

<b>Zeitschrift:</b>	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
<b>Band:</b>	34 (1991)
<b>Artikel:</b>	"The art of speaking extravagantly" : eine vergleichende Studie der "Concord sonata" und der "Essays before a Sonata" von Charles Ives
<b>Autor:</b>	Meyer, Felix
<b>Kapitel:</b>	2: Zur Gattungsbestimmung der Concord Sonata und der Essays und ihrer parallelen Gesamtanlage
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-858830">https://doi.org/10.5169/seals-858830</a>

### 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:** 06.01.2026

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

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

### 2.1. Die *Concord Sonata*

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

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

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

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

Ives' Gattungsverständnis kommt sehr deutlich in einigen in den *Memos* veröffentlichten Anmerkungen zu seinen Orchesterwerken zum Ausdruck. Im Zusammenhang der *Three Places in New England* beispielsweise erwähnt Ives, das Werk habe, obwohl jetzt als "set" bezeichnet, ursprünglich "the nice name of *New England Symphony*" getragen<sup>1</sup>, und bei der Beschreibung der *New England Holidays* weist er darauf hin, daß er von der Bezeichnung *Holidays Symphony* deshalb abgekommen sei, weil er es satt gehabt habe, immer an den traditionellen Formerwartungen, dem "nice German recipe, etc." gemessen zu werden<sup>2</sup>; seine charakteristisch empörte Reaktion auf solche Erwartungen gipfelt im Ausruf: "Symphony = 'with sounds' = my Symphony!"<sup>3</sup>. Ives faßt demnach den Begriff der Sinfonie nicht von seiner geschichtlich überlieferten formalen Bedeutung her auf, sondern gibt ihm auf etymologischem Wege etwas von seiner ursprünglichen, offeneren Bedeutung zurück - eine (im 20.Jahrhundert zunehmend verbreitete) Auffassung, die sich auch andernorts in Ives' Schriften findet, etwa wenn er die Klänge der Natur oder die Kirchenglocken von Concord als "Symphony"<sup>4</sup> bzw. "symphonies"<sup>5</sup> bezeichnet. Diese Loslösung des Sinfoniebegriffs von seiner spezifischen formalen Bedeutung betrifft sowohl den Aufbau der einzelnen Sätze (vor allem die "Sonatenhauptsatzform") als auch den Werkzyklus: Ersteres wird wiederum durch bestimmte Bemerkungen zu den *New England Holidays* bezeugt, wo

1) *Memos* S.83.

2) Ebd. S.94.

3) Ebd.

4) *Essays* S.51.

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

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

Ives' derartiges Gattungsverständnis betrifft aber nicht nur die Sinfonie, sondern, wie das obige Zitat zeigt, das gesamte traditionelle Formenrepertoire der "larger instrumental forms"; dazu wären, neben den von Ives erwähnten "sonatas" und "suites", auch beispielsweise die "overtures" zu zählen, die ebenfalls weniger einen bestimmten formalen Ablauf als eine (geistige) "Öffnung" auf eine gegebene Thematik hin meinen - im Falle der im Zusammenhang der *Emerson Overture* genannten, nur zum Teil ausführten "Men of Literature"-Werkreihe<sup>4</sup> beispielsweise die innere Einstimmung auf das Werk der porträtierten Literaten. Was nun speziell die Sonate angeht, so bringt Ives auch hier verschiedentlich seine Abneigung gegenüber der traditionellen Formgestaltung zum Ausdruck: Im Hinblick auf den Sonatenhauptsatz etwa wären die Anmerkungen im Manuskript der zumal gattungsmäßig ironisch gemeinten *Three-Page Sonata* zu erwähnen, wo es beispielsweise in Takt 11 "back to 1st Theme - all nice Sonatas must have 1st Theme" und in Takt 103 "Now, class, we [know] it is right to return to 1st Theme in M[ovement?] III" heißt<sup>5</sup>; und bezüglich der großformalen (wohl auch zyklischen) Geschlossenheit meint Ives, unter spezifischer Erwähnung der Sonatenform, in einem separaten "Memo" zur *Concord Sonata*: "That a symphony, sonata, or jig - that all nice music should end where it started, on the Doh key, is no more a natu-

1) *Memos* S.94.

2) Ebd. S.95.

3) Ebd.

4) Vgl. oben S.5.

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

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

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

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

1) Vgl. *Memos* S.196.

2) *Essays* S.99.

3) Ebd.

Emerson-Satzes eine jener Vorstellungen der Ives-Analytik ist, die oft völlig unhinterfragt perpetuiert werden<sup>1</sup>).

Eher mit der traditionellen Gattung in Verbindung zu bringen sind demgegenüber einige andere Aspekte der *Concord Sonata*. Zum einen ist hier die vierteilige Satzanlage des Werks zu nennen, innerhalb derer zwei ausgedehnte, ein weites Spektrum von kontrastierenden Ausdruckscharakteren durchlaufende Ecksätze (mit einem gewissen Übergewicht des Emerson-Kopfsatzes) zwei kontrastierende, auf je verschiedene Weise eher leichtgewichtige Binnensätze umschließen; der Alcotts-Satz nimmt dabei durchaus die Stellung eines langsamen Satzes, der Hawthorne-Satz diejenige eines Scherzos ein, als das er von Ives auch explizit bezeichnet wird<sup>2</sup>. Zum anderen sind alle vier Sätze durch mannigfaltige motivische Verknüpfungen miteinander verbunden. Diese Verbindungen sind keineswegs oberflächlich-plakativ, aber sie bilden doch, im Gegensatz etwa zu den zyklischen Verbindungen der *New England Holidays*, so offenkundige "musical connections", daß Ives hier kaum die Gattungszugehörigkeit seines Werks in Abrede stellen mußte. Und schließlich ist der hohe musikalisch-technische, aber auch der geistige Anspruch der *Concord Sonata* zu erwähnen, den Ives nicht zuletzt durch die in jeder Hinsicht außergewöhnliche Begleitschrift der *Essays* hervorgehoben hat. Dieser Anspruch steht in deutlichem Gegensatz zu einigen von Ives' eher studienartigen, oft auch humoristischen (Kammer-) "sets" und hat nicht nur mit der - für eine Sonate allerdings wiederum gänzlich ungewöhnlichen - Länge des Werks (rund 40 Minuten Spieldauer), sondern auch mit seinem Gehalt zu tun.

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

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

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

langt. Das zentrale "substantielle" Charakteristikum des Werks ist aber zweifellos seine außermusikalische Thematik, welche in der Darstellung vierer neuenglischer Literaten und Philosophen besteht. Dabei geht es Ives insgesamt, wie er speziell im Hinblick auf Emerson und Thoreau betont, weniger um äußere "Illustration" von Leben und Werk dieser Transzentalisten als vielmehr um eine persönliche Einschätzung von deren "life, thought and character"<sup>1</sup>. Genau so, wie Ives in den *Essays* (mit Ausnahme von "Hawthorne") immer wieder bestimmte Charakterzüge der behandelten Persönlichkeiten betont - zumal "Emerson" und "Thoreau" kulminieren geradezu in einer Beschwörung der Charakterstärke ihrer Protagonisten, wobei Ives bei Emerson vor allem dessen Mut und Demut<sup>2</sup>, bei Thoreau dessen menschliche Wärme<sup>3</sup> hervorhebt -, zielt er denn auch in seiner Musik nicht auf eine "realistische" Umsetzung konkreter Sachverhalte, sondern auf ein psychologisches Erfassen der geistigen Haltung Emersons, Hawthornes, der Alcotts und Thoreaus ab. (Von der Naivität einer "realistischen" Darstellung ist Ives dadurch weit entfernt: Nicht nur geht es ihm weniger um "something that happens" als um "the way something happens"<sup>4</sup>, also mehr um das "Wie" als um das "Was" des dargestellten Inhalts, und nicht nur versucht er, die außermusikalische Realität durch das Bewußtsein der Transzentalisten zu sehen<sup>5</sup>, sondern er ist sich auch bewußt, daß es sich dabei immer um eine ganz persönliche Annäherung an diesen Inhalt handelt - seine Darstellung sei denn auch womöglich "far from accepted impressions"<sup>6</sup>.) Von diesem inhaltlichen Blickwinkel aus kann die Form der *Concord Sonata* als Folge von "Charakterstücken" (in der ursprünglichen Bedeutung, nicht im Sinne der Gattungskonvention) oder "Charakterstudien" beschrieben werden, die eine vierfache Annäherung an ein gegebenes Thema, nämlich an die gemeinsamen transzentalistischen Ideale Emersons, Hawthornes, der Alcotts und Thoreaus, unternehmen und die nacheinander - die folgenden Charakterisierungen seien nur als erste Orientierung verstanden - die tatkräftige Entschlossenheit Emersons, Hawthornes Empfänglichkeit für die Triebkräfte des Unbewußten, die "naive" Schlichtheit der Alcotts und Thoreaus gelassene Naturverbundenheit reflektieren. In einer solch psychologischen Betrachtungsweise erscheinen auch die zyklischen Verbindungen der vier Sätze in einem neuen Licht: Sie dienen, im Unterschied zur romantischen Sonatenkonzeption, nicht so sehr der allmählichen Transformation oder

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

2) *Essays* S.31-35.

3) Vgl. ebd. S.66.

4) Vgl. ebd. S.42.

5) Vgl. unten S.206 ff.

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

dem plötzlichen Rückverweis, sondern sind als omnipräsente, weniger durch eigene Abwandlung als vielmehr durch den Kontext variierte Elemente vorab zur prägnanten Signalisierung jenes gemeinsamen Gegenstandes eingesetzt, um den sich die vier porträtierten Persönlichkeiten auf je individuelle Weise bemühten. Das Umkreisen eines "Stoffes", wie es im Zusammenhang von Ives' Schaffensdynamik erläutert wurde, findet also in dieser "perspektivischen" Konzeption eine Entsprechung auf der strukturellen und inhaltlichen Ebene des Werks. Für diese "Perspektivik" ließen sich allenfalls literarische Parallelen, etwa Robert Brownings Gedicht *The Ring and the Book* (1868-1869) oder William Faulkners Roman *The Sound and the Fury* (1929) anführen<sup>1</sup>, wo ebenfalls ein bestimmter Erzählstoff, eine bestimmte "Geschichte", aus der Sicht verschiedener Figuren dargestellt wird und das "Wie" der Erzählung gegenüber dem "Was" das Übergewicht gewinnt. In der Musik aber stellt sie - insbesondere, was ihre Bindung an die Denkart und den Charakter spezifischer historischer Persönlichkeiten betrifft - eine gänzlich neuartige, außermusikalisch-psychologische Umdeutung der traditionellen Sonatenkonzeption dar.

Die Existenz eines solchen Inhalts hielt Ives offenbar für zwar ungewöhnlich, aber dennoch für weniger im Widerspruch zur Gattungstradition stehend als die Formanlage des Werks; seine Formulierung "as the form, perhaps substance, does not justify it" (d.h. die Bezeichnung "Sonate") ist denn auch deutlich vager in bezug auf die "substance" als in bezug auf die "form". Dies hängt zum einen damit zusammen, daß Ives' Begegnung mit der klassisch-romantischen Formenwelt primär in seinem Unterricht bei Parker stattfand, der ihm vor allem musikalisch-handwerkliche Verfahren und nur indirekt inhaltlich-ästhetische Prinzipien vermittelte, und zum anderen mit einer tatsächlich vorhandenen Tradition programmatischer Sinfonien und Sonaten in Amerika, auf die Ives in den *Essays* selbst hinweist und die er - trotz aller modifizierenden Überlegungen, die er dazu anstellt - zumindest nicht pauschal verurteilt<sup>2</sup>. Dennoch sah sich Ives aber auch diesbezüglich in einem gewissen Widerspruch zu Erwartungen, die auf den primär absolut-musikalischen Charakter der traditionellen Gattungen abzielten und die ihn in den *Memos* zu folgender Stellungnahme veranlaßten: "Some nice people object to putting attempted pictures of American authors and their literature in a thing called a sonata, but I don't apologize for it or explain it. I tried it because I felt like trying [it], and so, Good night shirt!"<sup>3</sup>.

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

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

3) *Memos* S.82.

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

Diese von Ives vorgenommene Befreiung der Gattungsbegriffe von den mit ihnen verbundenen konkreten musikalischen Verfahrensweisen muß zum einen vor dem Hintergrund des damaligen Konservatismus der Kunstmusik in Amerika, wie er exemplarisch durch Ives' Lehrer Parker repräsentiert wird, gesehen werden: Daß Ives so militant gegen die tradierte Sonatenform ankämpfte, hängt hinsichtlich der Gattung der Sonatenform nicht zuletzt auch damit zusammen, daß die formale Innovation, wie sie sich in Europa beispielsweise in der Entwicklungslinie von der h-Moll-Sonate Liszts bis hin zu den komplexen Sonatenformen im Frühwerk Schönbergs und Bergs einerseits und zu Skrjabin andererseits zeigt, kein amerikanisches Gegenstück besaß; die für den amerikanischen Entwicklungsstand repräsentativen Sonaten Edward MacDowell's etwa sind einem formalen und satztechnischen Traditionalismus verhaftet<sup>1</sup>, den - von Ives Klaviersonate Nr.1 (1901-1910) einmal abgesehen (für die in vielem dasselbe gilt wie das hier über die *Concord Sonata* Gesagte) - erst etwa die Klaviersonate von Charles Griffes (1917-18) ansatzweise aufbrach<sup>2</sup>. Zum anderen ist der polemisch-angriffige Impetus, mit dem Ives Stellung bezog, aber auch nicht denkbar ohne den spezifischen biographischen Hintergrund des Komponisten. Bedenkt man, welchen Erwartungen Ives hinsichtlich seiner Berufswahl und seines Lebensstils überhaupt von Seiten seiner Familie ausgesetzt war<sup>3</sup> - wodurch sich seine Identifikation mit dem nonkonformistischen Verhalten seines Vaters und sein Widerstand gegen den konservativen Parker nur noch verstärkte - , so wird verständlich, daß Ives genötigt war, um Freiräume jeder Art zu kämpfen und an ihnen mit aller Kraft festzuhalten. Wie Mark Sumner Harvey gezeigt hat, stellt denn auch vor allem das Jahrzehnt ab 1902

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

einen Zeitraum dar, in dem Ives eine ganze "series of liberations" vollzog, zu deren Stationen die Aufgabe seiner letzten Organistenstelle (1902), das zeitweilige Leben in einer Hütte in der Umgebung Danburys mit seinem zukünftigen Schwager David Twichell (1903), der Tod von Ives' Onkel Lyman Brewster, der den Familienanspruch eines "respektablen" Lebensstils vertreten hatte (1904), die Gründung einer eigenen Firma (1906) sowie Ives' Heirat mit Harmony Twichell (1908) und die Absage an Tante Amelia, mit Harmony bei ihr zu leben, zu zählen sind<sup>1</sup>. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich erst Ives' volle geistige Eigenständigkeit. Ives' ausgeprägter künstlerischer Freiheitsdrang und seine Absage an traditionelle musikalische Erwartungen stehen somit im Einklang mit seinem biographischen Werdegang, denn hier wie dort übernahm er eine Konvention - sei es das Gattungsverständnis einer Kunstform oder das Selbstverständnis als Komponist schlechthin - nur insofern, als sie ihm einen allgemeinen Rahmen bot, innerhalb dessen er sich größtmögliche Ungebundenheit und Freiheit zu verschaffen vermochte. In Ives' beruflicher Existenz führte dies zu einem problematischen und letztlich selbstzerstörerischen Kompromiß zwischen geschäftlicher und künstlerischer Karriere; in seiner kompositorischen Entfaltung hingegen gelang es ihm dadurch, eine zwingende Synthese zwischen Traditionskurs und persönlicher Eigenständigkeit zu realisieren. Gerade die *Concord Sonata* bezeugt dies sehr eindrücklich, und man kann daher Dietrich Kämper nur zustimmen, wenn er das Werk zwar einerseits in den Kontext einer historischen Phase der (Klavier-)Sonatentradition stellt, die - bei allen Symptomen der Krise - der Sonate dennoch "keine 'endgültige Bedrohung' ihrer Fortentwicklung" brachte<sup>2</sup>, wenn er aber gleichzeitig den ersten Teil des Sonatentitels, über den Hinweis auf die Wirkungsstätte der Transzendentalisten hinaus, auf den Ausbruch des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs am 19. April 1775 in Concord bezieht und die *Concord Sonata* geradezu als "Unabhängigkeitserklärung der amerikanischen Musik" deutet<sup>3</sup>.

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

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

3) Ebd.

## 2.2. Die Essays

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

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

2) Vgl. ebd. S.47-57.

Ives fand im Essay somit eine wohletablierte literarische Gattung vor, an die er sich, im Gegensatz zur musikalischen Gattung der Sonate, mühelos anschließen konnte, da sie seinem Freiheitsdrang weder inhaltlich noch formal besondere Zwänge auferlegte; von der Ambivalenz gegenüber der Gattungstradition und der Terminologie, die Ives' Verhältnis zur Sonate kennzeichnet, ist im Falle der *Essays* denn auch kaum etwas zu finden. Hinzuweisen gilt es indessen noch auf zwei charakteristische terminologische Details. Zum einen deutet der Plural im Titel der *Essays* darauf hin, daß sich Ives selbst bezüglich des Umfangs seiner Schrift gattungskonform verhält: Entsprechend der Tatsache, daß der Essay schon immer als Ausdrucksform mittleren Umfangs verstanden wurde - als Ausdrucksform, die allerdings nicht zuletzt gerade wegen dieser mittleren Länge oft in größerer zyklischer Anordnung präsentiert wurde (so etwa auch in den beiden Essayfolgen von Emerson) -, faßt er seinen Text nämlich ganz offenbar nicht primär als geschlossenes Ganzes, sondern als eine (dem "set of pieces" im musikalischen Bereich analoge) Zusammenstellung mehrerer zusammengehöriger Einzelstücke auf, so daß "Essay" innerhalb des Textaufbaus diejenige hierarchische Stufe bezeichnet, der in der Musik der einzelne Sonatensatz (nicht die Sonate als Ganzes) entspricht. Gleichwohl weisen die sechs Essays (einschließlich "Prologue" und "Epilogue") aber stark ausgeprägte thematische Verbindungen auf. In den zentralen vier Transzendentalistenessays betont Ives denn auch nicht nur die Unterschiede in der Denkart seiner Protagonisten, sondern er weist immer wieder auf deren Gemeinsamkeiten hin<sup>1</sup>, und im "Epilogue" setzt er exakt an jenem Punkt der Gedankenführung wieder an, wo er im "Prologue" abbricht<sup>2</sup>. Dadurch ist eine Geschlossenheit der *Essays* gewährleistet, die zwar - da der Essay eine in sich abgerundete, selbständige Form darstellt und *Essayzyklen* daher, obschon sie diese Möglichkeit durchaus zulassen, keine so eindeutige Tendenz zur übergreifenden Vereinheitlichung aufweisen, wie sie im Falle der Musik gerade in der Sonatenentwicklung des 19. Jahrhunderts erkennbar ist - nicht zwingend der Gattungstradition des Essays verpflichtet ist, die aber in direkter Analogie zum inneren Aufbau der *Concord Sonata* steht.

Und zum anderen ist die eigenwillige Verwendung der Präposition "before" in Ives' Titel in Betracht zu ziehen. Damit ist mehr ausgesagt, als daß im ursprünglichen Veröffentlichungsplan die *Essays* zusammen mit der *Concord Sonata* erscheinen sollten<sup>3</sup>, mehr auch, als daß die Lektüre der *Essays before a Sonata* der Beschäftigung mit der Sonate vorausgehen und diese erläutern sollte; sondern in der Abweichung von der

1) Vgl. unten S.109 ff.

2) Vgl. unten S.114 ff.

3) Vgl. oben S.20.

erwarteten Formulierung "Essays on ..." drückt sich indirekt gerade die Abwesenheit einer solchen Deutungsfunktion des Textes bezüglich der Musik aus: Das Wort "before" meint - in dem typisch transzentalistischen, etymologisierenden Sinne, auf den schon im Zusammenhang beispielsweise mit dem Begriff der Ouvertüre hingewiesen wurde<sup>1</sup> - über ein chronologisches oder ein konkret räumliches Verhältnis zwischen Text und Musik hinaus vor allem einen imaginären Raum, in dem den *Essays* die Funktion einer Öffnung auf dasselbe Ziel hin zukommt, das die Sonate ihrerseits ebenfalls zu umreißen sucht. Dem widerspricht keineswegs die Bestimmung der *Essays* als "preface or reason" für die Sonate<sup>2</sup>, denn mit der Bezeichnung "reason" wird einerseits die Bedeutung von "preface" auf typisch Ivessche Weise wieder relativiert; mit der Vorstellung der "Begründung" ist aber andererseits wiederum weniger eine deutende Funktion des Textes als vielmehr eine sprachlich-begriffliche Vertiefung des auch von der Musik Intendierten gemeint.

1) Vgl. oben S.46.

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

### 2.3. Die großformale Parallelität von Musik und Text

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

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

von Aufführungsduern sind etwa die zweite Einspielung von John Kirkpatrick<sup>1</sup> mit 13'35", 10'02", 4'37" und 9'43" Minuten Spieldauer oder diejenige von Herbert Henck<sup>2</sup> mit 17'34", 12'03", 5'25" und 14'00"). Räumt man dem spieltechnisch schwierigsten Teil der Sonate, dem Hawthorne-Satz (dessen pianistische Hindernisse in der auf Perfektion bedachten Schallplatten-Praxis das Verhältnis der Spieldauern zwischen den einzelnen Sätzen ein wenig verzerren<sup>3</sup>), eine gewisse Sonderstellung ein, so ist jedenfalls in Text und Musik die Grundstruktur zweier längerer, gewichtiger Außenteile, die zwei kürzere, leichtgewichtigere Binnenteile umrahmen, evident.

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

1) CBS Masterworks MS 7192 (1968).

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

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

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

but something which is permeated by it"<sup>1</sup>. Gerade den Niederschlag eines solchen puritanischen Verständnisses menschlicher Schuld in Hawthornes Werk - in Form von "sins and morbid horrors", "specters", "phantasmas" und "hellish hopelessness"<sup>2</sup> - will Ives in seiner Umsetzung nämlich aussparen: "This fundamental part of Hawthorne is not attempted in our music (the second movement of the series) which is but an 'extended fragment' trying to suggest some of his wilder, fantastical adventures into the half-childlike, half-phantasmal realms"<sup>3</sup>. Und in "The Alcotts" schränkt Ives sein Vorhaben folgendermaßen ein: "We dare not attempt to follow the philosophic raptures of Bronson Alcott ... And so we won't try to reconcile the music sketch of the Alcotts with much besides the memory of that home under the elms - the Scotch songs and the family hymns that were sung at the end of each day ..." <sup>4</sup>. Auf die möglichen Gründe für diese Beschränkungen soll an anderer Stelle hingewiesen werden<sup>5</sup>, während hier vor allem die Tatsache hervorgehoben sei, daß sich Ives' Konzeption der *Concord Sonata* und der *Essays* also vor allem an Emerson und Thoreau orientiert und daß die ihnen gewidmeten Sonatensätze bzw. Textteile durch ihre Stellung als Eckpfeiler eine gewisse Symmetrie der Gewichtung bewirken.

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

1) *Essays* S.41.

2) Ebd.

3) Ebd.

4) Ebd. S.48.

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

sondern auch durch ihren Inhalt gegeben, und ihre die Musik thematisierende "metatextliche" Funktion findet letztlich sogar darin eine gewisse Bestätigung, daß Ives von der musikalisch belasteten Bezeichnung "Postlude", die er ursprünglich für den "Epilogue" vorsah, schließlich Abstand nahm<sup>1</sup>.

1) Vgl. *Essays* S.70, Fußnote v.