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: 3: Die motivisch-thematische Substanz der Concord Sonata und der Essays

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: 13.12.2025

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

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

3.1. Die *Concord Sonata*

3.1.1. Die zyklischen Motive und Themen

Daß die *Concord Sonata* sowohl werkübergreifendes als auch satzindividuelles motivisch-thematisches Material enthält, ist offenkundig. Etliche - in ihrer Art für Ives charakteristische - Schwierigkeiten bereitet demgegenüber die Frage, wie dieses Material einzuteilen ist, denn die von Ives verwendeten Motive und Themen sind zumeist in einen dichten, vielstimmigen und bisweilen schwer durchhörbaren Klaviersatz integriert, und sie sind teilweise, gemäß Ives' transzendentalistisch beeinflußter Maxime "Nature loves analogy and hates repetition"[1], beträchtlichen variativen Umformungen unterworfen. Diese Schwierigkeiten spiegeln sich deutlich in den bisherigen Kommentaren der *Concord Sonata* wider, in denen sich so gegensätzliche Meinungen wie etwa diejenige von Henry Cowell - "The Sonata is built on two motifs"[2] - oder diejenige von Ann Ghandar gegenüberstehen, welche allein für *Emerson* nicht weniger als sechs Themen geltend macht[3]. Zwischen diesen beiden Extremen sei in der vorliegenden Arbeit in dem Sinne vermittelt, daß als Kriterium dafür, ob ein bestimmtes motivisch-thematisches Gebilde als Transformation eines Gegebenen oder als etwas "Eigenständiges" zu betrachten sei, vor allem die gehörsmäßige Erkennbarkeit sowie der Grad des Hervortretens und der charakteristischen Ausprägung dieses Gebildes gelten soll; die Legitimation dieses Kriteriums stützt sich dabei nicht nur auf pragmatische Erwägungen, sondern vor allem auch auf Ives' grundsätzliches Verständnis von Musik als einer primär akustisch vermittelten Kunst[4].

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

---

1) *Essays* S.22.
2) Cowell, *Charles Ives* S.191.
3) Vgl. Ann Ghandar, "Charles Ives: Organisation in *Emerson*", in: *Musicology: The Journal of the Musicological Society of Australia* 6 (1980), S. 117-122
4) Vgl. oben S.38-43.

und "Thema" aus - mit einer kleinsten, charakteristisch ausgeprägten musikalischen Sinneinheit oder mit einem längeren, organisch geformten und mehr oder weniger abgeschlossenen musikalischen Gedanken zu tun hat[1]. Gerade bei einem Komponisten wie Ives, der häufig von kleinsten melodischen Elementen (d.h. von Motiven) ausgeht, diese dann aber assoziativ weiterentwickelt, ohne sie organisch (d.h. zu Themen) auszuformen, ist diese Frage zwar oft nicht eindeutig zu beantworten, was über den Sachverhalt als solchen aber nicht hinwegtäuschen darf. Die gängige, reichlich unscharfe Terminologie - bei Cowell beispielsweise zeigt sie sich darin, daß die Bezeichnung "Motiv" auch noch für eine rhythmisch indifferente absteigende Tonleiter verwendet wird[2], bei Kirkpatrick[3] und Ghandar[4] darin, daß selbst ein Kurzgebilde wie das Anfangsmotiv aus Beethovens Fünfter Sinfonie als "Thema" angesprochen wird - soll im folgenden denn auch insofern umgangen werden, als die Begriffe "Motiv" und "Thema" nur dort verwendet seien, wo sie der obigen Definition einer kleinsten prägnanten Sinneinheit bzw. eines mehr oder weniger geschlossenen Gedankens entsprechen, wohingegen für diejenigen Gebilde, die zwischen dem "Motiv" und dem "Thema" angesiedelt sind, möglichst neutrale Bezeichnungen gewählt werden.

Vorsicht ist auch bei der musikalischen Charakterisierung der Motive und Themen geboten. Seit Cowell in seiner einflußreichen Studie der *Concord Sonata* die Begriffe "epic" und "lyric" für die Motive und Themen des Werks eingeführt hat, ist diese Terminologie zwar fast zum Gemeinplatz geworden. Da sie aber lediglich aus dem Gegensatz zwischen den von Ives mit "prose" bzw. "verse" charakterisierten Abschnitten von *Emerson* und nicht aus der gesamten Sonate abgeleitet ist, und da sie zudem Assoziationen an ein dualistisches "Sonatenhauptsatzprinzip" weckt (so sehr, daß Cowell das "lyric theme" als zweites Thema bezeichnet, obwohl er sich bewußt ist, daß es als erstes erklingt[5]), soll sie hier einer inhaltlich und funktional möglichst unbelasteten Bezeichnungsweise weichen, zumal im folgenden noch nicht die Formanlage der Sonate, sondern nur das Faktum der zyklischen Motive und Themen an sich beleuchtet werden soll.

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

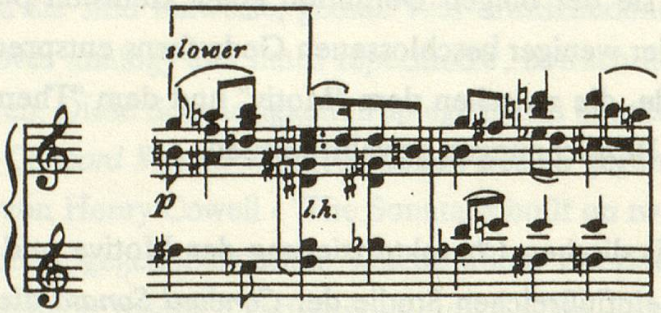
---

1) Vgl. Günter Altmann, *Musikalische Formenlehre* (UTB 1109), München/New York/London/Paris: K.G. Saur 1981, S.14 und 48.
2) Cowell, *Charles Ives* S.191.
3) Typoskript (S.3) des Vorworts von John Kirkpatricks geplanter Neuausabe der *Concord Sonata*; vgl. oben S.12.
4) Ghandar, a.a.O. S.117.
5) Cowell, *Charles Ives* S.191.

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

Der *Concord*-Motivkomplex

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

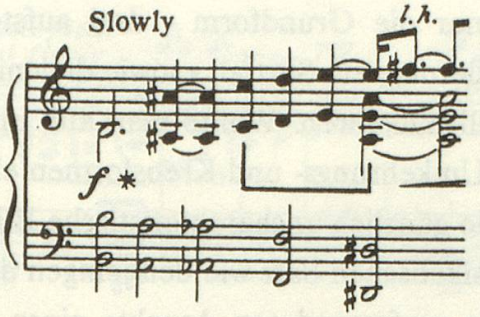


Beispiel 1: *Emerson* S.1, 5.System[1]. *Concord*-Motiv in der rechten Hand: G-A-H-E. (Zitiert wird diese Stelle deshalb, weil sie das Motiv erstmals dynamisch und agogisch ganz deutlich vom Kontext abgrenzt).

Als *erstes* zyklisches Motiv wird dieses melodische Gebilde bezeichnet, weil es nicht erst, wie H. Wiley Hitchcock suggeriert, "at the first hush"[2] (d.h. an der in Beispiel 1 zitierten Stelle), und auch nicht erst, wie dies Ann Ghandar feststellt[3], auf S.1, 2.System (linke Hand) von *Emerson* (C-D-E-A), sondern bereits, wenn auch durch den Diskantgang etwas verdeckt, ganz zu Beginn des Satzes in Erscheinung tritt:

---

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

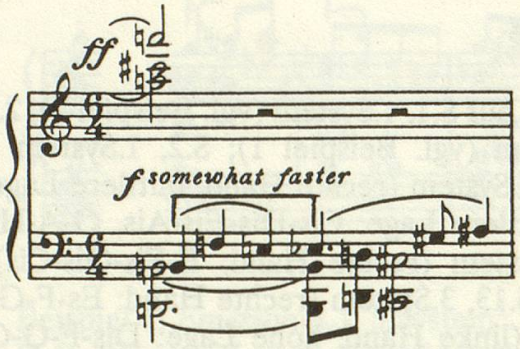


Beispiel 2: *Emerson* S.1, 1.System. *Concord*-Motiv in der rechten Hand: C-D-E-A.

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

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

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

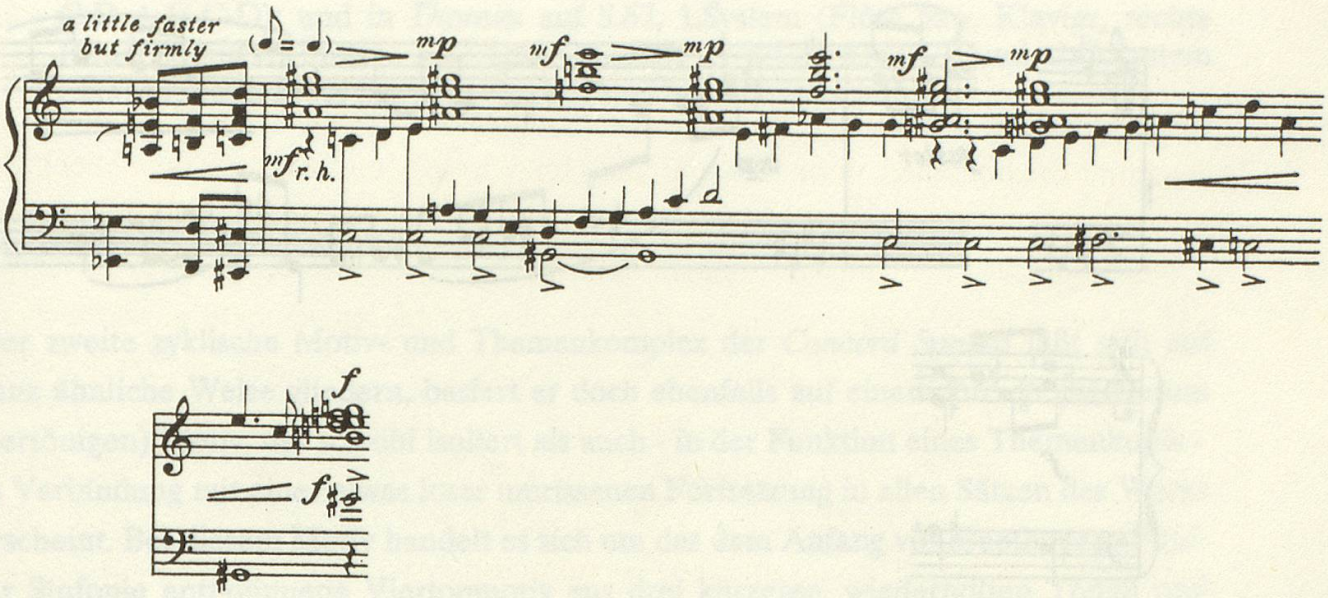


Beispiel 3: *Emerson* S.13, 4.System. Krebsform des *Concord*-Motivs in der rechten Hand, mittlere Lage: H-F-E-Es.

und der schon früher einmal (*Emerson* S.1, 2.-3.System [rechte Hand: Gis-D-Cis-C]) und vor allem später noch verschiedentlich auftaucht - dann aber fast immer im Zusammenhang des vollständigen "Fugato-Motivs"[1].

Wichtig für die zyklische Anlage der *Concord Sonata* ist allerdings nicht nur das isolierte *Concord*-Motiv, sondern auch eine bestimmte Art der Fortsetzung, die es immer wieder erfährt. Zwar läßt sich diese Fortsetzung nicht in allen Sätzen mit derselben Deutlichkeit feststellen, aber im wesentlichen sind doch alle ihre Elemente schon im folgenden Beispiel aus *Emerson* vereinigt:

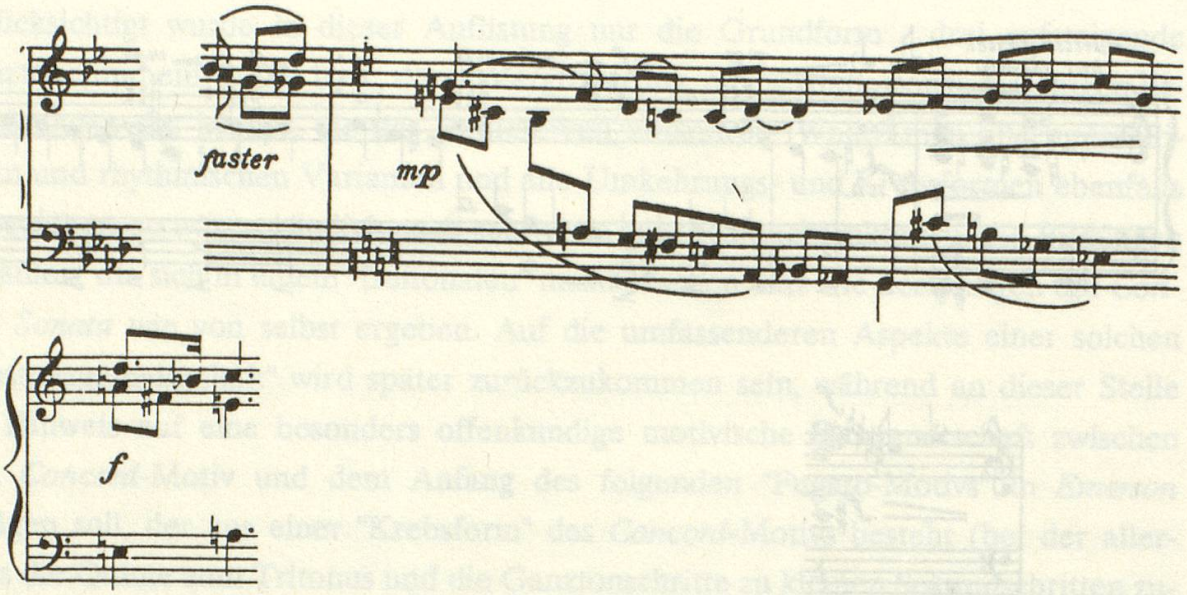
1) Vgl. unten S.82-83.



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

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

1) Vgl. unten S.71-74.



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

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

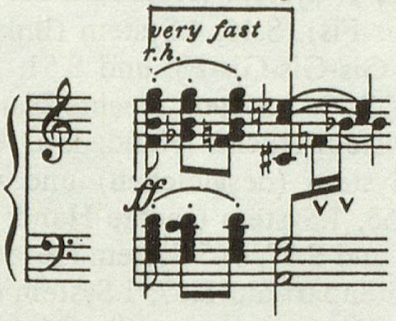
In *Emerson* erscheint es insbesondere auf S.2, 2.-3.System (vgl. Beispiel 4); in *Hawthorne* (wenn auch mit anderen Elementen durchsetzt) auf S.30-31 (S.30, 2.-3.System [rechte Hand: *Concord*-Motiv], 4.System [rechte Hand: Verharren auf E-Fis] und S.31, 1.-2.System [rechte Hand, "Aufstieg": G-A-B-D-E-H-Fis]);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

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

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

Der Beethoven-Motivkomplex

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

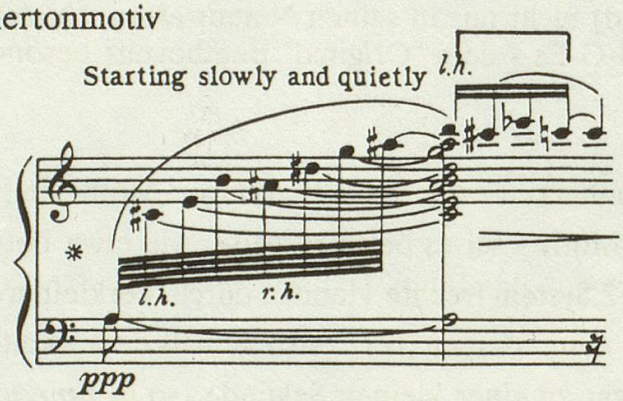


Beispiel 6: *Emerson* S.6, 2.System. An dieser klimaktischen Stelle gleicht das Motiv (in der rechten Hand) nicht nur in seinen Notenwerten, sondern auch in seinen Tonhöhen - G-G-G-Es - dem "Original" Beethovens besonders offensichtlich.

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

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

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



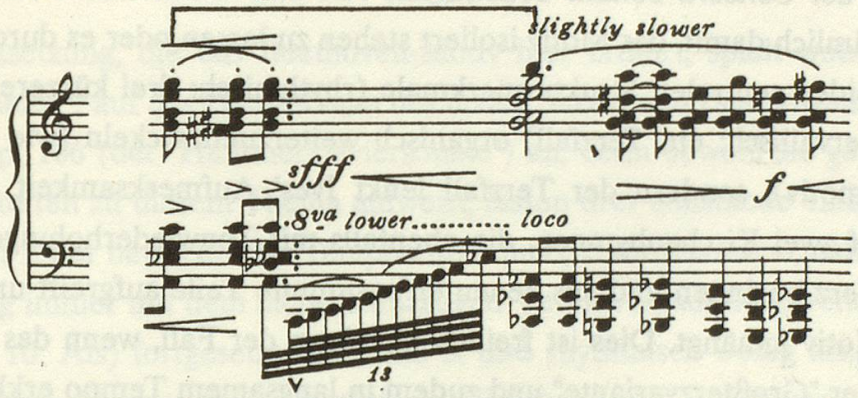
Beispiel 7: Anfang von *Thoreau* (S.59, 1.System). Chromatisches Viertonmotiv in der linken Hand: D-Cis-Es-C.

als "ultimate distortion of the epic motif" mit einbeziehen[1] (das freilich, außer in seiner rhythmischen Gestalt und in seinem abschließenden Terzsprung, nur noch entfernt an das Beethoven-Motiv erinnert), wobei dann auch solche daraus ab-

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

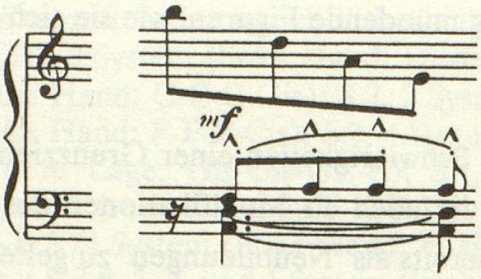
geleitete, ebenfalls in einen Terzsprung mündende Figuren, wie sie sich etwa auf S.62, 3.-5.System finden, zu zählen wären.

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



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

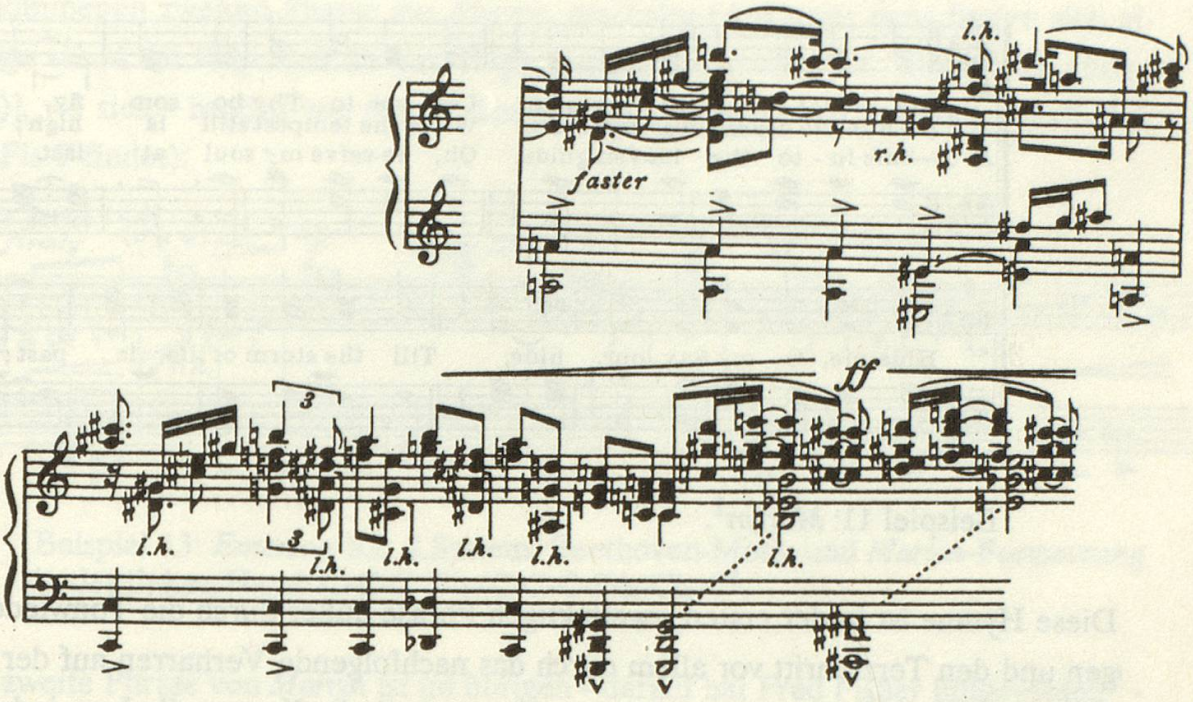
Für die ebenfalls vorhandenen, allerdings selteneren Krebs- und Umkehrungskrebsformen des Beethoven-Motivs gilt dasselbe: Auch sie gehen zwar immer wieder ganz spontan und ungezwungen aus dem Kontext motivischer Verknüpfung hervor, nur selten aber erlangen sie, wie etwa im folgenden Beispiel aus *Thoreau*,



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

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

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

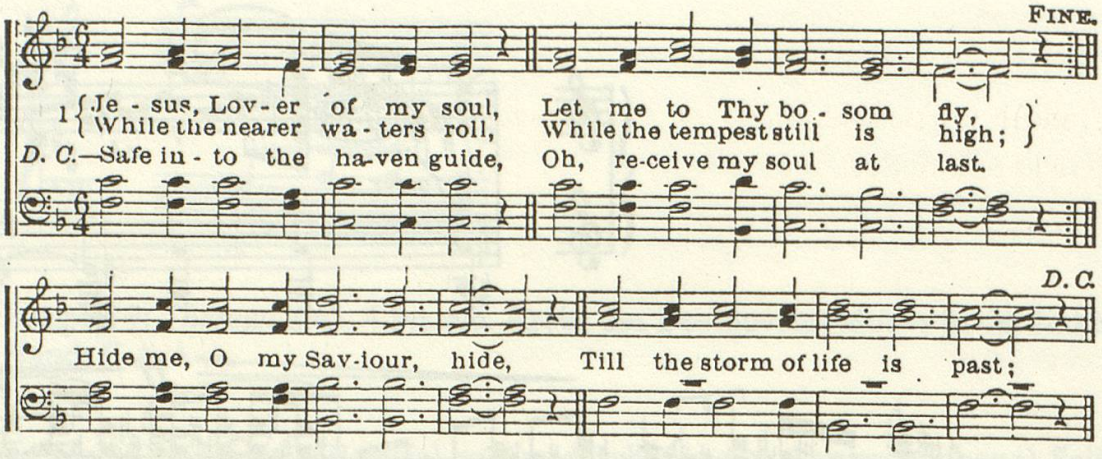


Beispiel 10: *Emerson* S.1, 3.-4.System. Kombiniertes Beethoven- und Hymnenzitat in der linken Hand: C-C-C-Gis/C-C-C-C-Des-C-Gis-Gis-Ais.

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

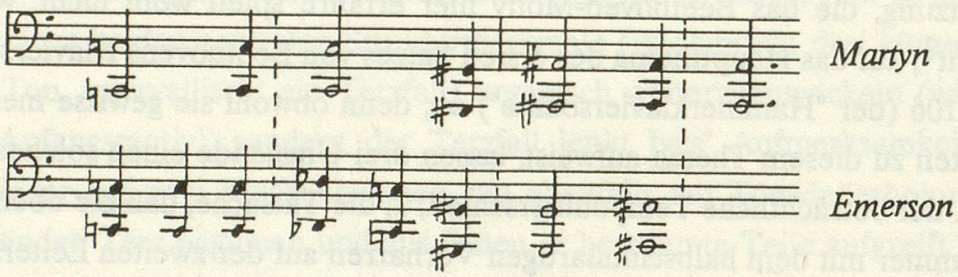
1) Vgl. Fred Fisher, *Ives' Concord Sonata*, Denton, Texas: C/P Productions 1981, S.32.

2) Clayton Wilson Henderson (*Quotation as a Style Element in the Music of Charles Ives*, Diss. Washington University 1969, S.207-217) nennt außer der *Concord Sonata* auch die Sinfonie Nr.4.



Beispiel 11: *Martyn*[1].

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

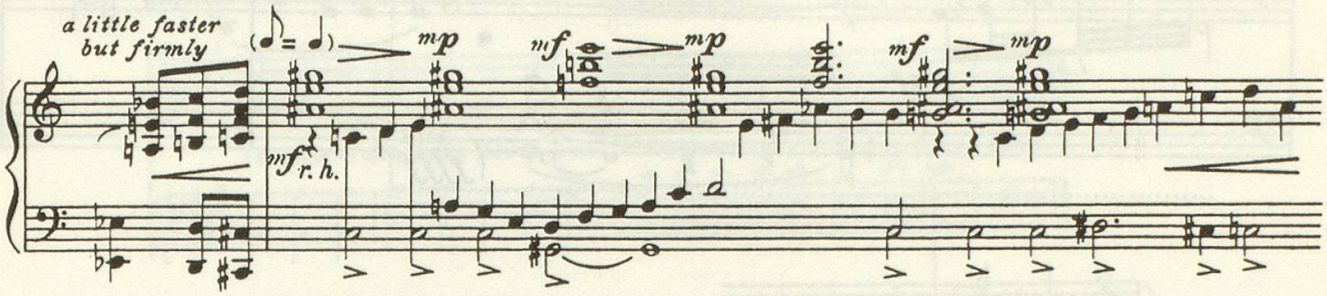


Beispiel 12: *Martyn*, 1. Phrase (transponiert und enharmonisch umgedeutet) und *Emerson* S.1, 4.System (linke Hand).

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

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

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

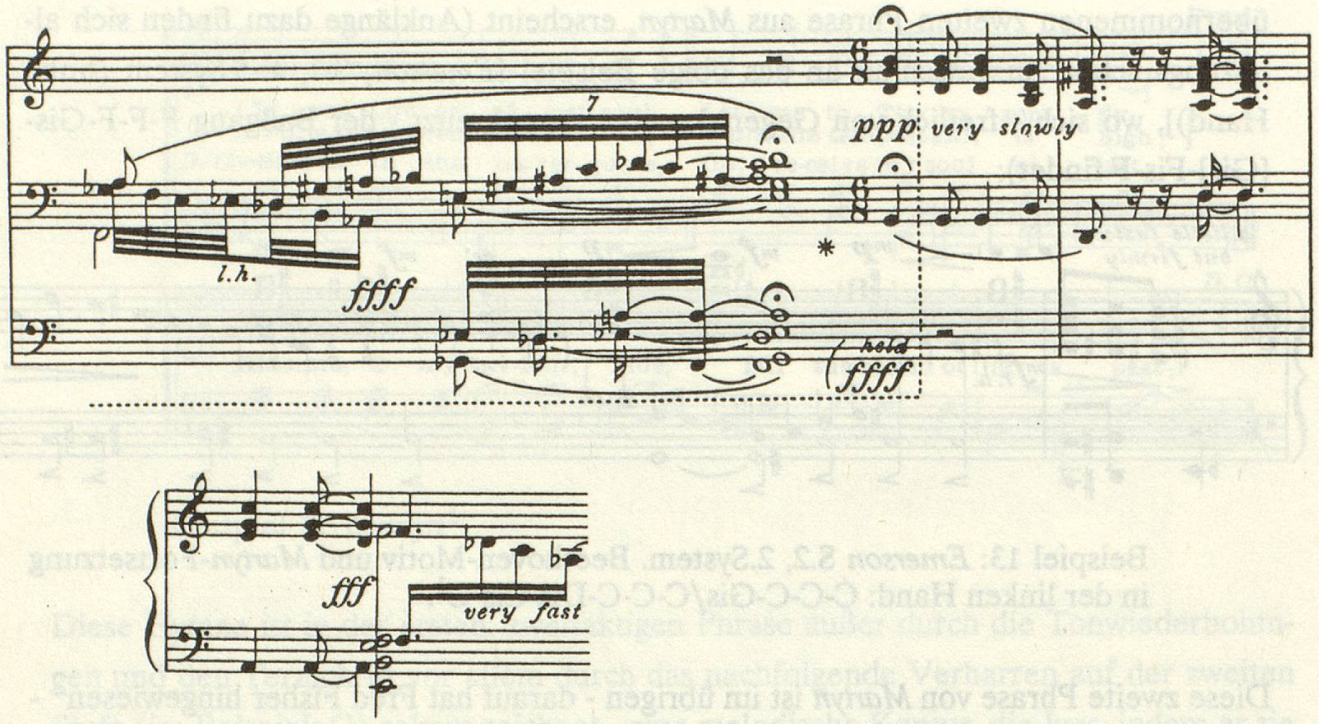


Beispiel 13: *Emerson* S.2, 2.System. Beethoven-Motiv und *Martyn*-Fortsetzung in der linken Hand: C-C-C-Gis/C-C-C-Dis-Cis-C[1].

Diese zweite Phrase von *Martyn* ist im übrigen - darauf hat Fred Fisher hingewiesen[2] - melodisch identisch mit dem Schluß einer anderen Kirchenhymne, nämlich der *Crusader's Hymn*, deren Musik und Text aus dem schlesischen Volksgut stammt; da sie jedoch, mit Ausnahme dieser Schlußwendung, kaum von Bedeutung für den Beethoven-Motivkomplex der *Concord Sonata* (und wohl für Ives' Oeuvre insgesamt) ist, sei sie hier als mögliche Zitatquelle nur am Rande erwähnt.

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

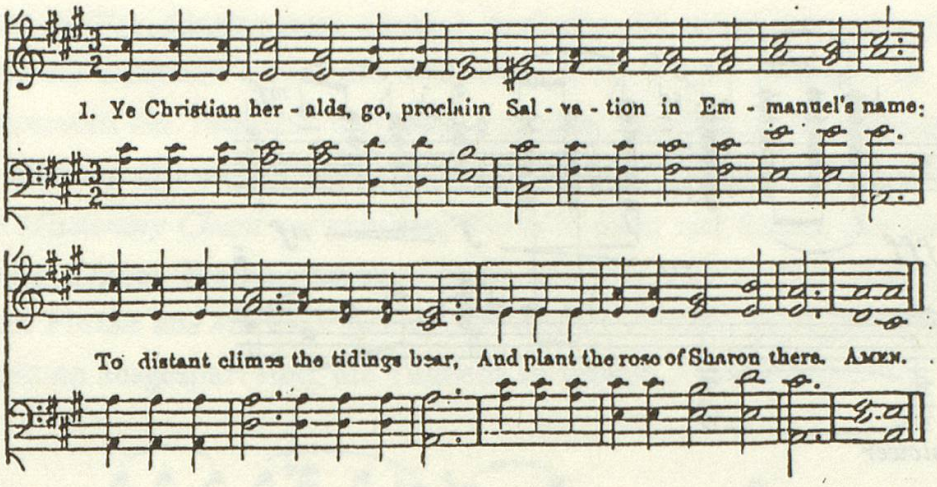
1) Vgl. Beispiel 4, oben S.65.
2) Vgl. Fisher, a.a.O. S.30-31.
3) Hitchcock, *Ives* S.56.



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

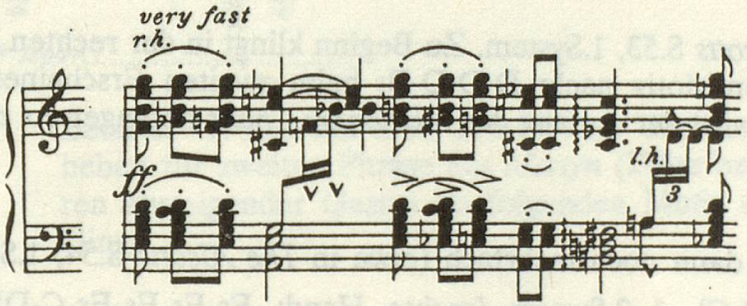
Eine Anlehnung des Beethoven-Motivs an eine zweite Kirchenhymne ist in der *Concord Sonata* aber nicht minder bedeutsam. Gemeint ist der sogenannte *Missionary Chant* von Charles bzw. Heinrich Christopher Zeuner[1] aus dem Jahre 1832, der vor allem in Verbindung mit dem Text *Go, Heralds of Salvation, Forth* ("Ye Christian heralds, go proclaim" bzw. ursprünglich "Ye Christian heroes, go proclaim") von Samuel Francis Smith bekannt wurde und den Ives auch in einigen anderen Werken zitiert[2]:

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



Beispiel 15: *Missionary Chant*[1].

Die ersten beiden Takte des *Missionary Chant* entsprechen in ihrem melodischen Umriß ziemlich genau der *Martyn*-Hymne, auch wenn die zweite Stufe (im Beispiel: H) hier nicht ausgehalten, sondern auftaktig-weiterführend eingesetzt ist und somit das kombinierte Beethoven/Kirchenhymnenzitat[2] kaum so eindeutig - und schon gar nicht so ausschließlich - in einen Zusammenhang mit dem *Missionary Chant* gebracht werden kann, wie dies etwa Giselher Schubert tut[3]. Gleichwohl ist Ives' Assoziation von Beethoven-Motiv und *Missionary Chant* an verschiedenen Stellen offenkundig. Schon der zweimalige Terzfall an folgender Stelle in *Emerson* (sowie an dessen Parallelstelle [*Emerson* S.18, 1.-2. System])

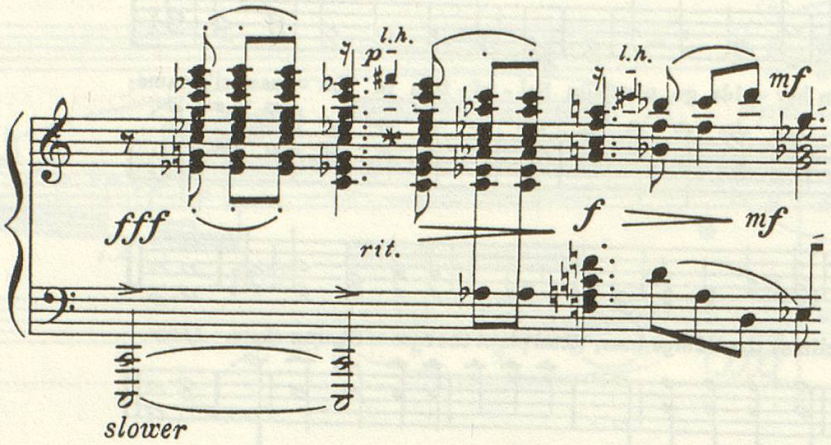


Beispiel 16: *Emerson* S.6, 2.System.

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

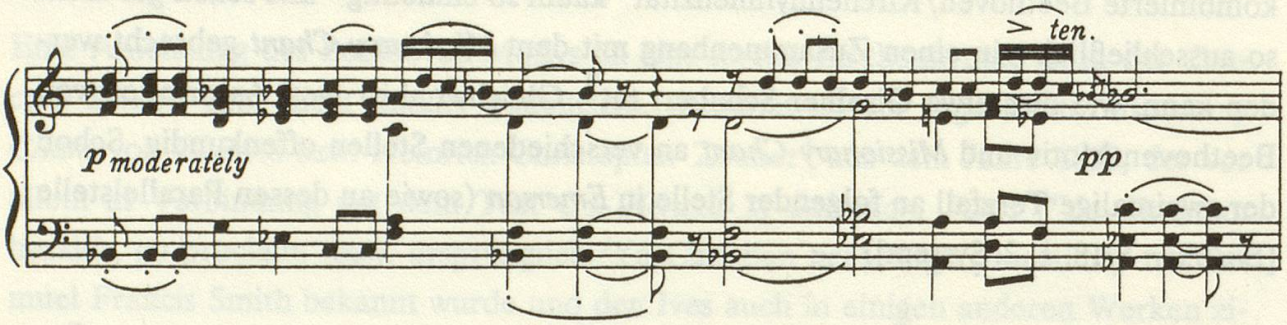
---

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



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

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

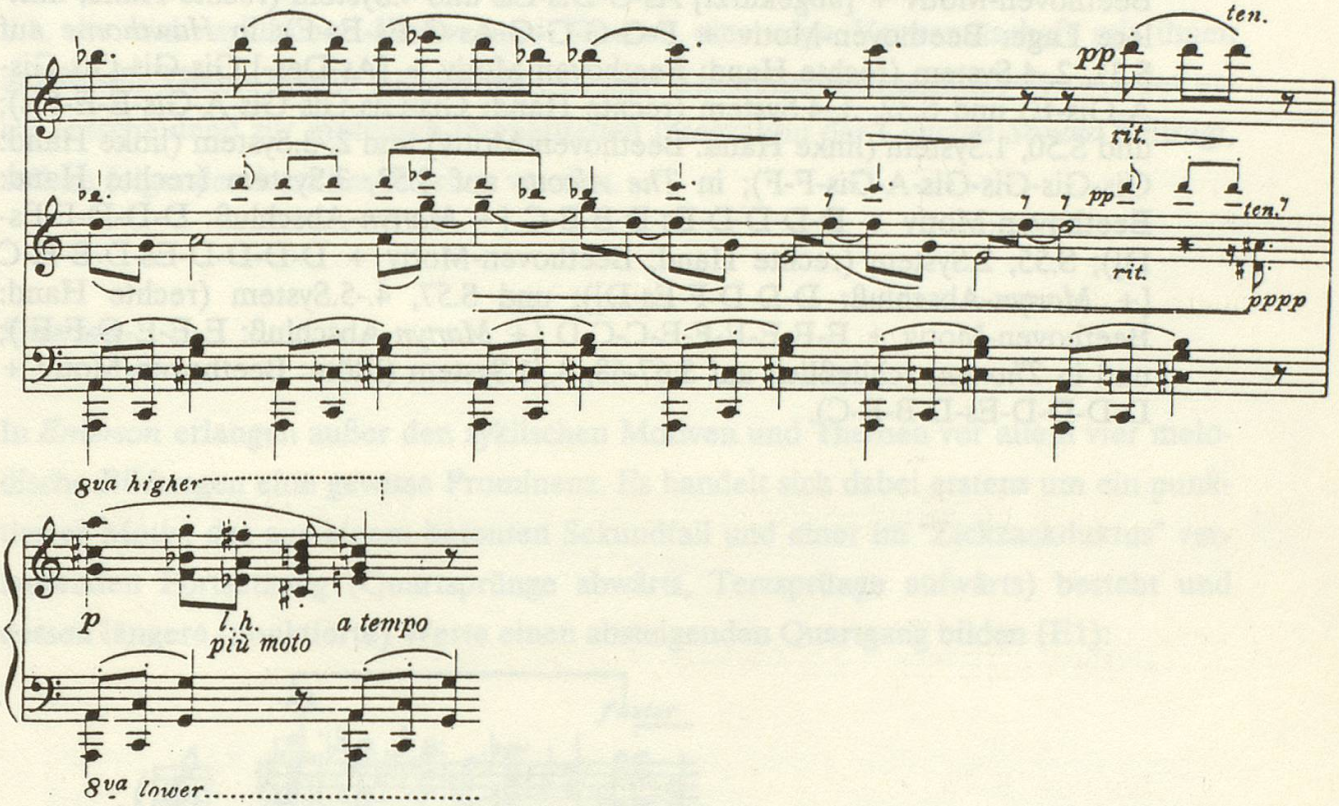


Beispiel 18: *The Alcotts* S.53, 1.System. Zu Beginn klingt in der rechten Hand noch das Beethoven-Motiv nach: D-D-D-B; beim zweiten Erscheinen des Terzfalls hingegen wird der Anfang des *Missionary Chant* notengetreu zitiert: D-D-D-D-B-C-C-A.

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

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

Chant in *The Alcotts*) ganz deutlich preisgibt. So verschiedenartig diese Fortsetzung aber auch ausfallen kann - die Beispiele 10, 11, 17 und 18 zeigen es -, so eindeutig ist andererseits die Tatsache, daß sie nur in *einer*, nämlich in der in Beispiel 10 gezeigten, vor allem an *Martyn* anklingenden (in ihrem Anfangsduktus aber, wie gesagt, auch mit dem *Missionary Chant* verwandten) Form in allen vier Sätzen der *Concord Sonata* erscheint. Dieser Motivkomplex wird in *Emerson* und in *The Alcotts* noch durch die zweite Phrase aus *Martyn* ergänzt, und auch in *Thoreau* wird, wenngleich die drei letzten Noten ausgespart sind, die Tendenz zu diesem Abschluß spürbar:



Beispiel 19: *Thoreau* S.68, 1.-2.System. "Kirchenhymnenfortsetzung" und Anheben zur zweiten Phrase aus *Martyn* (Flöte bzw. Klavier, rechte Hand), deren absteigender Gestus im folgenden Motiv (Klavier, rechte Hand) nachklingt.

Als zyklisches Element kann aber, da dieser letzte motivische Bestandteil in *Hawthorne* fehlt, nur die Verbindung des Beethoven-Motivs mit dem in Beispiel 10 gezeigten Fortsetzungsteil gelten; doch darf auch dieses tendenziell "unvollständige" melodische Gebilde aufgrund der Tatsache, daß es sich zu einem charakteristischen musikalischen Gedanken verfestigt und daß es partiell abgeschlossen ist (nämlich, zieht man seine harmonischen Implikationen in Betracht, durch einen Halbschluß [in Beispiel 10 etwa auf der 5. Stufe von As/Gis, in Beispiel 19 auf der 5. Stufe von B]), durchaus als Thema betrachtet werden - als Thema, das hier die Bezeichnung "Beethoven/Kirchen-

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

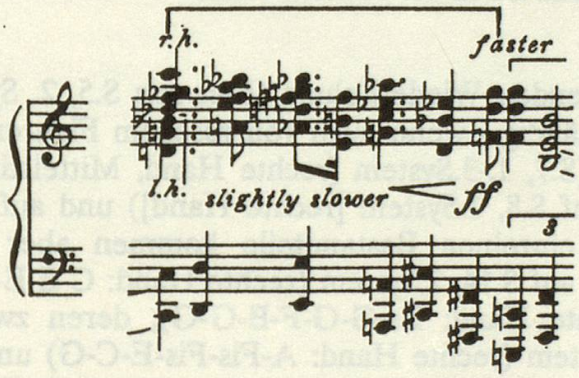
In *Emerson* erscheint es auf S.1, 3.-4.System (linke Hand: Beethoven-Motiv + C-C-C-C-Des-C-Gis-Gis-Ais [+ *Martyn*-Abschluß auf S.2, 2.System (linke Hand: Beethoven-Motiv + C-C-C-Dis-Cis-C]); S.6, 2.-3.System (rechte Hand: Beethoven-Motiv + G-G-G-G-A-G-Es-F [+ *Martyn*-Abschluß: G-G-G-H-A-G]); S.18,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

3.1.2. Die satzindividuellen Motive und Themen

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

Emerson

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



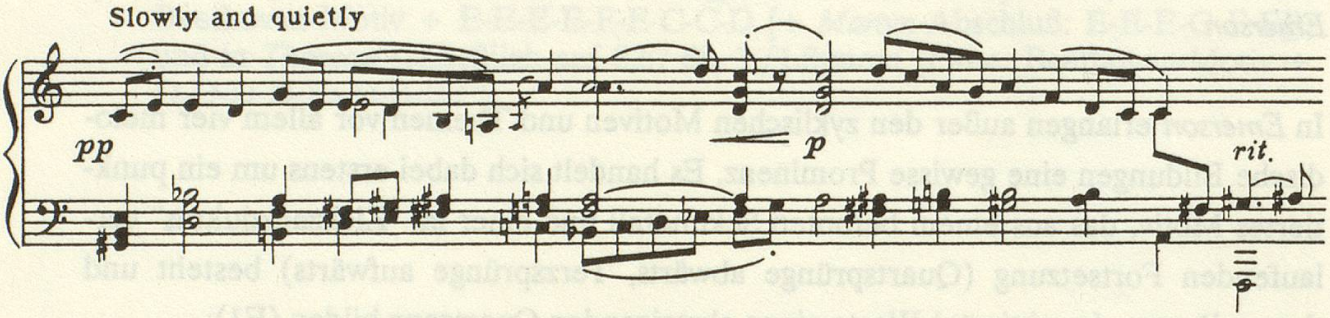
Beispiel 20: *Emerson* S.1, 2.System. E1 in der rechten Hand: C-B-B-F-As-Es-G.

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

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

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

Zweitens enthält *Emerson* ein ausgeprägtes (und in den Skizzen tatsächlich als "quiet theme" bezeichnetes[1]) "langsames Thema" (E2), das in seiner vollständigen, annähernd periodisch gegliederten Form[2] erstmals auf S.5, 1.System erscheint:

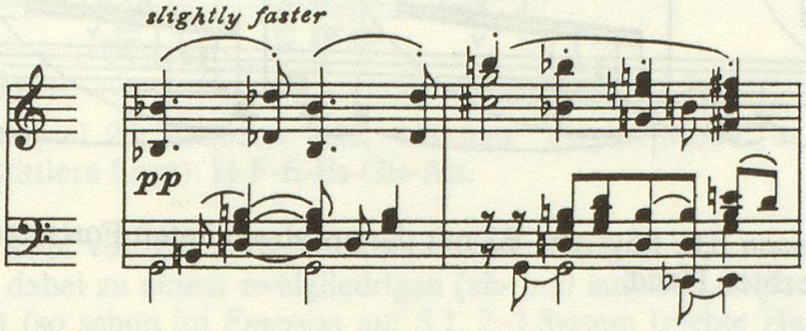


Beispiel 21: *Emerson* S.5, 1.System. E2 in der rechten Hand.

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

1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.124.
2) Zur periodischen Gliederung dieses Themas vgl. Hermann Conen, "'All the Wrong Notes are Right': Zu Charles Ives' 2.Klaviersonate 'Concord, Mass., 1840-1860'", in: *Neuland: Ansätze zur Musik der Gegenwart* 1, hrsg. von Herbert Henck, Köln: Neuland Musikverlag, Herbert Henck 1980, S.37.

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



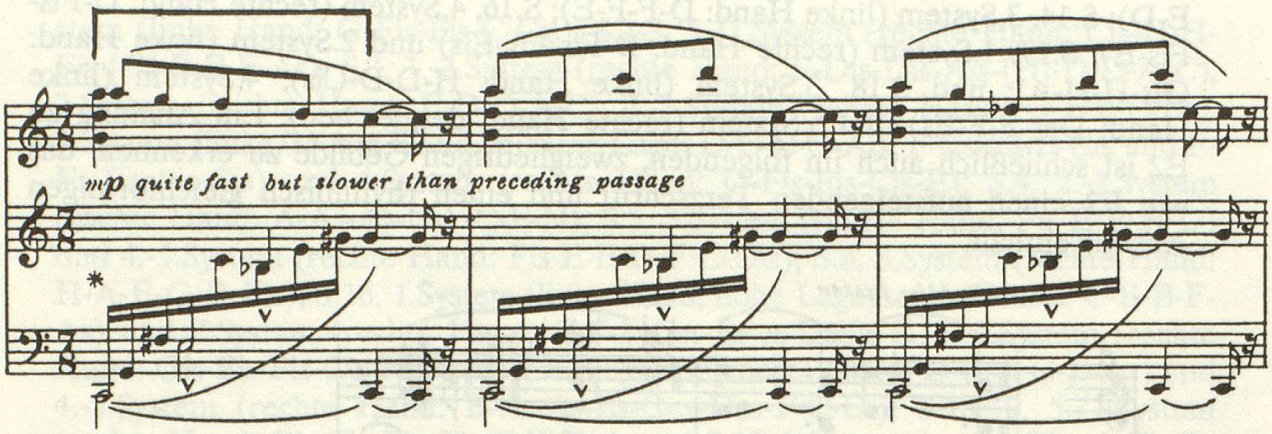
Beispiel 22: *Emerson* S.4, 3.System. Aus E2 abgeleitete Gestalt in der rechten Hand.

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

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

---

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



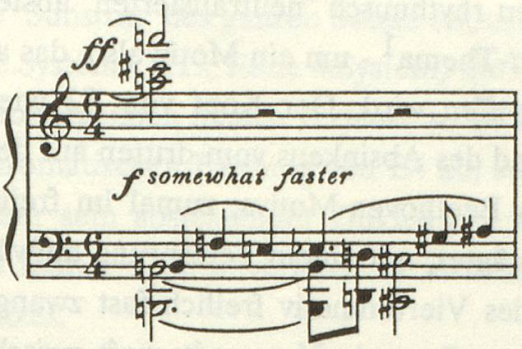
Beispiel 23: *Emerson* S.8, 1.System. E3 mit daraus abgeleiteten Fortsetzungsmotiven in der rechten Hand.

Auch andernorts klingt dieses Motiv, teils intervallisch verändert oder um einen Ton verkürzt, mehrfach an - so vor allem auf S.1, 3.System (rechte Hand: H-A-G-E-D); S.4, 2.System (rechte Hand: Fis-E-D-H-A) und 5.System (rechte Hand: Fis-E-Cis-H-A); sowie immer im Fortsetzungsteil der vollständigen Erscheinungsformen von E2[1]. Als verkürzte und intervallisch veränderte Formen dieses Motivs können aber auch etwa die folgenden Stellen gelten: S.1, 1.System (linke Hand: H-A-As-F-Dis); S.3, 1.System (rechte Hand: zweimal As-G-E-D) und 2.System (rechte/linke Hand und rechte Hand: desgleichen); S.4, 1.System (rechte Hand: Es-D-C-B-As und G-Ges-Es-D-Des), 2.System (A-As-F-E), 3.System (rechte Hand: H-B-G-Fis-F), 4.System (rechte Hand: Fis-F-D-Cis) und 5.System, (rechte Hand: Fis-E-C-G, Fis-E-Cis und D-C-A); S.7, 1.System (rechte Hand: E-D-H); S.12, 4.System (rechte Hand: Gis-G-E-D); S.14, 2.System (rechte Hand: zweimal D-C-A); und S.17, 1.System (rechte Hand: D-C-A). Einen fernen Nachklang davon kann man außerdem im absteigenden Gestus der Diskantstimme des je nach Erst- bzw. Zweitausgabe mit "rather [bzw. 'quite'] slowly and as a song" überschriebenen Abschnitts auf S.12, 1.System erkennen, zumal dessen erste Noten (A-G) identisch (auch bezüglich der Oktavlage) mit dem Beginn von E3 im unmittelbar vorausgehenden "verse"-Teil sind. (Dieses "song"-Thema sei hier jedoch nicht separat aufgeführt, da es nur von lokaler Bedeutung ist und da es keine wirklich klar definierte melodische und rhythmische Ausprägung findet.)

Und viertens erlangt auch das "Fugato-Motiv", auf das bereits hingewiesen wurde[2], eine gewisse Selbständigkeit (E4):

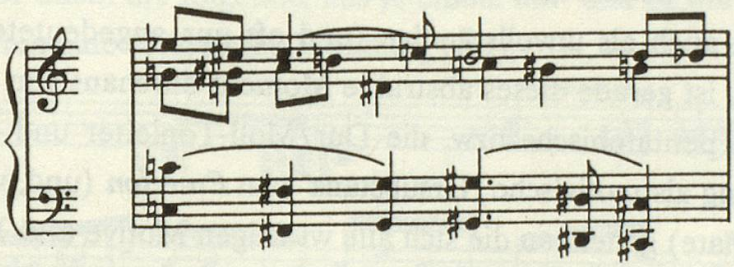
---

1) Vgl. oben S.80.
2) Vgl. Beispiel 3, oben S.64.



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

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



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

Daß diese vier Themen und Motive von ungleicher Charakteristik sind - E3 und E4 etwa sind sehr kurz und rhythmisch indifferent; E1 weist zwar mit seinen Punktierungen einige Markanz auf, ist aber, wie die unterschiedliche Länge seiner Erscheinungsformen bestätigt, in seinem allgemeinen Duktus beliebig fortsetzbar; und E2 schließlich ist das einzige Element, das eine deutlich thematische Kontur besitzt - dürfte aus den obigen Auflistungen ohne weiteres ersichtlich sein. Wichtiger aber ist ihr innerer Zusammenhang - und hier vor allem die Art und Weise, wie sie mit den zyklischen Elementen verbunden sind. Im Falle von E4 wurde bereits bei der Behandlung des *Concord*-Motivs auf eine solche "Substanzgemeinschaft" hingewiesen[1]. Bei E3 handelt

1) Vgl. oben S.64.

es sich demgegenüber offensichtlich um den rhythmisch "neutralisierten" absteigend-pentatonischen Ausschnitt aus dem *Concord*-Thema[1] - um ein Motiv also, das auch in den beiden Phrasenenden von E2 aufgegriffen wird. Der Kopf von E2 wiederum weckt, trotz seiner geänderten Rhythmik und des Absinkens vom dritten auf den vierten Ton, Assoziationen an den Krebs des Beethoven-Motivs; zumal im freitonalen Kontext von *Emerson* muß dies ein ausgeprägtes, mit einem Terzsprung aufwärts beginnendes und dann melodisch verharrendes Viertonmotiv freilich fast zwangsläufig tun. Und schließlich läßt sich auch eine grundlegende Verwandtschaft zwischen E1 und dem für E2 und E3 konstitutiven pentatonisch-absteigenden Motiv erkennen: Zwar weist E1 keinen pentatonischen Einschlag auf, aber wiederum handelt es sich um eine melodische Bildung, die im wesentlichen aus einem Ausschnitt einer absteigenden Tonleiter besteht, den man entweder als oberen Teil einer Molltonleiter (in Beispiel 20: c-Moll) oder aber als ein den Grundton durchschreitendes Segment der Durtonleiter (in Beispiel 20: As-Dur) verstehen kann - für welch erstere Auffassung in bezug auf Beispiel 20 die c-Moll-Färbung des unmittelbar vorausgehenden Beethoven-Motivs, für welche letztere Interpretation hingegen die starke As-Dur-Neigung des folgenden "Beethoven/Kirchenhymenthemas" spräche. Damit ist freilich bereits ein hoher Abstraktionsgrad in der Beschreibung der motivisch-thematischen "Substanzgemeinschaft" erreicht; doch angesichts der relativ geringen Eigencharakteristik der Motive und Themen der *Concord Sonata* und angesichts der Tatsache, daß diese nicht immer vollständig, sondern auch als unvollständige (und oft nur angedeutete) Vor- und Nachklänge erscheinen, ist gerade dieses abstrakte Moment durchaus von Bedeutung. Letztlich kann so die pentatonische bzw. die Dur/Moll-Tonleiter und der ab- bzw. aufsteigende Terzsprung als motivische "Ursubstanz" von *Emerson* (und, wie sich zeigen wird, der ganzen Sonate) gelten, an die sich alle wichtigen Motive und Themen eng anlehnen: E2 (mit Ausnahme des Themenkopfs), E3 und das *Concord*-Thema (zumal, wenn man die Töne seines Kopfs, d.h. des *Concord*-Motivs, permutiert) bestehen im wesentlichen aus einem Ausschnitt der pentatonischen, E1 aus einem Segment der Dur/Moll-Tonleiter, und das Beethoven-Thema (und natürlich vor allem sein Anfang, d.h. das Beethoven-Motiv) sowie der Kopf von E2 beruhen vor allem auf dem Terzsprung. Wenn *Emerson* mit zwei auseinanderstrebenden, oktavierten Tonleitern beginnt - enharmonisch gedeutet: mit einer aufsteigenden Ganztonskala in der rechten Hand und mit einer unregelmäßigen, aus einer kleinen und zwei großen Sekunden und aus zwei kleinen Terzen gebildeten Leiter in der linken[2] - so ist darin also nicht nur (in der linken Hand) E3 vorgeprägt, sondern es ist in dieser Bildung bereits das melo-

---

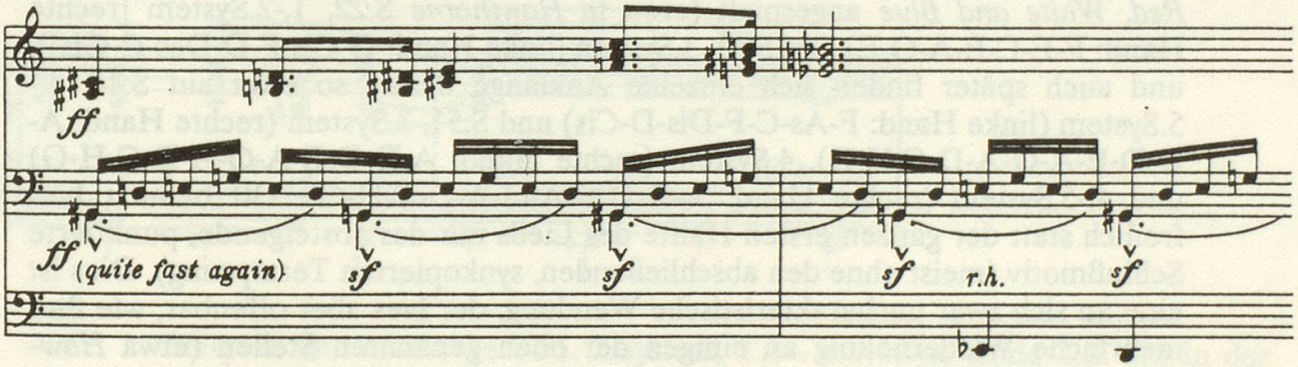
1) Vgl. oben S.65.
2) Vgl. Beispiel 2, oben S.63.

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

Hawthorne

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

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

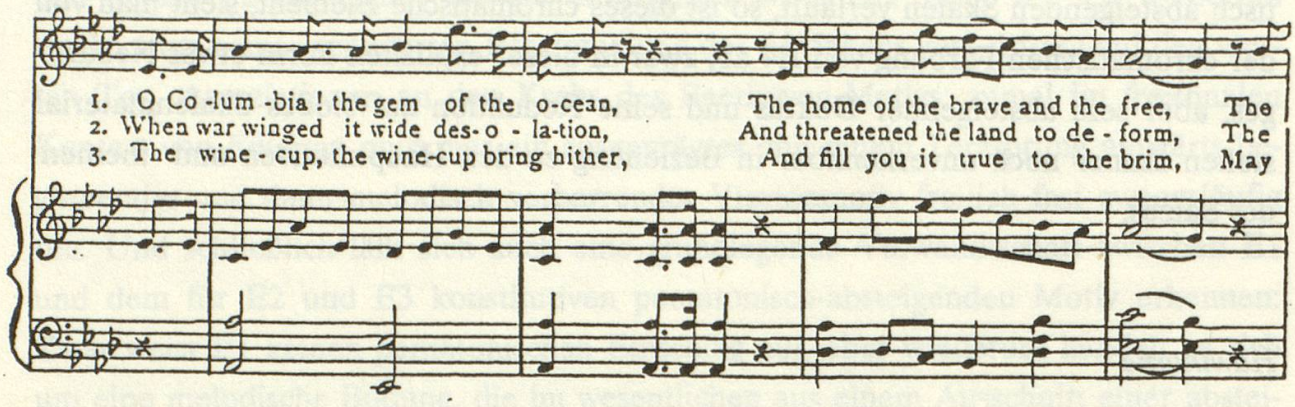


Beispiel 26: *Hawthorne* S.43, 3.System. H1 in der rechten Hand.

die mit dem Anfang des 1843 entstandenen patriotischen Marschlieds *The Red, White and Blue* (auf den Text "O, Columbia, the gem of the ocean") von David T. Shaw[2]

1) Vgl. oben S.73-74.
2) Die Autorschaft von Text und Musik ist freilich nicht unumstritten; vgl. Sigmund Spaeth, *A History of Popular Music in America*, New York: Random House 1948, S.98-100.

verwandt ist, welches Ives auch in mehreren anderen Werken aufgreift[1]:



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

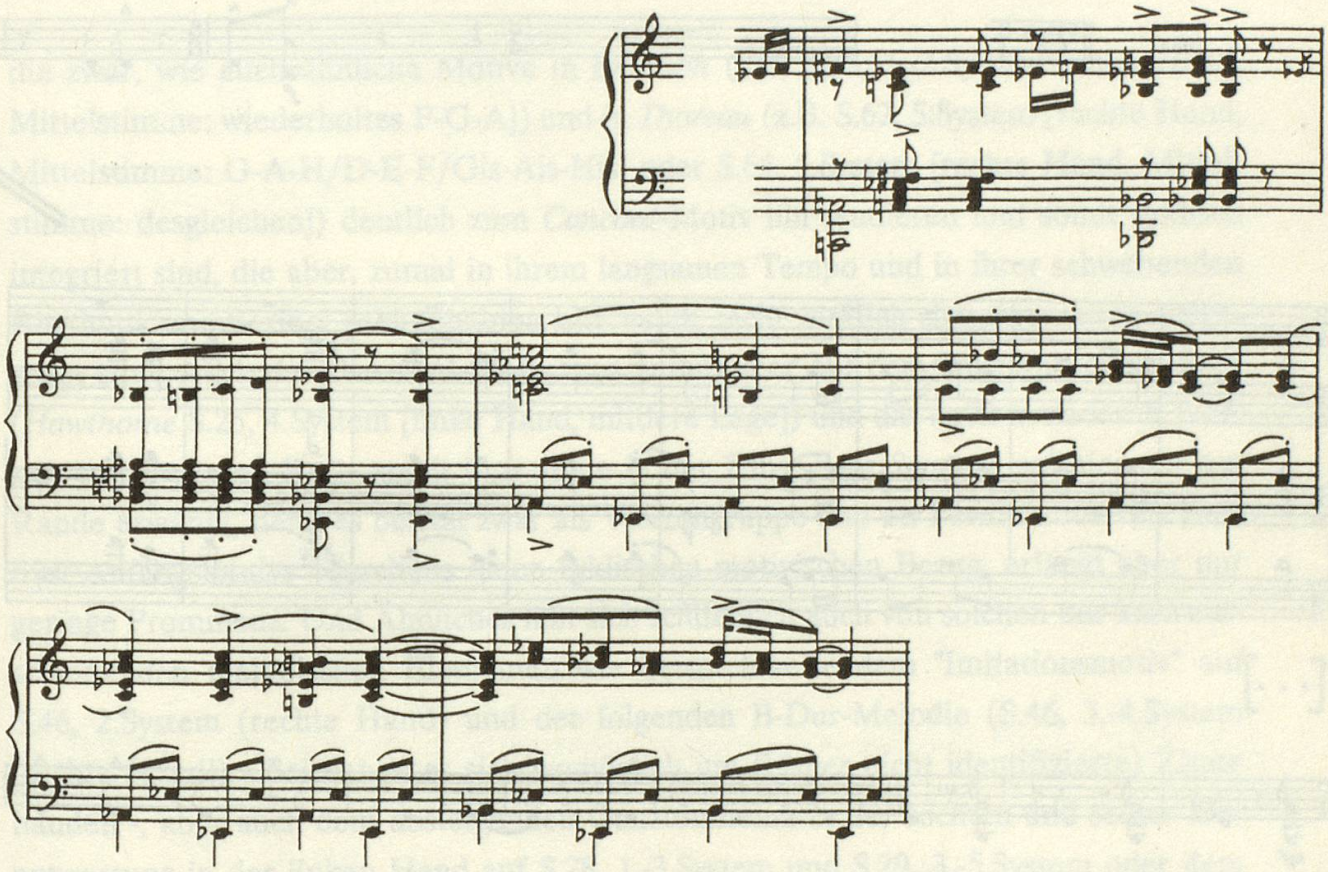
Eine bedeutsame Rolle spielt *The Red, White and Blue* vor allem in der Passage, die mit der zitierten Stelle (Beispiel 26) beginnt und die sich bis S.45, 2.System erstreckt. Ives verwendet hier mehrmals die erste Phrase des Liedes (*Hawthorne* S.43-44, 4./1.System [rechte Hand: Cis-D-D-Eis-E-D-Cis-A];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

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

2) Zitiert nach *War Songs, for Anniversaries and Gatherings of Soldiers*, Boston: Oliver Ditson 1883, S.28.

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

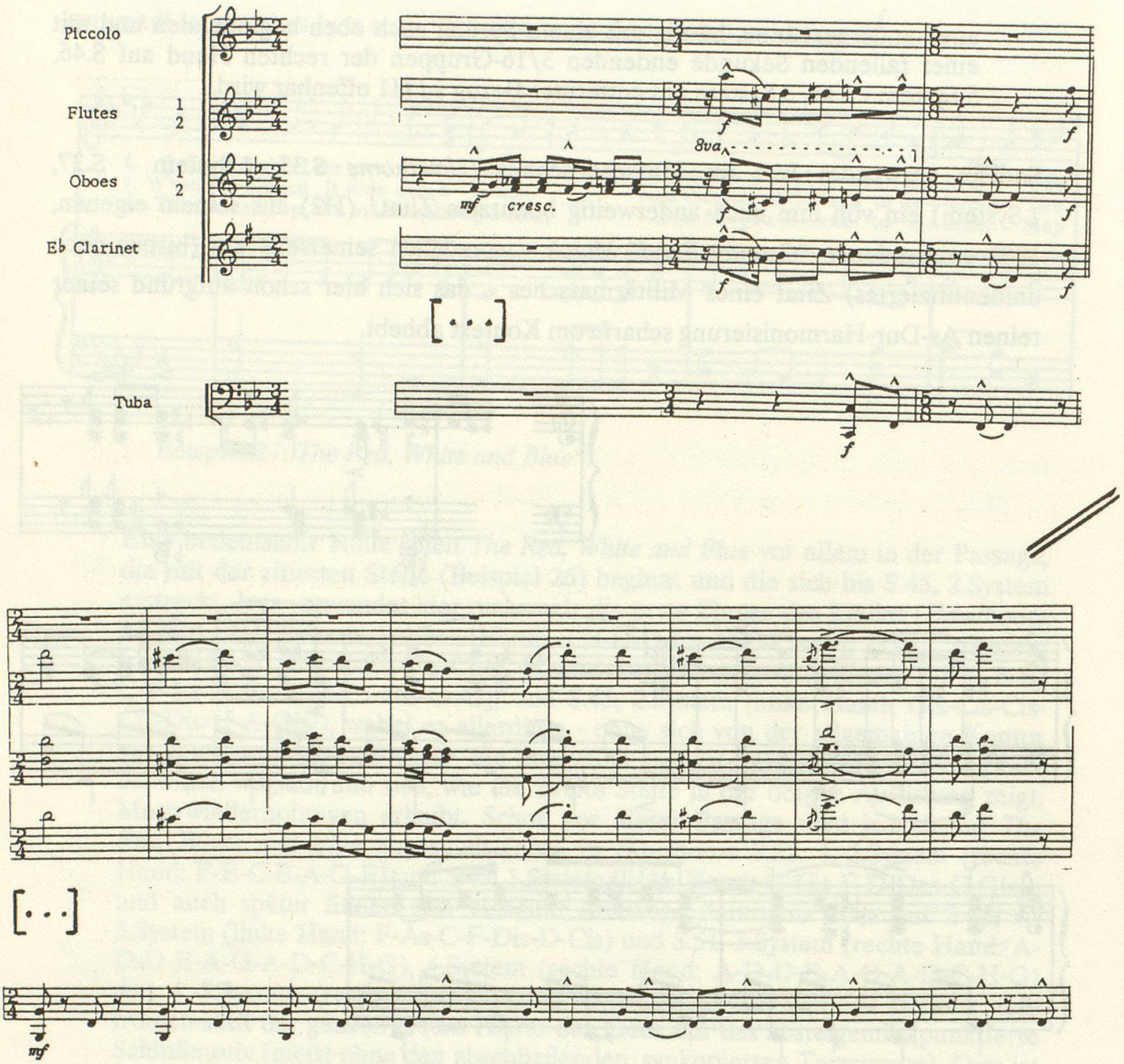
Sodann verwendet Ives im Marschabschnitt (*Hawthorne* S.35, 1.System - S.37, 1.System) ein von ihm auch anderweitig benutztes Zitat[1] (H2) aus seinem eigenen, 1903 entstandenen *"Country Band" March* - womöglich seinerseits ein (bisher noch unidentifiziertes) Zitat eines Militärmarsches -, das sich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



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

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

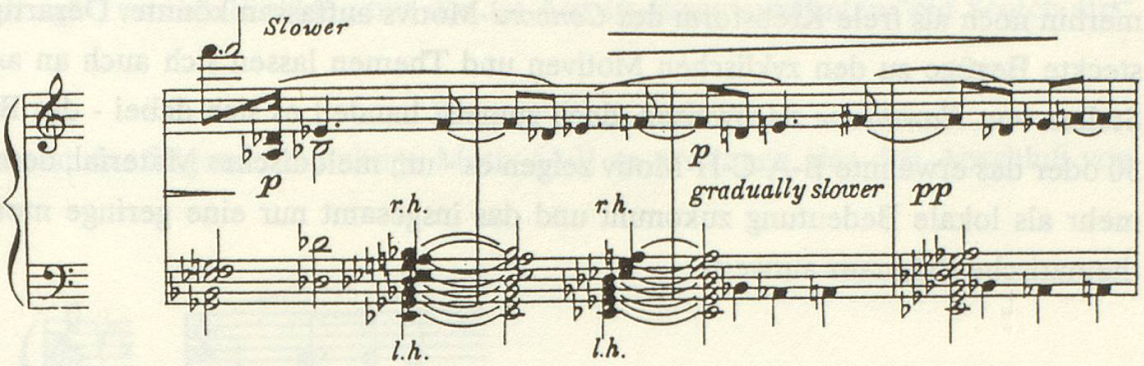
1) Henderson (a.a.O. S.107-217) nennt außer der *Concord Sonata* das *Orchestral Set* Nr.1 und die Sinfonie Nr.4.



Beispiel 29: *"Country Band" March* T.5-15 (Partiturausschnitt)[1].

Von eher untergeordneter Bedeutung sind hingegen etwa solche melodische Bildungen wie die aufsteigenden Dreitonmotive vor und während des Clusterabschnitts auf S.25 (*Hawthorne* S.24, 4.System [rechte Hand] und S.25 [linke Hand]),

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



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

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

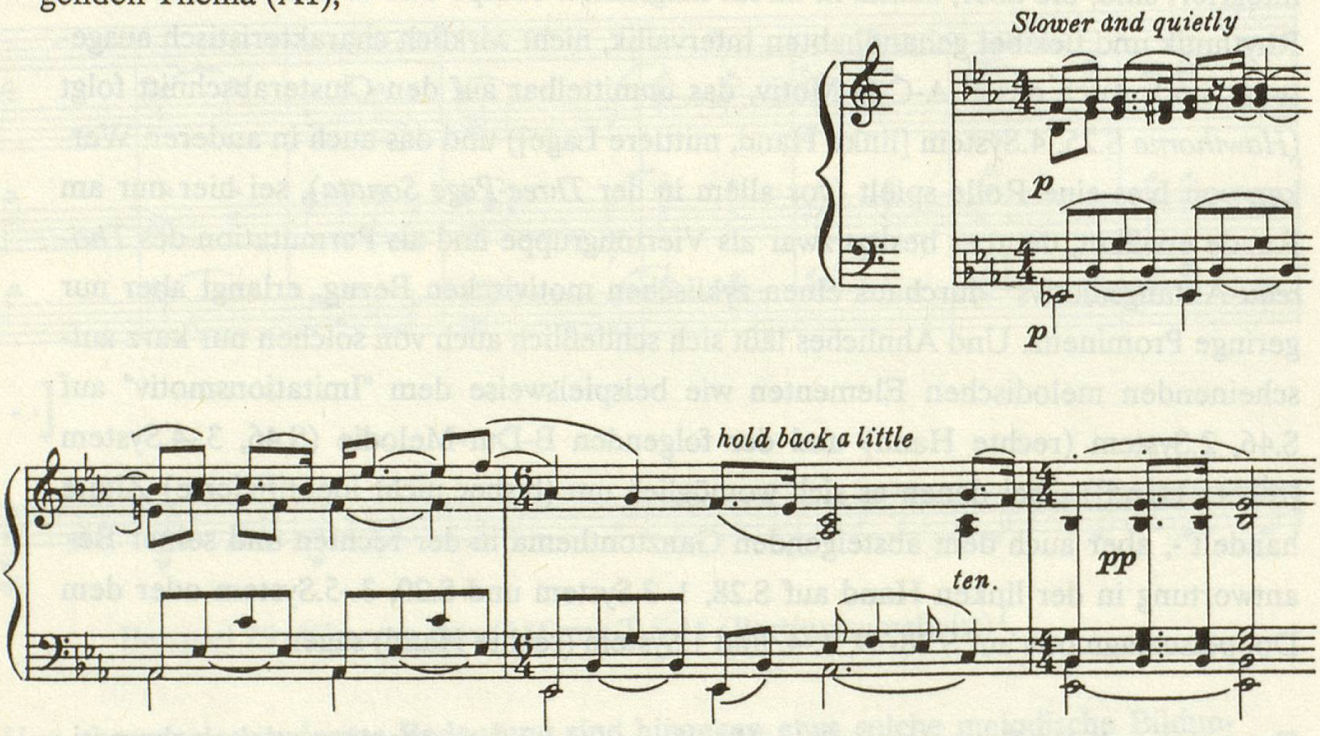
Entsprechend der Tatsache, daß in *Hawthorne* nur relativ wenig motivisch-thematisches Material charakteristisch ausgeformt ist, ist auch der Aspekt von deren "Substanzgemeinschaft" insgesamt weniger bedeutsam als in *Emerson*. Zumal das Erscheinen des *"Country Band" March*-Themas (H1) weist denn auch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

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

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

The Alcotts

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



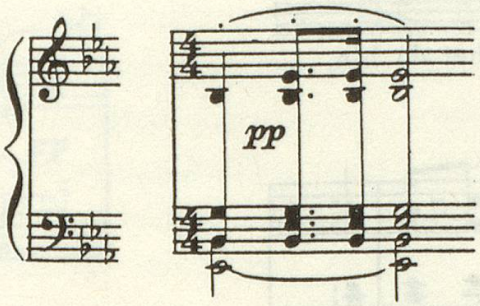
Beispiel 31: *The Alcotts* S.55, 3.-4.System. A1 in der rechten Hand.

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

1) Vgl. oben S.75-76.

Scotch song"[1], was im Einklang mit den im Alcotts-Essay erwähnten "old Scotch airs" steht[2]).

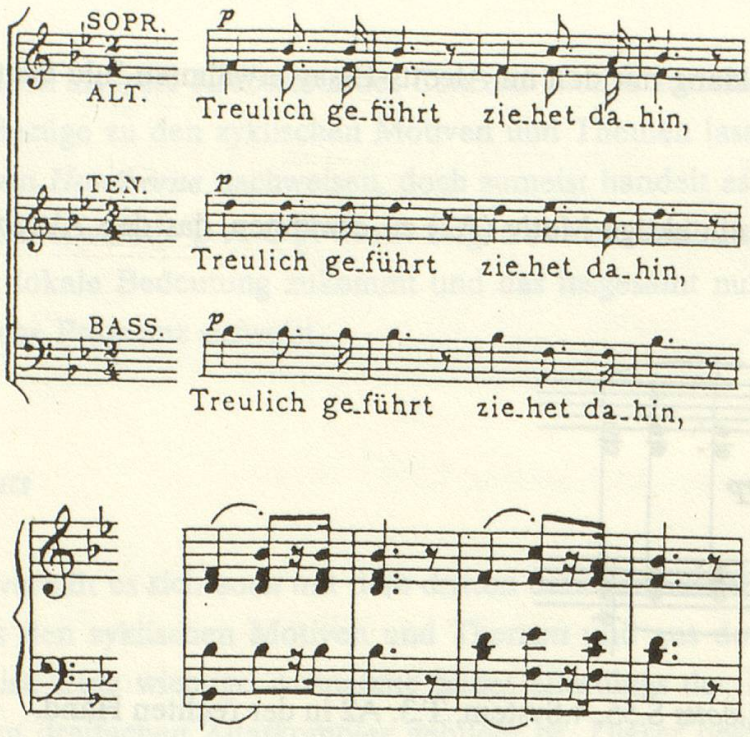
Zweitens ist das folgende eintaktige Motiv (A2) zu erwähnen, das den Abschluß von A1 bildet



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

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

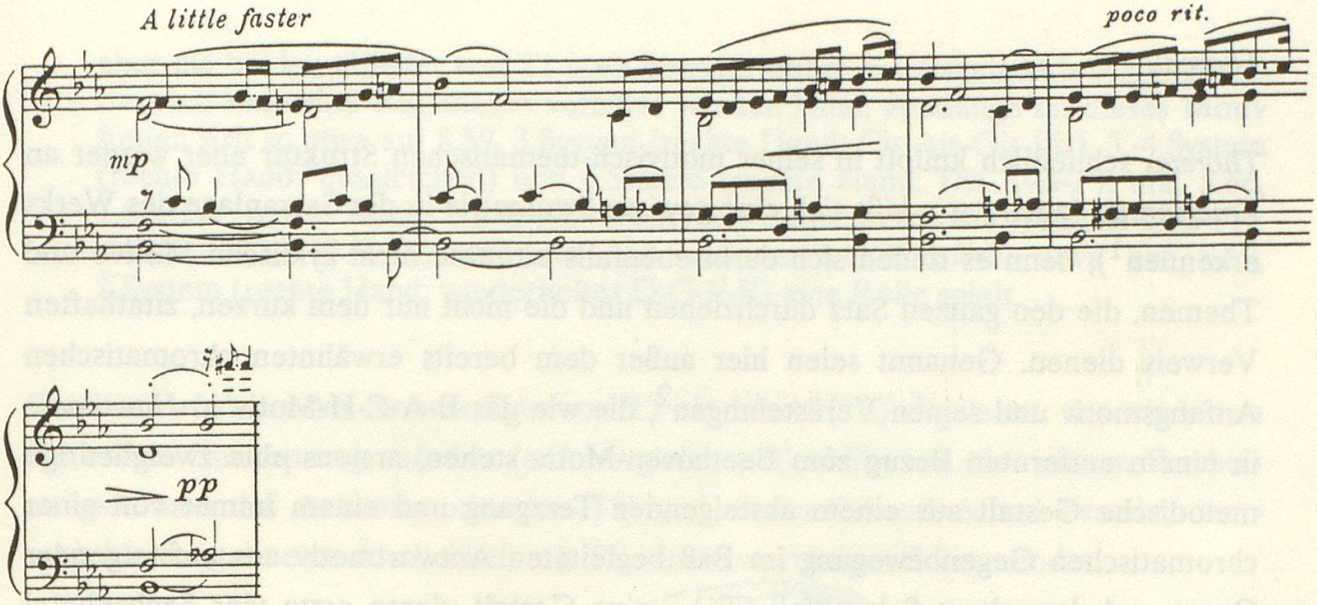
1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.290.
2) *Essays* S.47.



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

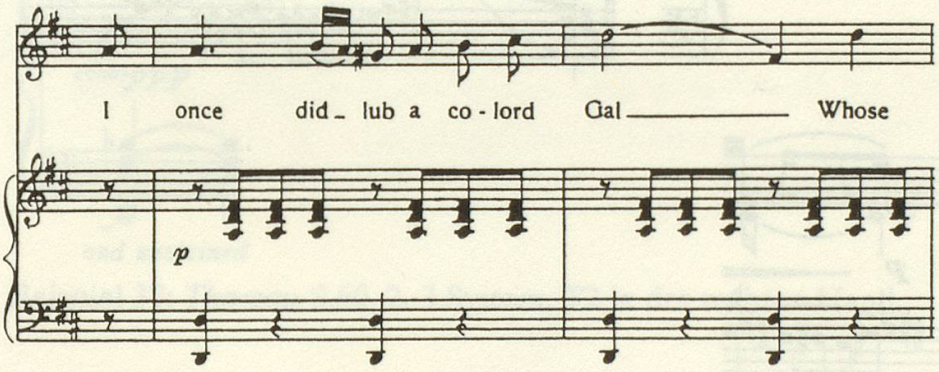
Und drittens folgt, wiederum in unmittelbarem Anschluß daran, ein Thema in B-Dur (A3),

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



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

dessen Identität als Zitat zwar wiederum nicht völlig geklärt ist, für das aber als Quelle etwa das folgende, von H. Wiley Hitchcock erwähnte Minstrel-Lied *Stop That Knocking at My Door* von A.F. Winnemore aus dem Jahre 1843 in Frage kommt[1]:



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

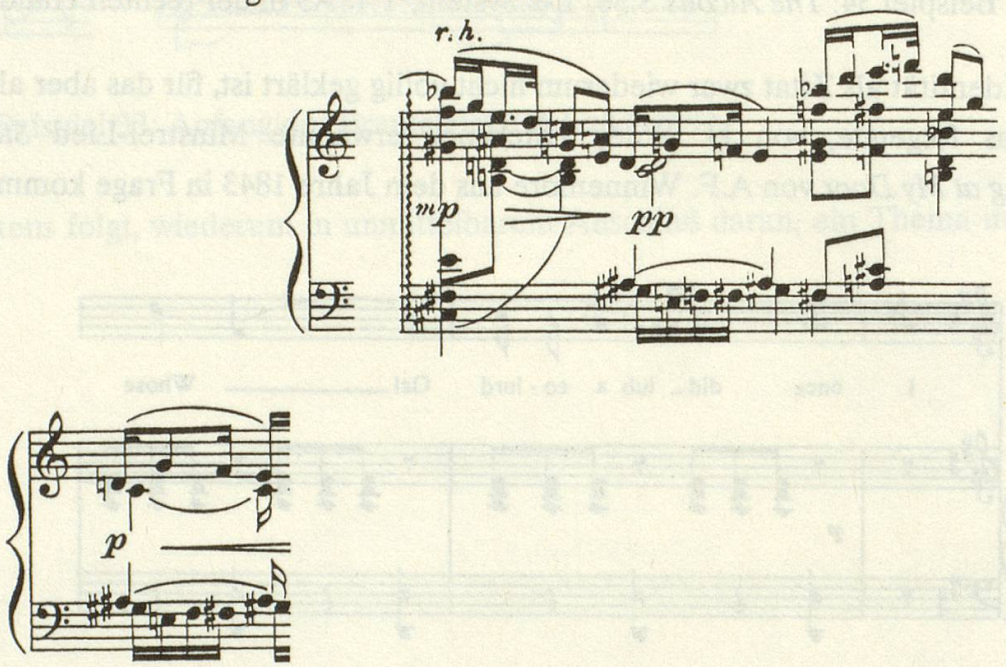
Dieser Zitatkomplex wird sogleich wiederholt (*The Alcotts* S.56, 2.-4. System) und bildet so gewissermaßen eine geschlossene Enklave in der Mitte von *The Alcotts*. Entsprechend isoliert ist denn auch das melodische Material, das darin verwendet wird und das in keinem direkten Bezug zu den zyklischen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

---

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

Thoreau

Thoreau schließlich knüpft in seiner motivisch-thematischen Struktur eher wieder an *Emerson* an (auch darin läßt sich eine gewisse Symmetrie in der Satzanlage des Werks erkennen[1]), denn es finden sich darin ebenfalls einzelne nicht-zyklische Motive und Themen, die den ganzen Satz durchziehen und die nicht nur dem kurzen, zitathaften Verweis dienen. Genannt seien hier außer dem bereits erwähnten chromatischen Anfangsmotiv und seinen Verästelungen[2], die wie das B-A-C-H-Motiv in *Hawthorne* in einem entfernten Bezug zum Beethoven-Motiv stehen, erstens eine zweigliedrige melodische Gestalt aus einem absteigenden Terzgang und einem immer von einer chromatischen Gegenbewegung im Baß begleiteten Antwortmotiv aus aufsteigender Quart und doppeltem Sekundfall (T1) - eine Gestalt, deren erste vier Sechzehntel auch in freier Umkehrung erscheinen können:



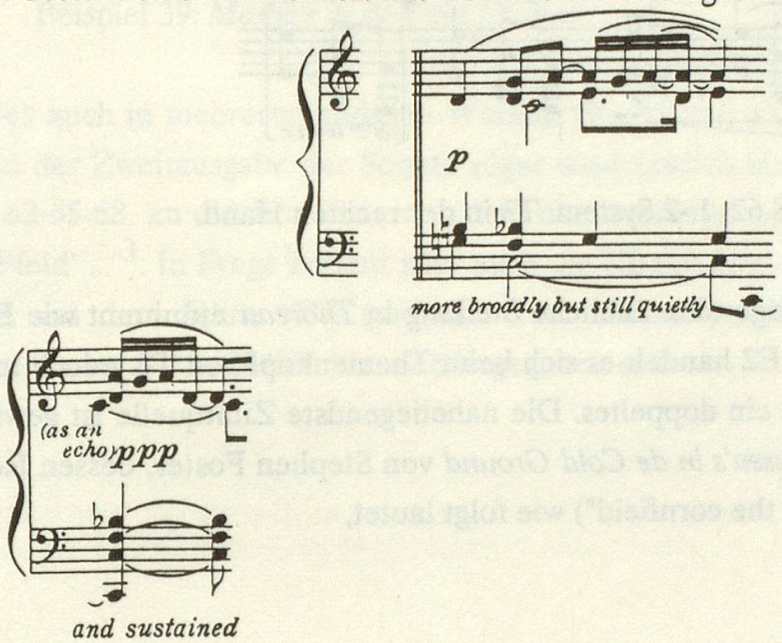
Beispiel 36: *Thoreau* S.59, 2.System, T.2. T1 zuerst mit absteigendem, dann mit aufsteigendem Kopf in der rechten Hand.

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

1) Vgl. oben S.48.
2) Vgl. oben S.68-69.

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

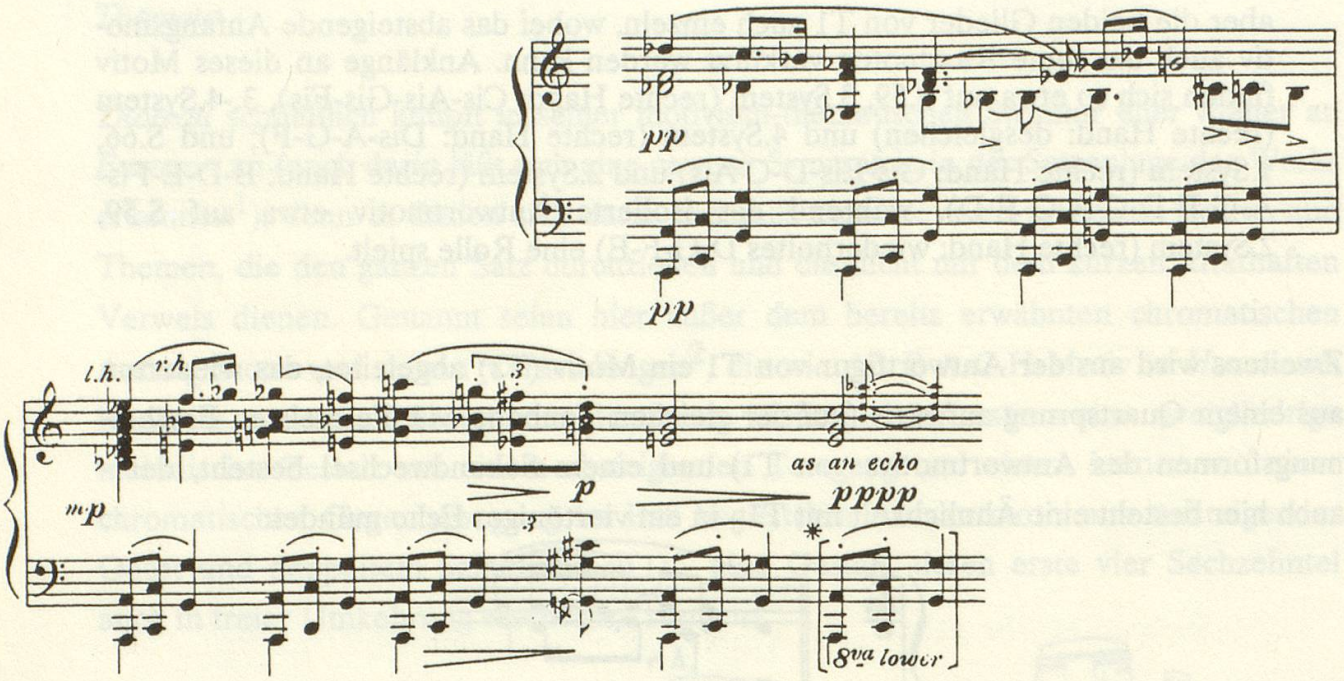
Zweitens wird aus der Antwortfigur von T1 ein Motiv (T2) abgeleitet, das wiederum aus einem Quartsprung aufwärts (auf der gleichen Tonhöhe wie die meisten Erscheinungsformen des Antwortmotivs von T1) und einem Sekundwechsel besteht, der - auch hier besteht eine Ähnlichkeit mit T1 - in ein viertöniges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



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

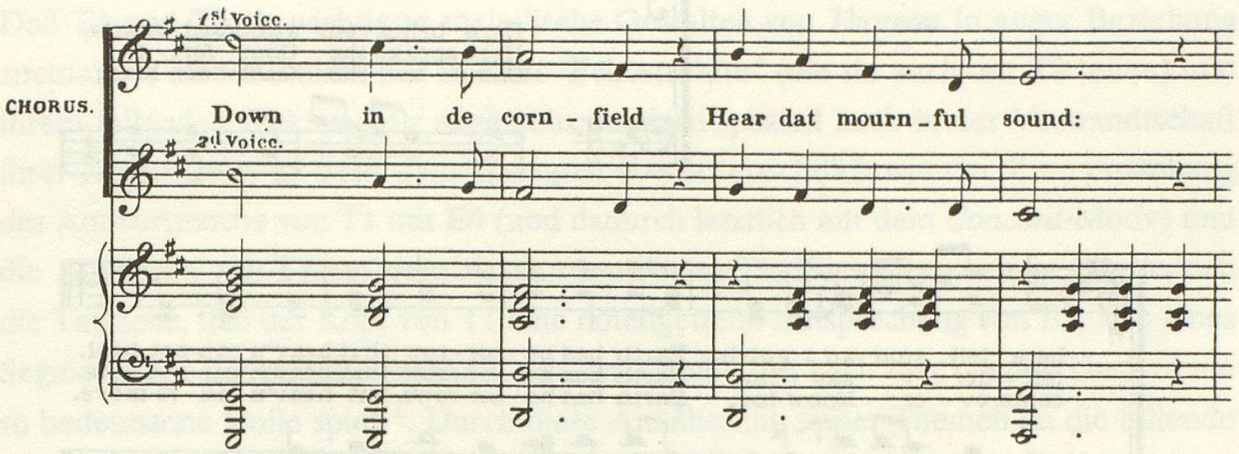
Dieses Motiv erscheint praktisch unverändert und auf der gleichen Tonhöhe auch auf S.60, 4.System (rechte Hand) und S.61, 3.System (rechte Hand) und leitet jeweils eine sich steigernde Entwicklung ein; im übrigen ist es aber, wie auch etwa das kurze, zitatartige Thema auf S.64, 2.System, T.2 - Anfang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

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



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

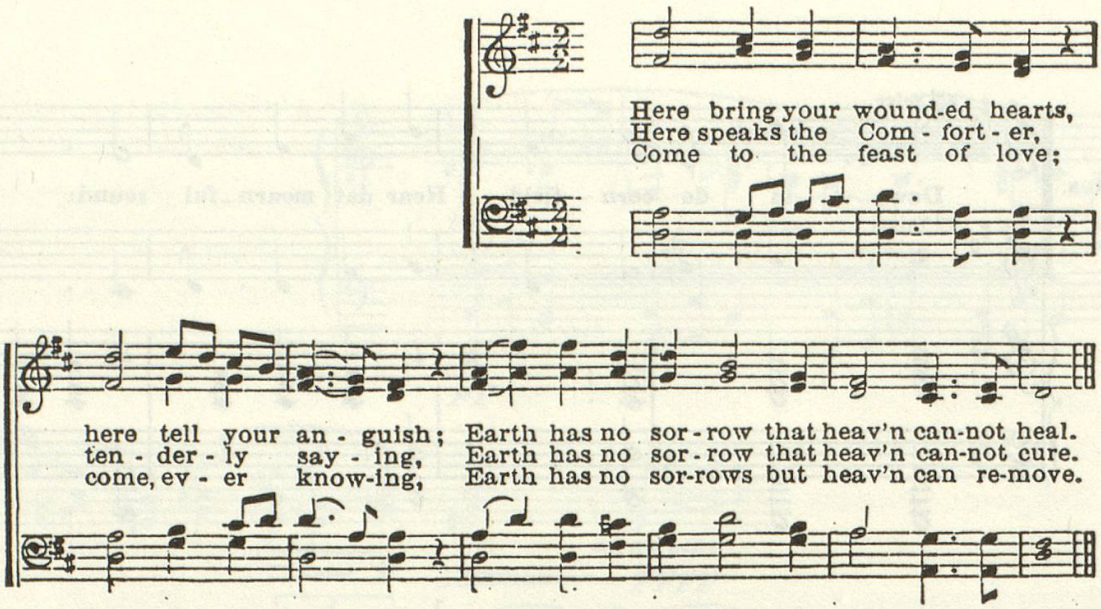
das schon aufgrund seiner Länge eine ähnliche Stellung in *Thoreau* einnimmt wie E2 in *Emerson*. Im Gegensatz zu E2 handelt es sich beim Themenkopf von T3 jedoch um ein Zitat, und zwar gleich um ein doppeltes. Die naheliegendste Zitatquelle ist gewiß das 1852 entstandene Lied *Massa's in de Cold Ground*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



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

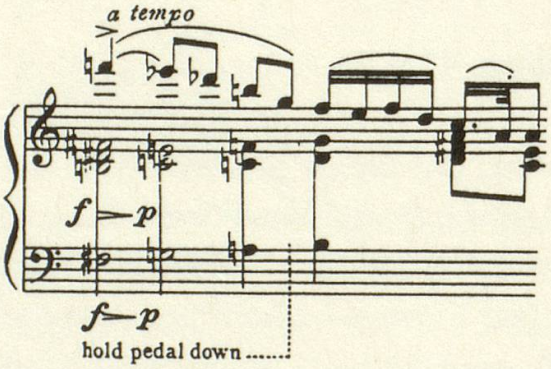
den Ives auch in mehreren anderen Werken zitiert[2] und auf den er in einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate sogar ausdrücklich hinweist: "Sometimes, as on pages 62-65-68, an old Elm Tree may feel like humming a phrase from 'Down in the Corn Field' ..."[3]. In Frage kommt aber auch die Kirchenhymne *Consolator* von Samuel Webbe aus dem Jahre 1792 (auf den Text "Come, ye disconsolate" von Thomas Moore), deren zweite Hälfte hier wiedergegeben sei:

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



Beispiel 40: *Consolator*[1].

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



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

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

---

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

Daß T1 und T3 als wichtigste melodische Gestalten von *Thoreau* in enger Beziehung zueinander stehen - nicht nur in ihrer "Echostruktur" (die sie auch mit T2 teilen) und ihrem fallenden Duktus ganz allgemein, sondern speziell auch in der Verwandtschaft ihrer Kopfmotive, ist nach dem Gesagten ebenso ersichtlich wie der Zusammenhang des Antwortmotivs von T1 mit E4 (und dadurch letztlich mit dem *Concord*-Motiv) und die Ableitung von T2 aus dem Antwortmotiv von T1. Wichtiger noch ist hier jedoch die Tatsache, daß der Kopf von T1 eine notengetreue Entsprechung von E3, also jenes Segments aus der pentatonischen Tonleiter enthält, das auch im *Concord*-Thema eine so bedeutsame Rolle spielt[1]. Durch diese Annäherung seiner Themen an die fallende pentatonische Tonleiter einerseits und durch die Bedeutung, die der fallenden Terz sowohl in T1 als auch in T3 (Mitte und Ende der ersten Phrase) zuwächst, andererseits, ist aber letztlich auch dieser Satz in die gleiche melodische "Ursubstanz" eingebunden, wie sie im Zusammenhang der zyklischen und im Zusammenhang der satzindividuellen Motive und Themen von *Emerson* beschrieben wurde.

1) Vgl. oben S.83-84.

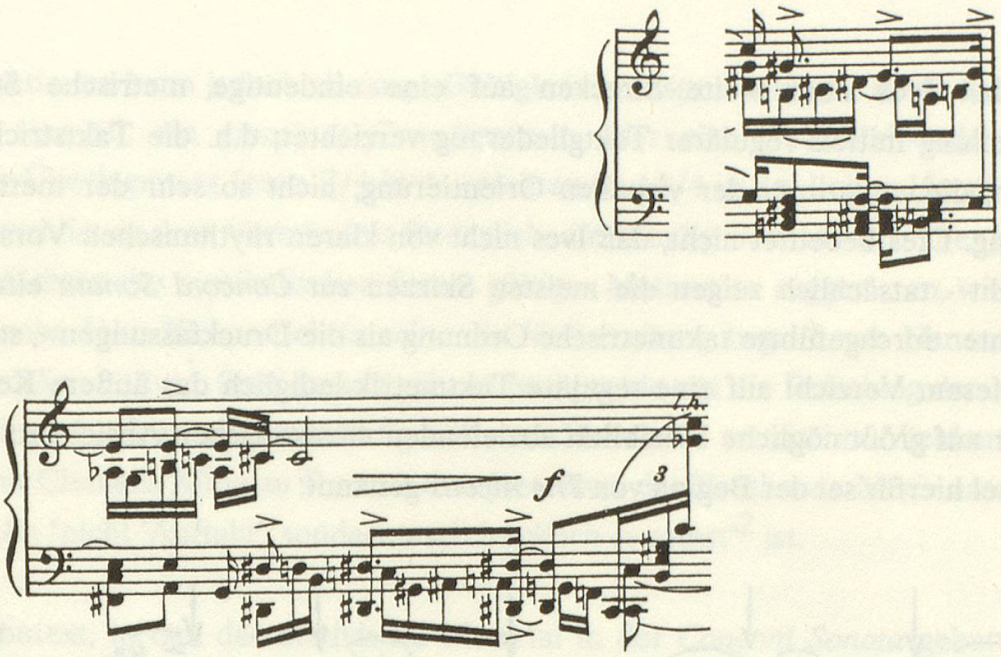
3.1.3. Rhythmische und harmonische Aspekte

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

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

---

1) *Memos* S.138.

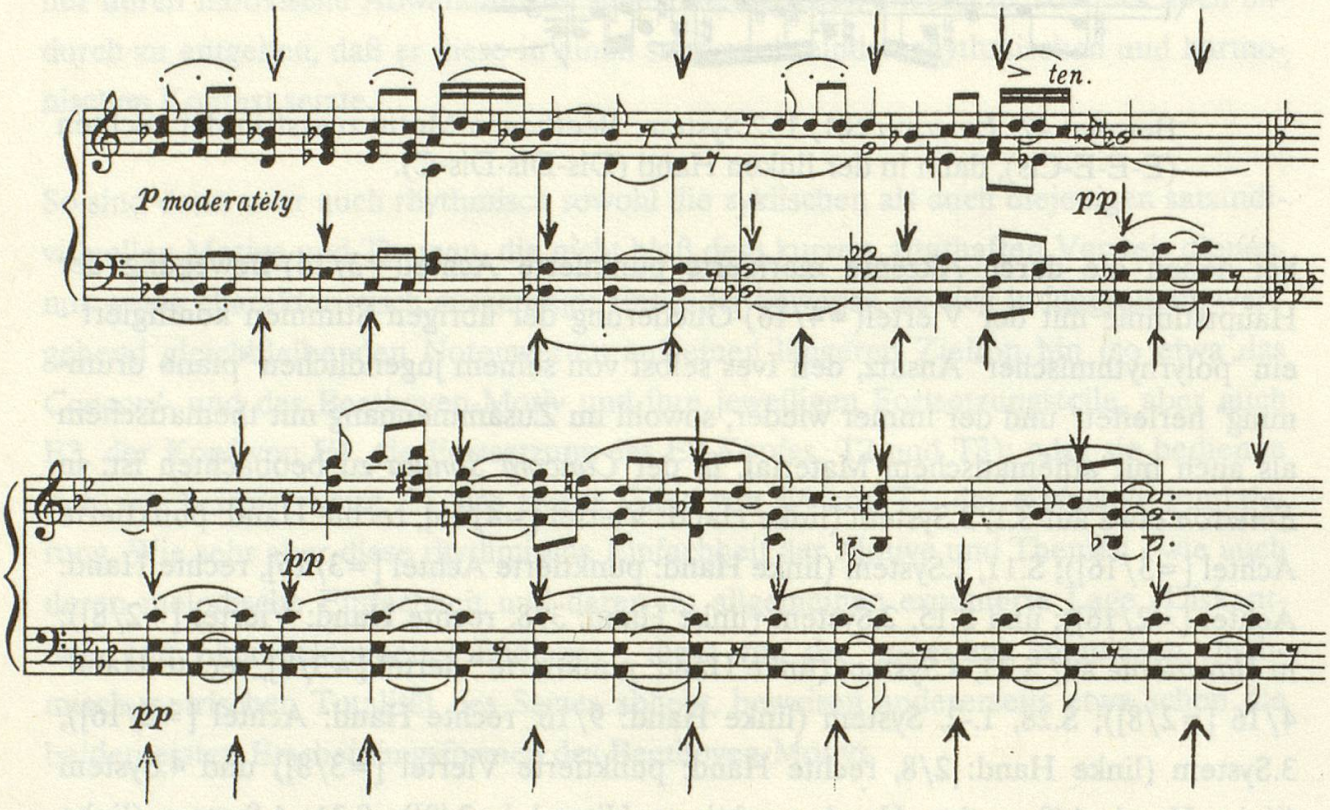


Beispiel 42: *Emerson* S.1, 1.-2.System. Beethoven-Motiv zuerst in der rechten (E-E-E-Cis), dann in der linken Hand (Dis-Dis-Dis-C).

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

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

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

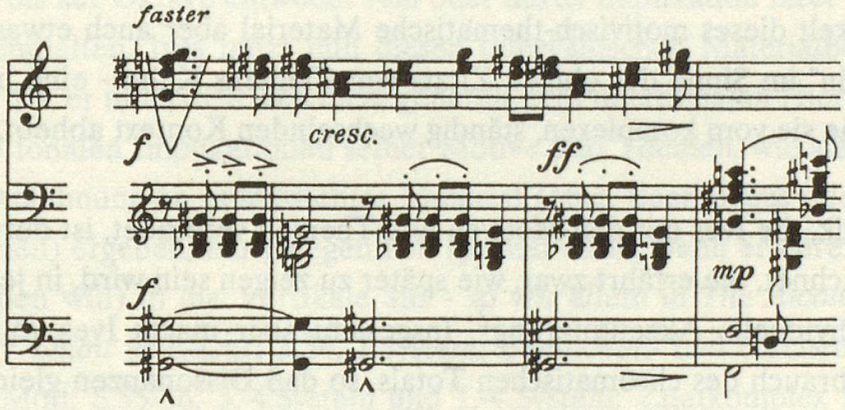


Beispiel 43: *The Alcotts* S.53, 1.-2.System.

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

terpretationen kann jedoch alleinige Gültigkeit beanspruchen, und so ist es denn auch weder sinnvoll, ein einzelnes Grundmetrum oder eine gleichbleibende metrische Zweier-Überlagerung (etwa 2/4 in der rechten und 3/4 in der linken Hand) anzunehmen, noch ist es dem Verständnis förderlich, ein ständig wechselndes, aber jeweils für alle Schichten des musikalischen Satzes gültiges Metrum zu suggerieren, wie dies beispielsweise John Kirkpatrick in seiner in Vorbereitung begriffenen Neuausgabe der *Concord Sonata* tut[1]. Statt dessen geht es Ives gerade um die Befreiung der Musik von Taktschwerpunkten mittels ständig sich verschiebender metrischer Vieldeutigkeit, so daß, wie Clemens Kühn zu Recht behauptet, etwa das Beethoven-Motiv an der zitierten Stelle "nicht 'Auftakt', sondern nachdrücklich es selbst"[2] ist.

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



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

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

---

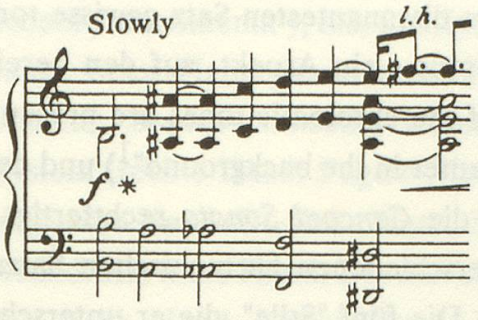
1) Vgl. oben S.12. Kirkpatrick faßt die beiden Systeme als Folge von 2/4-, 3/4-, 1/4-, 3/4-, 2/4-, 3/4-, 1/4-, 2 x 3/4-, 2/4-, 3/4-, 4/4 und 2 x 3/4-Takten auf.
2) Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Kassel/Basel/London/New York: dtv/ Bärenreiter 1987, S.25.
3) Cowell, *Charles Ives* S.172.

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

Auch die Harmonik, die Ives mit den Motiven und Themen verbindet, ist durch größte Vielfalt gekennzeichnet. Sie erfährt zwar, wie später zu zeigen sein wird, in jedem Satz eine durchaus individuelle Akzentuierung[2]. Insgesamt aber macht Ives völlig freien harmonischen Gebrauch des chromatischen Totals, so daß Dissonanzen gleichberechtigt neben Konsonanzen stehen. Das Spektrum des intervallischen Materials, dessen er sich dabei bedient, wird in komprimierter (zwei- bzw. dreistimmiger Form) bereits ganz zu Beginn von *Emerson* exponiert,

---

1) *Memos* S.188.
2) Vgl. unten S.175-177.



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

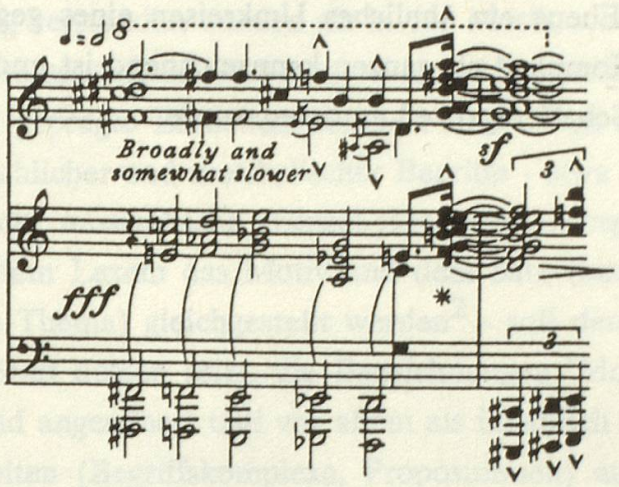
wo sich - berücksichtigt man einmal nur die Mittelstimmen - der anfängliche Einklang (H/H) zuerst zur großen Sekunde (A/H), dann zur kleinen Sekunde (A/Ais), über eine nochmalige große Sekunde (As/Ais) zur großen Terz (As/C), zur großen Sext (F/D), zur großen Sept (F/E) und schließlich zu einem Akkord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

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

---

1) Cowell, *Charles Ives* S.156.
2) Lawrence Starr, "Charles Ives: The Next Hundred Years - towards a Method of Analysing the Music", in: *The Music Review* 38 (May 1977), S.101-111.
3) Vgl. Rudolph Reti, *Tonality in Modern Music*, New York: Collier 1962, S.172-173.
4) Starr, a.a.O. S.105.

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



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

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

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

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

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

3.2. Die *Essays*

In einem literarischen Text, zumal in einem Prosatext, sind die Möglichkeiten motivisch-thematischer Wiederholung, Abwandlung und Neubeleuchtung größeren Beschränkungen unterworfen als in der Musik: Sowohl die unmittelbare semantische Bindung der Sprache als auch ihre ausgeprägte Linearität, die mehr Raum für die Formulierung bestimmter Gedanken beansprucht und sich einer wirklich "polyphonen" Vielstimmigkeit widersetzt, tendieren auf eine höhere Eindeutigkeit des Sinnzusammenhangs. Dennoch weisen die *Essays* eine motivisch-thematische Geschlossenheit auf, die durchaus mit derjenigen der *Concord Sonata* vergleichbar ist. Die Termini "Motiv" und "Thema" müssen dabei allerdings in einer etwas weiteren Bedeutung verstanden werden als in der Musik, wo sie unter weitgehender Abstraktion von semantischen Gesichtspunkten, d.h. primär als durch ihr äußeres Erscheinungsbild geprägte Einheiten definiert sind[1]. Von einer systematischen Parallelisierung sprachlicher und musikalischer Begriffe - etwa dergestalt, daß dem sprachlichen Phonem der musikalische (Einzel-)Ton, dem Morphem bestimmte konstitutive Intervalle, dem Lexem das Motiv und dem Satz (bzw. der Satzeinheit) die "Periode" (bzw. das Thema) gleichgestellt werden[2] - soll denn auch im folgenden abgesehen werden. Statt dessen seien die Bezeichnungen "Motiv" und "Thema" hier einander weitgehend angenähert und vor allem als inhaltlich bestimmte, kürzere oder längere Sinneinheiten (Begriffskomplexe, Propositionen) aufgefaßt - als Sinneinheiten, die durch wiederkehrende Schlüsselwörter oder -sätze auch äußerlich als solche gekennzeichnet sind, ebensogut aber auch in sprachlichen Modifikationen bzw. in gänzlichen Neuformulierungen erscheinen können. Im übrigen wird hier, aufgrund der Kürze und der verhältnismäßig losen Strukturierung der beiden Binnenessays, der Blick ausschließlich auf die zyklischen Elemente gerichtet.

In den vier Binnenessays - und es sind ja zunächst vor allem sie, die das sprachlich-literarische Analogon zur Sonate darstellen - streicht Ives erstens immer wieder das universalistische, sich um die Wahrheit schlechthin (im Gegensatz zu einer bestimmten, konkreten Wahrheit) bemühende Bestreben seiner Protagonisten heraus. Emerson etwa wird gleich zu Beginn als "invader of the unknown", als "America's deepest explorer of the spiritual immensities" und als "seer" bezeichnet[3], und im weiteren Verlauf

---

1) Vgl. oben S.60-61.
2) Vgl. etwa Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert: Untersuchungen zu Sprache und Musik* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 97), Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1984, S.25-32.
3) *Essays* S.11.

spricht Ives von ihm nicht nur als einem Denker, der zu einer "prophecy with no time element" fähig sei[1] und dessen Philosophie alle "formal or informal doctrines" hinter sich lasse[2], sondern er schreibt ihm geradezu einen Hang zu einer "almost constant resolution of every insight towards the absolute" zu[3], so daß "his very universalism occasionally seems a limitation"[4]. Hawthorne sei demgegenüber "somewhat more interested in psychology than in transcendental philosophy"[5], doch auch in seinem Werk gebe es gelegentlich "something personal, which tries to be 'national' suddenly at twilight, and universal suddenly at midnight" zu entdecken[6]. Bezüglich Bronson Alcott wiederum läßt uns Ives zumindest wissen, daß er ihn für einen "exuberant, irrepressible visionary, absorbed with philosophy *as* such" hält[7]. Und Thoreaus Botschaft schließlich erscheint Ives als "both in thought and spirit, as universal as that of any man who ever wrote or sang - as universal as it is nontemporaneous - as universal as it is free from the measure of history"[8], denn "Thoreau no more than Emerson could be said to have compounded doctrines"[9].

Worin diese letzte Wahrheit, dieses Absolute besteht, dies wird beispielsweise da erkennbar, wo Ives Emersons "wider search for the unknowable" als "unlimited in any way or by anything except the vast bounds of innate goodness, as it might be revealed to him in any phenomena of Man, Nature, or God" bezeichnet[10] und somit die "innate goodness", die sich in der göttlichen, die ganze Natur (einschließlich des Menschen) umfassenden "oversoul" manifestiert[11], als zentralen Orientierungspunkt der Transzendentalisten kennzeichnet. Die hohe Bedeutung der "innate goodness" kommt aber auch andernorts in den *Essays* - insbesondere in "Emerson" und "Thoreau" - mehrfach zur Sprache: So stellt Ives etwa Emersons demokratischen Glauben an das Gute im Menschen dem "hog-mind" jener elitären Minderheit gegenüber, die sich davor fürchtet, "to believe in the innate goodness of mankind"[12]; so bescheinigt er Emerson eine "constant spiritual hopefulness ... which carries with it ... a note of exultation in the vic-

---

1) *Essays* S.12.
2) Ebd. S.13.
3) Ebd. S.16.
4) Ebd. S.17.
5) Ebd. S.40.
6) Ebd. S.42.
7) Ebd. S.45.
8) Ebd. S.52.
9) Ebd. S.54.
10) Ebd. S.17.
11) Vgl. oben S.31 ff.
12) *Essays* S.28.

tories of 'the innate virtues' of man"[1]; und so bringt er am Ende des Emerson-Essays den Universalismus seines Protagonisten nochmals in aller Deutlichkeit mit der "strength and beauty of innate goodness in man, in Nature and in God - the greatest and most inspiring theme of Concord Transcendental philosophy" in Verbindung[2]. Und ganz ähnlich, ja sogar mit einem expliziten Rückverweis auf diese "fundamental of Transcendentalism"[3], bezieht Ives auch Thoreaus Philosophie auf das Axiom der "innate goodness" - dann etwa, wenn er von Thoreaus Überzeugung spricht, daß "the 'innate goodness' of Nature is or can be a moral influence"[4].

Daß dabei Emersons und Thoreaus Glaube an das Gute im Menschen auch mit starken demokratischen Überzeugungen verbunden ist, kommt ebenfalls verschiedentlich zum Ausdruck - in "Emerson" z.B. da, wo Ives mit Emerson vom "'hog-mind' of the minority" spricht[5] und für eine direkte Volksvertretung[6] und eine gerechte Arbeitsteilung[7] plädiert, und in "Thoreau" etwa an der Stelle, wo sich Ives dem Wunsch Thoreaus nach einem "government conducted by virtuous leaders" anschließt, einem "[government] led by all, for all are virtuous, as then [d.h. in einer utopischen Zukunft] their 'innate virtue' will no more be perverted by unnatural institutions"[8].

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

---

1) *Essays* S.31.
2) Ebd. S.35.
3) Ebd. S.53.
4) Ebd. S.53-54.
5) Ebd. S.28.
6) Ebd.
7) Ebd. S.29.
8) Ebd. S.62.
9) Ebd. S.16.
10) Ebd. S.18.
11) Ebd. S.24.
12) Ebd. S.40.

must have descended to him through his Huguenot blood from eighteenth-century French philosophy"[1]. Daß sich Emerson aber mit der Zeit von der Kirche löste - Ives spricht von dessen "withdrawal from the communion"[2] -, und daß Thoreau einen "lack of interest in 'the church'" (d.h. die Kirche als Institution) entwickelte[3], wird andererseits ebenso erwähnt wie die Tatsache, daß Hawthornes Traditionsbezug insgesamt mehr mit der novelistischen Forderung nach Konkretisierung als mit einem Mangel an denkerischer Eigenständigkeit zu tun habe[4].

Ein zweiter großer motivisch-thematischer Komplex der *Essays* dreht sich darum, wie die Transzendentalisten ihre universelle Vision in Worte bzw. Taten umzusetzen versuchten. Gleich zu Beginn wird Emerson als "seer painting his discoveries in masses and with any color that may lie at hand - cosmic, religious, human, even sensuous" bezeichnet[5], und diese Großzügigkeit in seiner Wahl der Ausdrucksmittel kommt auch da wieder zur Sprache, wo Ives ihn als "more interested in what he perceives than in his expression of it" beschreibt[6], oder wo er seine künstlerische Gestaltungsweise folgendermaßen charakterisiert: "It must be remembered that truth was what Emerson was after - not strength of outline or even beauty ..."[7]. Auch in "Hawthorne" geht es um die Wahl der Ausdrucksmittel, wobei Hawthorne allerdings im Vergleich zu Emerson als "more considerate" und daher "more artistic" bezeichnet wird[8] - mit der Einschränkung jedoch, daß es letztlich nur auf die denkerische Freiheit und die Tugendhaftigkeit der Menschen ankomme, "whatever their means of expression"[9]. Im Wirken der Alcotts entdeckt Ives ebenfalls eine klare Priorität des - hier vor allem didaktischen - Zwecks gegenüber den Mitteln; dies wird beispielsweise da ersichtlich, wo er beschreibt, wie Bronson Alcott sich selber züchtigte, um eine Moral einzuhämmern[10], oder wo er von Louisa Alcott schreibt, sie sei "fond of working her story around so that she can better rub in a moral precept - and the moral sometimes browbeats the story"[11]. Und in "Thoreau" schließlich wird noch einmal explizit darauf

---

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

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

Ein drittes wiederkehrendes motivisch-thematisches Element hängt mit der Rezeption der Transzendentalisten, genauer gesagt mit der Unmöglichkeit zusammen, deren nach Zweck und Mitteln universalistisches Wirken zu etikettieren. Genauso, wie Emerson selbst sich in seinem Denken keinerlei dogmatische Fesseln anlegte, erscheint es Ives nämlich als unmöglich, "to fasten on Emerson any particular doctrine, philosophic, or religious theory"[2]: "If we would dig deep enough only to plant a doctrine from one part of him, he would show us the quick-silver in the furrow"[3]. Dieser Gedanke erfährt in "Emerson" eine geradezu "leitmotivische" Verdichtung und wird durch mehrere Illustrationen veranschaulicht. In Kapitel I etwa weist Ives auf die Einseitigkeit einer dogmatischen Interpretation von Emersons Essays "Compensation" und "Montaigne" und auf die Relativität von dessen Genie- und Originalitätsbegriff hin[4], und in Kapitel II widerlegt er Schritt für Schritt diejenigen Systematiker, die Emerson zum Intellektuellen, zum Puritaner, zum Klassiker, Romantiker oder Eklektiker abstempeln wollen[5]. Bronson Alcott wiederum verteidigt Ives gegenüber denjenigen, die in ihm nur einen weltfremden, redegewandten Phantasten sehen möchten[6]. Und in "Thoreau" kehrt er gleich mehrfach zu diesem Gedanken zurück - dann etwa, wenn er seinen Protagonisten als "too volatile to paint, much less to catalogue" bezeichnet[7], oder wenn er der Reihe nach solch abschätzige Beurteilungen von Thoreau wie "visionary sorehead", "cross-grained, egotistic recluse", "non-hearted", "a kind of crank" oder "dry and priggish" zu widerlegen versucht[8].

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

---

1) *Essays* S.51.
2) Ebd. S.14.
3) Ebd. S.15.
4) Ebd.
5) Ebd. S.23-27.
6) Ebd. S.45.
7) Ebd. S.58.
8) Ebd. S.63-64.
9) Ebd. S.12.
10) Ebd.

Bemühungen "much-needed lessons in these days of automatic, ready-made, easy entertainment" bildeten[1], und auf Thoreau, der "an incalculably greater force in the moral and spiritual fibre of his fellow-countrymen throughout the world today" als die meisten anderen Literaten seiner Zeit sei[2].

Auch die beiden Rahmenessays ("Prologue" und "Epilogue") sind motivisch-thematisch miteinander verknüpft. Im "Prologue" wird anhand vierer Beispiele - vierer Musikstücke, die nach Aussage des Komponisten entweder von "an act of great self-sacrifice", "a certain trait of nobility he perceives in a friend's character", "a mountain lake under moonlight"[3] oder von einem undefinierbaren Impuls[4] inspiriert sind - die Problematik des objektiven und subjektiven musikalischen Gehalts und damit (im weitesten Sinne des Wortes) die Frage der Programmusik aufgeworfen - eine Frage, die Ives schließlich offen läßt: "To pull them [d.h. die verschiedenen Inspirationen] apart and classify them as subjective or objective, or as this or that ... leaves us as far from the origin as ever"[5]. Daran schließt sich nun unmittelbar der "Epilogue" an, dessen erster Satz lautet: "The futility of attempting to trace the source or primal impulse of an art inspiration may be admitted without granting that human qualities or attributes which go with personality cannot be suggested, and that artistic intuitions which parallel them cannot be reflected in music"[6]. Die Relativität, die Ives im "Prologue" dem Bedeutungsgehalt der Musik zuschreibt - "A theme that the composer sets up as 'moral goodness' may sound like 'high vitality' to his friend, and but like an outburst of 'nervous weakness' or only a 'stagnant pool' to those not even his enemies"[7] -, wird zu Beginn des "Epilogue" zwar grundsätzlich bekräftigt: "That which the composer intends to represent as 'high vitality' sounds like something quite different to different listeners"[8], und zudem münden Ives' Erörterungen auch hier, wie schon im "Prologue"[9], in einen utopischen Ausblick auf eine "transzendentale" Musik der Zukunft, die keine derartigen Probleme mehr kennt[10]. Gleichzeitig führt Ives aber den Gedanken insofern weiter, als er behauptet, daß der emotionale Gehalt etwa eines "Spring Song" dennoch deutlich von demjenigen eines von den "melancholy days" (d.h. vom Herbst)

---

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

inspirierten Stücks unterscheidbar sei und sich Schwierigkeiten erst bei der Differenzierung etwa der "definite expression of late spring against early summer" ergäben[1].

Ebenso wichtig wie diese sorgfältige Verknüpfung von "Prologue" und "Epilogue", die nicht zuletzt die Rahmenfunktion dieser beiden Teile unterstreicht, ist die Tatsache, daß Ives gleich zu Beginn des "Epilogue" auch eine Brücke zu den Binnenessays schlägt. Indem er die Relativität des musikalischen Bedeutungsgehaltes nicht nur anhand der "high vitality" exemplifiziert, sondern auch darauf verweist, daß "That which I like to think suggests Thoreau's submission to nature may, to another, seem something like Hawthorne's conception of the relentlessness of an evil conscience"[2], bezieht er sich nämlich explizit auf seine Ausführungen in "Thoreau"[3] und in "Hawthorne"[4], so daß der "Epilogue" als Weiterführung nicht nur des "Prologue", sondern auch der Binnenessays gekennzeichnet ist. Eine derartige motivische Verknüpfung mit den Transzendentalistenessays bestimmt auch den weiteren Verlauf des "Epilogue", wo Ives vor allem die Begriffe "substance" und "manner" erörtert[5] - Begriffe also, die ebenfalls bereits vielfach, allerdings in gleichsam unreflektierter, "umgangssprachlicher" Bedeutung, in die vorangegangenen Essays eingeflossen sind, so etwa in "Emerson" auf S.12 ("substance"), S.13 ("substance"/"expression"), S.17-18 ("substance"/ "manner or expression"), S.21 ("substance"/"manner"), S.23 ("manner"), S.24 ("content"/"manner"), S.29 ("content"/"expression" und "substance"/"manner), S.31 ("substance"/"manner") und S.32 ("manner"), in "Hawthorne" auf S.39 ("substance"/"manner") und S.40 ("substance"/"manner") und in "Thoreau" auf S.54 ("substance"/"form") und S.63 ("qualities"/"manner"). Zur Illustration seien vier Beispiele genannt: 1. die Gegenüberstellung von Emerson und Poe, bei der ersterer mit der "substance", letzterer hingegen mit der "manner" in Verbindung gebracht und mit der Folgerung "The total value of each man is high, but Emerson's is higher than Poe's because substance is higher than manner - because substance leans towards optimism, and manner, pessimism"[6] an die frühere Beschreibung von Emerson als "an optimist fighting pessimism, but not wallowing in it" angeschlossen wird[7]; 2. die Relativierung des Begriffs "beauty" - "Beauty, in its common conception, has nothing to do with it (substance)..."[8] -, die an die folgende Stelle in "Emerson" anknüpft: "If Emerson's manner is not always beau-

---

1) *Essays* S.71.
2) Ebd. S.70.
3) Vgl. etwa ebd. S.51, 68 und 69.
4) Ebd. S.41.
5) Vgl. ebd. S.72 ff.
6) Ebd. S.76.
7) Ebd. S.14.
8) Ebd. S.76.

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

---

1) *Essays* S.24.
2) Ebd. S.77.
3) Ebd. S.31.
4) Ebd. S.78-81.
5) Ebd. S.40.
6) Ebd. S.77-82 und 82-95.
7) Ebd. S.77.
8) Ebd. S.77-78.

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

1) *Essays* S.27.
2) Ebd. S.28.
3) Ebd.

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

---

1) *Essays* S.28.
2) Veröffentlicht von Howard Boatwright in ebd. S.204-209.
3) *Essays* S.62.
4) Ebd. S.63.
5) Ebd. S.70.
6) Ebd. S.15.
7) Ebd. S.22.

wechselnden "Beleuchtung", d.h. ihrer eigenen und kontextuellen Abwandlung, befreit er sich aber gleichzeitig von jener traditionellen "formal or outward unity", die primär durch "repetition, sequences, antitheses, paragraphs, with inductions and summaries" zustandekommt[1].

1) *Essays* S.23.