Memoir 2.229.
- 2) Vgl. oben 2.117-118.
- 3) Vgl. Memoir 2.189.
- 4) Excerpt 2.31.

Bibliographie

1. Primärquellen

Alcott, Louisa May: *Little Women* (Everyman's Library), introduction by Grace Rhys, London/Melbourne/Toronto: J.M. Dent 1982.

Beethoven, Ludwig van: *Sinfonie Nr.5 c-Moll op.67*, Taschenpartitur mit einer Einführung und Analyse von Wulf Konold, Mainz: Goldmann/Schott 1979.

[Emerson, Ralph Waldo:] *Emerson's Complete Works* (Riverside Edition), London: George Routledge and Sons 1883-1886.

... *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, ed. by William H. Gilman/Alfred R. Ferguson/Merrell R. Davis/Merton M. Sealts/Harrison Hayford, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press 1960-1982.

[Foster, Stephen:] *Stephen Foster Song Book: Original Sheet Music of Stephen Collins Foster*, selected, with introduction and notes, by Richard Jackson, New York: Dover Publications 1974.

[Hawthorne, Nathaniel:] *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne* (Riverside Edition), with introductory notes by George Parsons Lathrop, Boston/New York: The Riverside Press 1883.

Ives, Charles E.: *The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's*, ed. by Henry Cowell, Bryn Mawr, Pa.: Mercury Music 1949.

... *Ausgewählte Texte*, hrsg. von Werner Bärtschi, Zürich: Atlantis 1985 (deutsche Übersetzung der *Essays before a Sonata*, der "Postface to 114 Songs" und der *Memos*).

... "Country Band" March, arr. for Concert Band by James B. Sinclair, Bryn Mawr, Pa.: Merion Music 1974.

... "Essais avant une sonate"/"La musique et son futur", in: *Charles E. Ives: Essais avant une sonate. Textes de C.E. Ives, G. Schubert, A. Kaenel, N. Schoffum, W. Rathert* (Contrechamps 7), ed. par Philippe Albèra/Vincent Barras, Lausanne: Editions de l'Age d'Homme 1987, S.11-98 und 176-180 (französische Übersetzung der *Essays before a Sonata* und von "Music and Its Future", zusammen mit Aufsätzen der im Titel genannten Autoren).

... *Essays before a Sonata*, New York: Knickerbocker Press 1920 (private Erstausgabe).

... "Essays before a Sonata", in: *Three Classics in the Aesthetic of Music*, New York: Dover Publications 1962, S.103-185 (Wiederveröffentlichung der Erstausgabe).

der *Essays*, zusammen mit "Monsieur Croche the Dilettante Hater" von Claude Debussy und "Sketch of a New Esthetic of Music" von Ferruccio Busoni).

- ... *Essays before a Sonata and Other Writings*, ed. by Howard Boatwright, New York: W.W. Norton 1962 (enthält außer den *Essays* folgende Texte: "Some 'Quarter-Tone' Impressions", "Postface to *114 Songs* and Letter to the *Sun*", "Stand by the President and the People", "The Majority", "Concerning a Twentieth Amendment", "Letter to Franklin D. Roosevelt and Memoranda", "A Peoples' World Nation" und "The Amount to Carry and Correspondence with Darby A. Day").
- ... *Five Piano Pieces*, ed. by Garry Clarke/Henry Cowell/John Kirkpatrick, Bryn Mawr, Pa.: Merion Music 1975 (enthält "Varied Air and Variations", "Study No.22", "The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's", "Three-Page Sonata" und "Some Southpaw Pitching").
- ... [Klaviersonate Nr.1] *First Sonata for Piano*, ed. by Lou Harrison, revised by William Masselos, New York/Hamburg: Peer 1980.
- ... [Klaviersonate Nr.2] *Second Pianoforte Sonata: "Concord, Mass., 1840-1860"*, Redding, Conn.: Charles Ives 1920 (private Erstausgabe).
- ... [Klaviersonate Nr.2] *Piano Sonata No.2: "Concord, Mass., 1840-1860"*, New York: Arrow Music Press 1947 (New York: Associated Music Publishers o.J.) (revidierte Zweitausgabe).
- ... [Klaviersonate Nr.2] *Second Piano Sonata: Concord, Mass., 1840-1860* (Kalmus Study Scores 901), New York: Belwin Mills 1968 (Copyright) (Reprint der Erstausgabe).
- ... *Memos*, ed. by John Kirkpatrick, New York: W.W. Norton 1972.
- ... "Music and Its Future", in: *American Composers on American Music: A Symposium*, ed. by Henry Cowell, Stanford: Stanford University Press 1933 (with a new introduction by the editor, New York: Frederick Ungar 1962), S.191-198.
- ... [Sinfonie Nr.4] *Symphony No.4*, ed. by Theodore A. Seder/Romulus Franceschini/Nicolas Falcone, preface by John Kirkpatrick, New York: Associated Music Publishers 1965.
- ... [Sinfonie Nr.4, 2.Satz] "The Fourth Symphony for Large Orchestra" [2.Satz], in: *New Music* 2/2 (January 1929) (enthält eine "Conductor's Note", die später - gekürzt - zu "Music and Its Future" wurde).
- ... *114 Songs*, Redding, Conn.: Charles Ives 1922 (private Erstausgabe).
- ... *114 Songs*, New York: The National Institute of Arts and Letters 1975 (Reprint der Erstausgabe).
- ... [Streichquartett Nr.2] *String Quartet No.2*, New York/Hamburg: Peer 1954.

- ... *Three-Page Sonata*, ed. by John Kirkpatrick, Bryn Mawr, Pa.: Mercury Music Corporation 1975.
- Marrocco, W. Thomas/Gleason, Harold (Ed.): *Music in America: An Anthology from the Landing of the Pilgrims to the Close of the Civil War, 1620-1865*, New York: W.W. Norton 1964.
- Miller, Perry (Ed.): *The Transcendentalists: An Anthology*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1950.
- Sankey, Ira D./McGranahan, James/Stebbins, Geo.C. (Ed.): *Gospel Hymns for Use in Gospel Meetings and Other Religious Services*, New York/Chicago/Cincinnati: Biglow & Main/John Church 1894.
- [Thoreau, Henry David:] *The Writings of Henry David Thoreau* (Walden Edition), ed. by Bradford Torrey/Francis Allen, reprinted from the edition of 1906, New York: AMS Press 1968.
- ... *Walden and "Civil Disobedience"* (Signet Classic), with an afterword by Perry Miller, New York/Scarborough, Ontario: New American Library 1960.
- Tucker, John Ireland (Ed.): *Tunes, Old and New: Adapted to the Hymnal*, Hartford, Conn.: Huntington 1884.
- Wagner, Richard: *Lohengrin*, Klavierauszug von Otto Singer, New York: Breitkopf und Härtel 1909.
- War Songs, for Anniversaries and Gatherings of Soldiers*, Boston: Oliver Ditson 1883.
- Woolf, Virginia: *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, ed. with an introduction and notes by Jeanne Schulkind, London: Triad/Granada 1978.

2. Sekundärliteratur

- Albèra, Philippe/Barras, Vincent (Ed.): *Charles E. Ives: Essais avant une sonate. Textes de C.E. Ives, G. Schubert, A. Kaenel, N. Schoffum, W. Rathert* (Contrechamps 7), Lausanne: Editions de l'Age d'Homme 1987.
- Albert, Thomas Russel: *The Harmonic Language of Charles Ives' "Concord Sonata"*, D.M.A. Thesis University of Illinois at Urbana-Champaign 1974.
- Alexander, Michael J.: "Bad Resolutions or Good? Ives's Piano 'Take-Offs'", in: *Tempo* 158 (September 1986), S.8-14.
- Altmann, Günter: *Musikalische Formenlehre* (UTB 1109), München/New York/London/Paris: K.G. Saur 1981.

- Austin, William W.: *"Susanna", "Jeanie" and "The Old Folks at Home": The Songs of Stephen Foster from His Time to Ours*, New York/London: Macmillan 1975.
- Babcock, Michael J.: "Ives's 'Thoreau': A Point of Order", in: *American Society of University Composers Proceedings* 9 and 10 (1974-1975), S.89-102.
- Bärtschi, Werner: "'Concord, Massachusetts, 1840-1860': Ives' zweite Klaviersonate", in: *Neue Zürcher Zeitung* 207/112 (17./18.Mai 1986), S.67.
- Ballantine, Christopher: "Charles Ives and the Meaning of Quotation in Music", in: *The Musical Quarterly* 65/2 (April 1979), S.167-184.
- Bellamann, Henry: "'Concord, Mass., 1840-1860' (A Piano Sonata by Charles E. Ives)", in: *Double Dealer* 2/10 (October 1921), S.166-169.
- Bernlef, J./de Leeuw, Reinbert: *Charles Ives*, Amsterdam: De Bezige Bij 1969.
- Block, Geoffrey: *Charles Ives: A Bio-Bibliography* (Bio-Bibliographies in Music 3), foreword by J. Peter Burkholder, New York/Westport/London: Greenwood Press 1988.
- Blum, Stephen: "Ives's Position in Social and Musical History", in: *The Musical Quarterly* 63/4 (October 1977), S.459-482.
- Bonham, Robert John: *Some Common Aesthetic Tendencies Manifested in Examples of Pioneer American Cabins and Old Harp Music and in Selected Works of H.H. Richardson and Charles E. Ives*, Diss. Ohio University 1981.
- Briner, Andres: "Ein amerikanischer Denkstil in der Concord-Sonata: Zu einem Aspekt des Transzendentalisten Charles E. Ives", in: *Zwischen den Grenzen: Zum Aspekt des "Nationalen" in der Neuen Musik* (Frankfurter Studien: Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt a.M. 3), hrsg. von Dieter Rexroth, Mainz: B. Schott 1979, S.54-61.
- Brooks, William: "Ives Today", in: *An Ives Celebration: Papers and Panels of the Charles Ives Centennial Festival-Conference*, ed. by H. Wiley Hitchcock/Vivian Perlis, Urbana: University of Illinois Press 1977, S.209-223.
- Buell, Lawrence: *Literary Transcendentalism: Style and Vision in the American Renaissance*, Ithaca/London: Cornell University Press 1973.
- ... "Reading Emerson for the Structures: The Coherence of the Essays", in: *Critical Essays on Ralph Waldo Emerson*, ed. by Robert E. Burkholder/Joel Myerson, Boston: G.K. Hall 1983, S.399-413.
- Burk, James M.: "Ives' Innovations in Piano Music", in: *Clavier* 13/7 (October 1974), S.14-16.
- Burkholder, J. Peter: *Charles Ives: The Ideas Behind the Music*, New Haven/London: Yale University Press 1985.

- ... *The Evolution of Charles Ives's Music: Aesthetics, Quotation, Technique*, Diss. University of Chicago 1983.
- ... "'Quotation' and Emulation: Charles Ives's Uses of His Models", in: *The Musical Quarterly* 71/1 (1985), S.1-26.
- Call, William Anson: *A Study of the Transcendental Aesthetic Theories of John S. Dwight and Charles E. Ives and the Relationship of These Theories to Their Respective Work as Music Critic and Composer*, D.M.A. Thesis University of Illinois at Urbana-Champaign 1971.
- Carter, Elliott: "Expressionism and American Music", in: *Perspectives of New Music* 4/1 (Fall-Winter 1965), S.1-13.
- Chapman, Raymond: *Linguistics and Literature: An Introduction to Literary Stylistics*, London: Edward Arnold 1973.
- Charles, Sidney Robinson: "The Use of Borrowed Materials in Ives' Second Symphony", in: *The Music Review* 28/2 (May 1967), S.102-111.
- Chase, Gilbert: "The Shape of Time in American Music", in: *Journal of American Culture* 4/4 (Winter 1981), S.92-105.
- Chmaj, Betty E.: "Sonata for American Studies: Perspectives on Charles Ives", in: *Prospects: An Annual of American Cultural Studies* 4 (1979), ed. by Jack Salzman, S.1-58.
- Clark, Sondra Rae: "Ives and the Assistant Soloist", in: *Clavier* 13/7 (October 1974), S.17-20/30.
- ... "The Element of Choice in Ives's *Concord Sonata*", in: *The Musical Quarterly* 60/2 (April 1974), S.167-186.
- ... *The Evolving Concord Sonata: A Study of Choices and Variants in the Music of Charles Ives*, Diss. Stanford University 1972.
- Conen, Hermann: "'All the Wrong Notes are Right': Zu Charles Ives' 2.Klaviersonate 'Concord, Mass., 1840-1860'", in: *Neuland: Ansätze zur Musik der Gegenwart* 1, hrsg. von Herbert Henck, Köln: Neuland Musikverlag, Herbert Henck 1980, S.28-42.
- Conn, Peter J.: "Innovation and Nostalgia: Charles Ives", in: ders., *The Divided Mind: Ideology and Imagination in America, 1898-1917* (Cambridge Studies in American Literature and Culture), Cambridge: Cambridge University Press 1983, S.230-250.
- Cowell, Henry (Ed.): *American Composers on American Music: A Symposium*, with a new introduction by the editor, New York: Frederick Ungar 1962.

- Cowell, Henry/Cowell, Sidney: *Charles Ives and His Music*, New York: Oxford University Press 1955, ²1969 (with a new foreword, and an updated list of works, bibliography, and discography, New York: Da Capo Press 1983).
- Cuncliffe, Marcus: *The Literature of the United States*, 4th edition, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books 1986.
- Davidson, Audrey: "Transcendental Unity in the Works of Charles Ives", in: *American Quarterly* 22/1 (Spring 1970), S.35-44.
- De Lerma, Dominique-René: *Charles Ives, 1874-1954: A Bibliography of His Music*, Kent, Ohio: Kent State University Press 1970.
- Dickinson, Peter: "A New Perspective for Ives", in: *Musical Times* 115/10 (October 1974), S.836-838.
- Dixon, Peter: *Rhetoric* (The Critical Idiom 19), London/New York: Methuen 1971.
- DiYanni, Robert: "In the American Grain: Charles Ives and the Transcendentalists", in: *Journal of American Culture* 4/4 (Winter 1981), S.139-151.
- Dürr, Walther: *Das deutsche Sololied im 19.Jahrhundert: Untersuchungen zu Sprache und Musik* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 97), Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1984.
- Dujmić, Dunja: "The Musical Transcendentalism of Charles Ives", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 2/1 (June 1971), S.89-95.
- Eiseman, David: *Charles Ives and the European Symphonic Tradition: A Historical Reappraisal*, Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 1972.
- Ellmann, Richard: *James Joyce*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- Elkus, Jonathan: *Charles Ives and the American Band Tradition: A Centennial Tribute* (American Arts Pamphlet 4), Exeter: University of Exeter, American Arts Documentation Centre 1974.
- Feder, Stuart: "Charles and George Ives: The Veneration of Boyhood", in: *The Annual of Psychoanalysis: A Publication of the Chicago Institute for Psychoanalysis* 9 (1981), S.265-316.
- ... "Decoration Day: A Boyhood Memory of Charles Ives", in: *The Musical Quarterly* 66/2 (April 1980), S.234-261.
- Fisher, Fred: *Ives' Concord Sonata*, Denton, Texas: C/G Productions 1981.
- Frankenstein, Alfred V.: "Charles Ives: Essays before a Sonata", in: *Landmarks of American Writing* (Voice of America Forum Series), ed. by Henning Cohen, Washington: United States Information Agency 1975, S.305-313.

- Geselbracht, Raymond H.: "Evolution and the New World Vision in the Music of Charles Ives", in: *Journal of American Studies* 8/2 (1974), S.211-227.
- Ghandar, Ann: "Charles Ives: Organisation in *Emerson*", in: *Musicology: The Journal of the Musicological Society of Australia* 6 (1980), S.111-127.
- Goudie, Andrea: "Exploring the Broad Margins: Charles Ives's Interpretation of Thoreau", in: *The Midwest Quarterly* 13/3 (Spring 1972), S.309-317.
- Greenfield, Ruth Wolkowsky: *Charles Edward Ives and the Stylistic Aspects of His First Piano Sonata*, D.M.A. Thesis University of Miami 1976.
- Haas, Gerhard: *Essay* (Sammlung Metzler: Realienbücher für Germanisten 83), Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1969.
- Harrison, Lou: "On Quotation", in: *Modern Music* 23/3 (Summer 1946), S.166-169.
- Harvey, Mark Sumner: *Charles Ives: Prophet of American Civil Religion*, Diss. Boston University 1983.
- Hasse, John Edward (Ed.): *Ragtime: Its History, Composers, and Music*, London: Macmillan 1985.
- Helms, Hans G.: "Charles Edward Ives - Ideal American or Social Critic?", in: *Current Musicology* 19 (1975), S.37-44.
- ... "Über statistisches Komponieren bei Charles Ives", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 127/3 (1966), S.90-93.
- Henck, Herbert: "Charles Ives: Piano Sonata No.2: 'Concord, Mass., 1840-1860'", in: *Ives & Co.* (Programmheft zum Festival "Charles Ives und die amerikanische Musik" in Duisburg 1987-1988), Köln: Westdeutscher Rundfunk 1987, S.85-89.
- ... "Literatur zu Charles Ives", in: *Neuland: Ansätze zur Musik der Gegenwart*, hrsg. von Herbert Henck, Köln: Neuland Musikverlag, Herbert Henck; 1 (1980), S.25-27, 46 und 52; 2 (1981-1982), S.208 und 268-269; 3 (1983-1984), S.243-246.
- Henderson, Clayton Wilson: *Quotation as a Style Element in the Music of Charles Ives*, Diss. Washington University 1969.
- Hitchcock, H. Wiley: *Ives* (Oxford Studies of Composers 14), London/New York/Toronto: Oxford University Press 1977 (korrigierter Reprint: *Ives: A Survey of the Music* [I.S.A.M. Monographs 19], Brooklyn, N.Y. o.J.).
- ... *Music in the United States: A Historical Introduction*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall 1969.
- Hitchcock, H. Wiley/Perlis, Vivian (Ed.): *An Ives Celebration: Papers and Panels of the Charles Ives Centennial Festival-Conference*, Urbana: University of Illinois Press 1977.

- Isham, Howard: "The Musical Thinking of Charles Ives", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 21/3 (Spring 1973), S.395-404.
- Iwaschkin, Alexander: "Das Paradoxon des Traditionellen in der Musik von Charles Ives", in: *Kultur und Literatur* 35 (1987), S.822-831.
- James, William: *Principles of Psychology*, New York: Henry Holt 1890.
- Josephson, Nors S.: "Charles Ives: Intervallische Permutationen im Spätwerk", in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 9/2 (1978), S.27-33.
- Kämper, Dietrich: *Die Klaviersonate nach Beethoven: Von Schubert bis Skrjabin* (Grundzüge 69), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987.
- Kavanaugh, James Vincent: *Music and American Transcendentalism: A Study of Transcendental Pythagoreanism in the Works of Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne and Charles Ives*, Diss. Yale University 1978.
- Kirkpatrick, John: *A Temporary Mimeographed Catalogue of the Music Manuscripts and Related Materials of Charles Edward Ives, 1874-1954*, New Haven: Yale Music Library 1960.
- Klemm, Eberhard: "Charles Ives", in: *Komponisten auf Werk und Leben befragt: Ein Kolloquium*, hrsg. von Harry Goldschmidt/Georg Knepler/Konrad Niemann, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1985, S.266-285.
- Kolter, Horst: "Zur Kompositionstechnik von Charles Edward Ives", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133/10 (1972), S.559-567.
- Kneif, Tibor: "Zur Semantik des musikalischen Zitats", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134/1 (1973), S.3-9.
- Koppenhaver, Allen J.: "Charles Ives, Winslow Homer, and Thomas Eakins: Variations on America", in: *Parnassus: Poetry in Review* 3/2 (Spring-Summer 1975), S.381-393.
- Kramer, Lawrence: *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After* (California Studies in 19th Century Music 3), Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press 1984.
- Kristeva, Julia: *Semiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (Collection "Tel Quel"), Paris: Editions du Seuil 1969.
- Kühn, Clemens: *Formenlehre der Musik*, Kassel/Basel/London/New York: dtv/Bärenreiter 1987.
- Larson, Gary O.: "Charles Ives and American Studies", in: *Student Musicologists at Minnesota* 6, ed. by Johannes Riedel, Minneapolis: University of Minnesota, Department of Music 1975-1976, S.237-249.

- Lichtenhahn, Ernst: "Schwierigkeiten mit Ives", in: *Neue Zürcher Zeitung* 207/112 (17./18. Mai 1986), S.67.
- Liebman, Sheldon W.: "The Development of Emerson's Theory of Rhetoric, 1821-1836", in: *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 41/2 (May 1969), S.178-206.
- Lissa, Zofia: "Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats", in: *Die Musikforschung* 19 (1966), S.364-378.
- Magers, Roy V.: "Charles Ives's Optimism: or, The Program's Progress", in: *Music in American Society 1776-1976: From Puritan Hymn to Synthesizer*, ed. by George McCue, New Brunswick, N.J. 1977, S.73-86.
- Marshall, Dennis: "Charles Ives's Quotations: Manner or Substance?", in: *Perspectives of New Music* 6/2 (Spring-Summer 1968), S.45-56.
- Maske, Ulrich: *Charles Ives in seiner Kammermusik für drei bis sechs Instrumente* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 64), Regensburg: G. Bosse 1971.
- McDonald, Charlene Harb: *Trends in Selected Piano Sonatas of the First Quarter of the Twentieth Century: Formal Processes and Pianism*, D.M.A. Thesis Indiana University 1978.
- Mellers, Wilfried: *Music in a New Found Land: Themes and Developments in the History of American Music*, London: Faber and Faber 1987.
- Moore, Macdonald Smith: *Yankee Blues: Musical Culture and American Identity*, Bloomington: Indiana University Press 1985.
- Morgan, Robert P.: "Ives and Mahler: Mutual Responses at the End of an Era", in: *19th Century Music* 2/1 (July 1978), S.72-81.
- ... "Spatial Form in Ives", in: *An Ives Celebration: Papers and Panels of the Charles Ives Centennial Festival-Conference*, ed. by H. Wiley Hitchcock/Vivian Perlis, Urbana: University of Illinois Press 1977, S.145-158.
- Motte, Diether de la: *Kontrapunkt: Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel/Basel/London: dtv/Bärenreiter 1981.
- Mumper, Robert D.: *The First Piano Sonata of Charles Ives and the Four Piano Sonatas of Edward MacDowell*, D.M.A. Thesis Indiana University 1971.
- Newman, Philip Edward: *The Songs of Charles Ives*, Diss. University of Iowa 1967.
- Noé, Günther von: *Die Musik kommt mir äusserst bekannt vor: Wege und Abwege der Entlehnung*, Wien/München: Doblinger 1985.

- Parthun, Paul: "Concord, Charles Ives, and Henry Bellamann", in: *Student Musicologists at Minnesota* 6, ed. by Johannes Riedel, Minneapolis: University of Minnesota, Department of Music 1975-1976, S.66-86.
- Perlis, Vivian: *Charles Ives Remembered: An Oral History*, New Haven/London: Yale University Press 1974.
- ... *Charles Ives Papers*, New Haven: Yale Music Library 1983.
- Perry, Rosalie Sandra: *Charles Ives and American Culture*, Diss. University of Texas at Austin 1971.
- Rabinowitz, Peter J.: "Fictional Music: Toward a Theory of Listening", in: *Theories of Reading, Looking, and Listening* (Bucknell Review 26/1), ed. by Harry R. Garvin, Lewisburg: Bucknell University Press 1981, S.193-208.
- Rathert, Wolfgang: *Charles Ives* (Erträge der Forschung 267), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.
- ... "Philosophische Grundlagen der Musik von Charles Ives", in: *Entgrenzungen in der Musik* (Studien zur Wertungsforschung 18), hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien/Graz: Universal Edition, S.123-137.
- Reed, Joseph W.: *Three American Originals: John Ford, William Faulkner, & Charles Ives*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 1984.
- Reti, Rudolph: *Tonality in Modern Music*, New York: Collier 1962.
- Rider, Daniel E.: *The Musical Thought and Activities of the New England Transcendentalists*, Diss. University of Minnesota 1964.
- Riedel, Johannes (Ed.): *Student Musicologists at Minnesota* 6, Minneapolis: University of Minnesota, Department of Music 1975-1976.
- Rinehart, John McLain: *Ives' Compositional Idioms: An Investigation of Selected Short Compositions as Microcosms of His Musical Language*, Diss. Ohio State University 1970.
- Robinson, David B.: "Children of the Fire: Charles Ives on Emerson and Art", in: *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 48/1 (January 1977), S.564-576.
- Rodriguez, Paul Anthony: *Charles E. Ives: Transcendental Influence in Selected Short Piano Compositions*, M.A. Thesis California State University, Fullerton 1985.
- Rosa, Alfred F.: "Charles Ives: Music, Transcendentalism, and Politics", in: *New England Quarterly* 44/3 (September 1971), S.433-443.
- Rosen, Charles: *Sonata Forms*, New York/London: W.W. Norton 1980.

- Rosenfeld, Paul: "Ives's Concord Sonata", in: *Modern Music* 16/2 (January-February 1939), S.109-112.
- Rossiter, Frank R.: *Charles Ives and His America*, London: Victor Gollancz 1976.
- Samson, Jim: *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality 1900-1920*, London: J.M. Dent 1977.
- Schneider, Frank: "Damit alles gut wird mit der Welt: Charles Ives", in: ders., *Welt, was frag ich nach dir? Politische Porträts grosser Komponisten*, Leipzig: Reclam 1988, S.307-323.
- Schoffum, Nachum: "Serialism in the Works of Charles Ives", in: *Tempo* 138/3 (September 1981), S.21-32.
- Schorske, Carl E.: "Mahler und Ives", in: *Neue Zürcher Zeitung* 207/112 (17./18. Mai 1986), S.66.
- Schubert, Giseller: "Die Concord-Sonata von Charles Ives", in: *Aspekte der musikalischen Interpretation: Sava Savoff zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser/Christoph Keller, Hamburg: Karl Dieter Wagner 1980.
- Schultz, Gordon A.: "A Selected Bibliography of Charles Ives' Insurance Writings", in: *Student Musicologists at Minnesota* 6, ed. by Johannes Riedel, Minneapolis: University of Minnesota, Department of Music 1975-1976, S.272-279.
- Shanley, J. Lyndon: *The Making of Walden: With the Text of the First Version*, Chicago: University of Chicago Press 1957.
- Sive, Helen: *Music's Connecticut Yankee: An Introduction to the Life and Music of Charles Ives*, New York: Atheneum 1977.
- Solomon, Maynard: "Charles Ives: Some Questions of Veracity", in: *Journal of the American Musicological Society* 40/3 (Fall 1987), S.443-470.
- Sonntag, Brunhilde: *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 3), Regensburg: Gustav Bosse 1977.
- Spaeth, Sigmund: *A History of Popular Music in America*, New York: Random House 1948.
- Starr, Lawrence: "Charles Ives: The Next Hundred Years - towards a Method of Analysing the Music", in: *The Music Review* 38 (May 1977), S.101-111.
- Sterne, Colin: "The Quotations in Charles Ives's Second Symphony", in: *Music and Letters* 52/1 (January 1971), S.39-45.
- Stockmeier, Wolfgang: *Musikalische Formprinzipien: Formenlehre* (Musik-Taschenbücher, Theoretica 5), Köln: Hans Gerig 1967.

- ... *Die Programmmusik* (Das Musikwerk: Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte 36), Köln: Arno Volk 1970.
- Stone, Kurt: "Ives's Fourth Symphony: A Review", in: *The Musical Quarterly* 52/1 (January 1966), S.1-16.
- Taruskin, Richard: Replik auf Hans G. Helms' "Charles Edward Ives - Ideal American or Social Critic?", in: *Current Musicology* 20 (1975), S.33-40.
- Tick, Judith: "Ragtime and the Music of Charles Ives", in: *Current Musicology* 18 (1974), S.105-113.
- Träger, Claus (Hrsg.): *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*, Leipzig: Bibliographisches Institut 1986.
- Vinay, Gianfranco: *L'America musicale di Charles Ives*, Turin: Giulio Einaudi 1974.
- Wallach, Laurence: *The New England Education of Charles Ives*, Diss. Columbia University 1973.
- Ward, Charles: *Charles Ives: The Relationship Between Aesthetic Theories and Compositional Processes*, Diss. University of Texas at Austin 1974.
- ... "Charles Ives' Concept of Music", in: *Current Musicology* 18 (1974), S.114-119.
- Warren, Richard: *Charles E. Ives: Discography*, New Haven: Historical Sound Recordings, Yale University Library 1972.
- Wiley, Joan M.: *A Comparative Analysis of Charles E. Ives' First Sonata and Sonata No.2*, M.A. Thesis California State University, Fullerton 1980.
- Winter, Thomas Dyer: *Additive and Repetitive Techniques in the Experimental Works of Charles Ives*, Diss. University of Pennsylvania 1986.
- Wooldridge, David: *Charles Ives: A Portrait*, London: Faber and Faber 1975.
- Worbs, Hans Christoph: "Das Zitat in der Neuen Musik", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 122/2 (Februar 1961), S.47-49.
- Yellin, Victor Fell: Rezension von Harold Farbermans Schallplattenaufnahme von *The Celestial Country*, in: *The Musical Quarterly* 60/3 (July 1974), S.500-508.
- ... Rezension von Howard Boatwrights Ausgabe der *Essays before a Sonata and Other Writings*, in: *Journal of the American Musicological Society* 17/2 (Summer 1964), S.229-231.