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

Kapitel: 1: Ives' Schaffensprozess und seine ästhetischen Voraussetzungen

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: 01.10.2025

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

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 Aufzeichnungen[2] als auch in einem um 1949 entstandenen Werkverzeichnis[3] 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 unüblich[6].) Von dieser Vorstufe von *The Alcotts* ist lediglich ein Fragment einer Particellskizze überliefert[7], 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 hat[6]. Obwohl diese *Thoreau*-Vorstufe nicht erhalten ist, und obwohl auch über die Besetzung dieses Werks Unklarheit herrscht (einmal spricht Ives auch von einem Klavierquintett[7]), 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 1919-1920[9] bezogenen Seitenangaben entsprechen S.59, 62 und 61 der Zweitausgabe von 1947[10] - 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 1918-1919[11] 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* ein[2], die laut Ives ihrerseits aus einem früheren, nicht überlieferten Werk für Männerchor und Orchester hervorging[3]. 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 wollte[5] (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 Beecher[8], 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* her[1]. Zumal in zwei Fällen, dem Beginn und dem Schluß von *Emerson*, läßt das erhaltene Ouvertürenmaterial tatsächlich einen direkten Vergleich zu[2], 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 erscheint[6], direkt der *Emerson Overture* entnommen ist (allerdings stellt sie dort eine Alternativbesetzung zum Fagott dar[7]); 2. daß Ives in den Revisionsexemplaren der Erstausgabe[8] und in den "Performance Notes" mehrfach auf die vorgesehene Instrumentation der *Emerson Overture* verweist und so ein quasi orchestrales Timbre des Klaviersatzes suggeriert[9]; und 3. daß sich *Emerson* in der Zweitausgabe insgesamt enger an die *Emerson Overture* anlehnt als in der zeitlich viel näheren Erstausgabe[10].

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 sind[12]. (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 datiert[1].) 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 spielt[2].

Ins Jahr 1909[3] (evtl. schon 1907[4]) 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" habe[9]. 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.4[11] - die sich im gegebenen Kontext freilich nur auf Hawthorne als literarische Figur beziehen dürfte - nicht ganz auszuschließen[12]. Angesichts der Tatsache, daß nichts davon überliefert ist und daß Ives eine entsprechende Frage John Kirkpatricks 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).

hat[1], 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's[2], 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" datiert[4]. 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 sei[5]. Wenn also Ives später die Entstehungszeit der Sonate mehrfach mit 1911-1915[6], in Einzelfällen auch mit 1910-1915[7] oder mit 1909-1915[8] datiert, so ist das schwankende Anfangsdatum (sogar 1907 wird in einer Bleistiftskizze genannt[9], aber dies dürfte eine Rückdatierung sein, die sich wohl auf die *Emerson Overture* bezieht[10]) 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 1915[11]) 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" datiert[1] und das laut Ives aus den fünf Anfangstakten der *Emerson Overture* abgeleitet ist[2] - ein Bezug, der sich anhand der gedruckten Liedausgabe und der Skizzen zur Ouvertüre jedoch nicht mehr belegen läßt[3]; 2. das Liedfragment *Smoke* auf einen Text von Thoreau, das auf dem Anfang von *Thoreau* basiert[4] 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]) entspricht[10]; 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* anlehnt[12]. (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 wird[13]).

---

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 Kirkpatricks 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 mvnt 4th Sym (completed 1915,) & Hawthorne movement 2nd Sonata (completed Sep 1911)" bezeichnet[2]. Kirkpatrick gibt deshalb die Datierung 1916[3], die aber nicht als gesichert gelten kann, da auch ein früheres und ein wesentlich späteres Datum belegt sind: In einer Skizze wird 1913 genannt[4] - ein Datum, das aber kaum in Frage kommt[5] -, 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 solo*s*"[7] [Hervorhebung vom Verf.]) und der im Falle von *Hawthorne* eine ausführliche Besprechung in den "Performance Notes" findet[8].

1919-1920 ließ Ives die *Concord Sonata* auf eigene Kosten bei Schirmer drucken[9] - ungefähr zur selben Zeit also, als er auch seine *Essays before a Sonata* bei der Knickerbocker Press in Druck gab[10]. 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 ist[1], 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 1918-1919[2], die als Stichvorlage diente, unterscheidet sich denn auch deutlich nicht nur von den vorausgegangenen Skizzen[3], sondern auch von der gedruckten Fassung, in der insbesondere einige besonders dissonante, komplexe Passagen vereinfacht und einige echoartige Zusatznoten ("shadow notes") entfernt wurden[4]. 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* schrieb[7], die später, zusammen mit der ersten, von Ives' Kopist Emil Hanke reingeschrieben und in Fotokopien an einige Interessenten verschickt wurden[8]. 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 hat[9]. 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 aufgreifen[1]. 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 aufgriff[2].

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 dürften[4], 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* herzustellen[5]. Zusätzlich zu Kirkpatricks 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*-Textauszügen[6] 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* enthält[2].

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 hat[3]; 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 betreffen[5]. 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 Korrekturexemplaren 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" vorschlägt[1]. 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 Erstausgabe weitgehend fallengelassen, erscheinen aber zum Teil wieder - manchmal in veränderter Form - in der Zweitausgabe von 1947[3]. 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 Erstausgabe bezeichnet), manchmal aber auch Neufassungen ganzer Passagen, wie etwa in r13 auf S.63, 4.System der Erstausgabe (bzw. S.61, 4.System der Zweitausgabe) 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 Erstausgabe [bzw. S.47, 1.System der Zweitausgabe] 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 Zweitausgabe 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 fanden[1].

In noch direkterem Zusammenhang mit der Zweitausgabe stehen die folgenden beiden Quellen, die ebenfalls einige - geringfügige - Textvarianten aufweisen:
1. die Druckabzüge von Teilen der Zweitausgabe[2], die Kirkpatrick neuerdings mit 1940-1947 datiert und mit p0-7 numeriert[3]; und
2. die von Kirkpatrick ebenfalls mit 1940-1947 datierten[4], im *Catalogue* noch nicht aufgeführten Korrekturlisten, die auf diese Druckabzüge bezogen sind[5].

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 wird[7]. 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" dar[8]. 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 Kirkpatricks 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 angefügt[1], 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 Zweitausgabe[3] 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* erschien[5], 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.4[6]. 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* entstamme[7]. (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 besuchte[1]; 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-Studie[4], Edward Waldo Emersons Thoreau-Buch[5] 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 nimmt[7]; 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 dürften[8].

---

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, [2]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 Skizzen[1], 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 einverleibt[3]. 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 konnte[4]. 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 wurden[5]. Diese Erstausgabe, die seit 1962 wieder als Dover-Reprint greifbar ist[6] und die auch Boatwrights Ausgabe zugrunde liegt[7], 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 ..." ändert[8]). 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 Tintenreinschrift[1].

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) nachstellte[3]. 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) erscheinen[4].

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 zurückgeht[6]. 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 erwähnen[3], 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 unnumerierten Revisionsexemplaren[4]), 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 eingefügt[5], 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" handelt[7], 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]).

1.2. 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 Ivesscher 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 Ivesschen 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 sein[2]. 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 Schallplattenaufnahmen[3] - 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* entwikkeln 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 bewirkt[4], 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 Erstausgabe][1]). Vor allem aber hält er das Tempo bewußt freier als in der Erstausgabe; wo etwa *Emerson* auf S.1 der Erstausgabe (Paginierung wie in der Zweitausgabe) mit einer Metronomangabe versehen ist (nämlich ♩ = 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 "∧= 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 Bezeichnungen[5]) - 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 wiedergeben[1], 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 könne[2], 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 gebracht[3].

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 Schwebe" 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 "polyorchestrale" Entwurf der *Universe Symphony* (ca. 1911-1916) - jedenfalls zur Spekulation Anlaß geben, Ives habe deshalb seine kompositorischen Ziele in zunehmendem Maß so irreal 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 könne[1].

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 Texte[2] durchaus eine gewisse "Öffnung" sehen, während die Komprimierung einzelner Passagen, wie sie Ives für die revidierte Sonatenausgabe vornahm[3], 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 verlorengehen[4].

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 Gesamtoeuvres: 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 kann[1]: 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 Essay[2]; und im Falle von Thoreaus *Walden* lassen sich nicht weniger als sieben entstehungsgeschichtliche Schichten nachweisen[3]. 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" Öffnung"[4], in der nicht zuletzt eine "spezifisch amerikanische Haltung" zum Ausdruck kommt, in der "die Geschichte nicht als Last, sondern als verfügbares Arsenal von Bruchstücken" erscheint[5], 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 Anspielungen[1]; 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* aufgreift[3] -, 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 umschlägt[1]. 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 Rekurrieren 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, welch 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 verweist[5]. 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" ausging[2]) 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" besteht[4] 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 ist[5]), 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.

hält[1] - 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" beinhaltet[3]: 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 schreibt[5]) 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 verbindet[6] -, 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 hat[1]; 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 Mitteilungsbedürfnis[2]. 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" gefunden[3], 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 sind[1], und daß andererseits selbst die programmatischen Aspekte der Sonate nicht so sehr auf eine äußerliche Nachahmung als vielmehr auf eine idealisierte Darstellung außermusikalischer Sachverhalte abzielen[2].

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 Ausdrucksmittel[4], 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 her[1].) 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 geben[2], 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 resultiere[3]. (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 vergleichbar[1]. 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" darstellt[2]. 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 Künstlers[3] 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'" um[1], 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" darstellt[4]. 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 Progession H-Ces-C der linken Hand auf S.15, 4.-5.System der Erstausgabe [d.h. S.16, 3.System der Zweitausgabe] bezeugt[2], nicht nur auf die Stimmführung verweist, sondern auch als Ausdruck von Ives' Beschäftigung mit einer nicht-temperierten Stimmung gesehen werden muß[3] - um so mehr, als Ives in diesem Zusammenhang die orchestrale Vorform von *Emerson* [die *Emerson Overture*] erwähnt, wo diese Stelle den Streichern anvertraut war[4], 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.] charakterisiert[6]. 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 ging[1], 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 erfahren[2]) 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 sein[2].

---

1) Vgl. oben S.40.
2) Vgl. insbesondere unten S.238 ff.