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: 5: Die Concord Sonata und die Essays als Prozess : formale und syntaktische Aspekte

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

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 01.10.2025

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

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

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

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

5.1. Die *Concord Sonata*

War der Formplan der früheren klassischen Sonate (insbesondere des Sonatenhauptsatzes) vor allem durch tonale Spannungsverhältnisse und derjenige der späteren klassischen und der romantischen Sonate stärker durch motivisch-thematische Ereignisse bestimmt[1], so greifen diese Begriffe bei der Beschreibung von Ives' Formkonzeption ganz offensichtlich zu kurz. Zum einen ist nämlich Ives' Harmonik nicht mehr mit den Kategorien der funktionalen Tonalität zu fassen: Obwohl sich durchaus immer wieder tonale Zentren herausbilden, üben diese im freitonalen Kontext der *Concord Sonata* kaum mehr eine formbildende, sondern allenfalls eine formstützende Funktion aus. Und zum anderen überschneidet sich das motivisch-thematische Netz des Werks mit seinem allgemeinen Spannungsverlauf so sehr, daß eine formale Gliederung, die sich primär auf motivisch-thematische Konstellationen stützt, ebenfalls unmöglich ist: Da gleich zu Beginn der einzelnen Sätze die meisten wichtigen satzindividuellen Motive und Themen (allerdings nicht die Zitate) und im Falle von *Emerson* auch die zyklischen Elemente vorgestellt werden, und da diese Elemente, wie ihre Auflistung gezeigt hat, auch im weiteren Verlauf in sehr dichter Folge erscheinen, kommt als motivisch-thematisches Charakteristikum der verschiedenen formalen Abschnitte weniger der Neueintritt als vielmehr das Hervortreten bestimmter melodischer Gebilde in Frage. Dadurch erlangen aber übergreifende Gestaltungsparameter wie Satzstruktur, Tempo, Agogik, Dynamik, Harmonik und Ambitus eine erhöhte Bedeutung. Letztlich erscheint so das "Wie" der Präsentation wichtiger als das "Was" - eine Beobachtung, die nicht nur mit Ives' vielfach relativ uncharakteristischer Motiv- und Themenbildung (bei E1 und E3 etwa handelt es sich im wesentlichen um bloße diatonische bzw. pentatonische Leiterausschnitte), sondern auch mit seiner im Hawthorne-Teil der *Essays* geäußerten Meinung im Einklang steht, es gehe ihm statt um "something that happens" vor allem um "the way something happens"[2]. Anhand einer detaillierten Verlaufsbeschreibung von *Emerson* soll denn auch im folgenden dieser "way something happens" nachgezeichnet und einige zentrale Tendenzen von Ives' "Formgebung" herausgearbeitet werden, während aus den übrigen Sätzen sodann vor allem diejenigen Charakteristika herausgegriffen seien, aufgrund derer etwas von der formalen Dynamik des gesamten *Concord*-Zyklus sichtbar wird.

---

1) Vgl. hierzu etwa Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York/London: W.W. Norton 1980, S.292-335, und Jim Samson, *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality 1900-1920*, London: J.M. Dent 1977, S.167-168.
2) *Essays* S.42.

5.1.1. *Emerson*

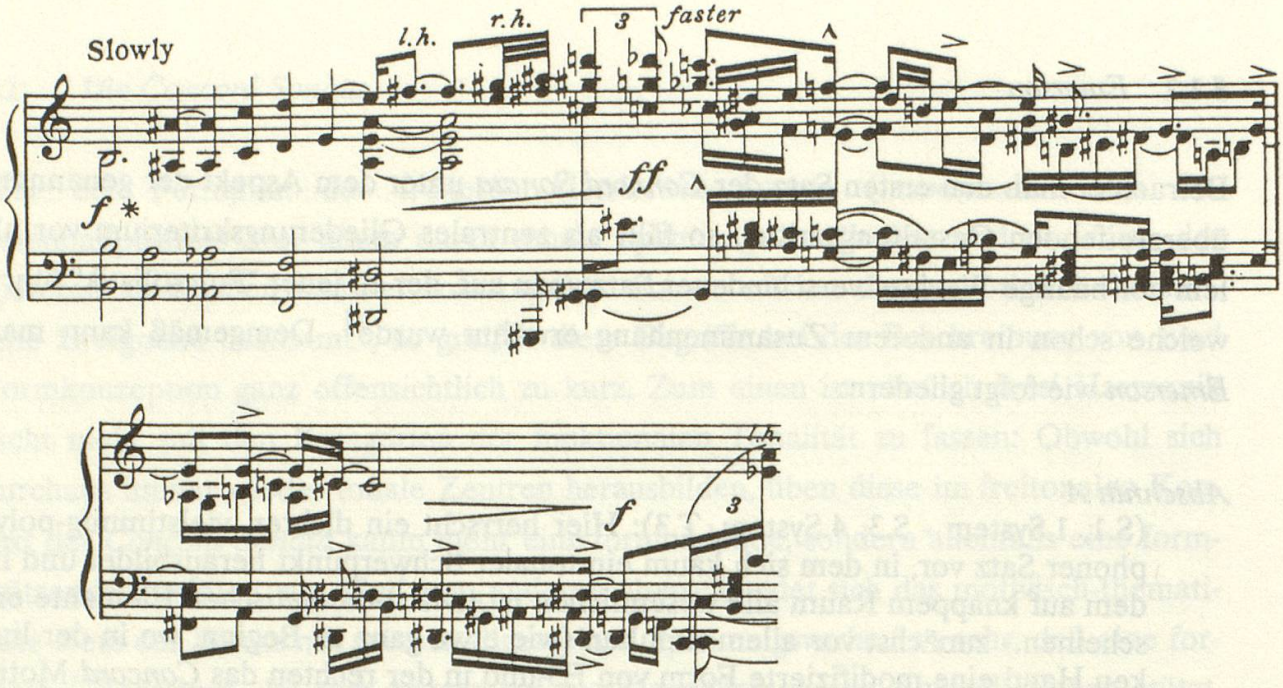
Betrachtet man den ersten Satz der *Concord Sonata* unter dem Aspekt der genannten übergreifenden Gestaltungsmittel, so fällt als zentrales Gliederungskriterium vor allem der häufige Wechsel verschiedener Satztypen auf, der zu jener "Polystilistik" führt, welche schon in anderem Zusammenhang erwähnt wurde[1]. Demgemäß kann man *Emerson* wie folgt gliedern:

Abschnitt A

(S.1, 1.System - S.3, 4.System, T.3): Hier herrscht ein dichter, vielstimmig-polyphoner Satz vor, in dem sich kaum ein tonaler Schwerpunkt herausbildet und in dem auf knappem Raum alle wesentlichen motivisch-thematischen Elemente erscheinen - zunächst vor allem simultan (wie etwa ganz zu Beginn, wo in der linken Hand eine modifizierte Form von E3 und in der rechten das *Concord*-Motiv erklingt, vgl. Beispiel 47), später (ab S.2, 4.System) vorwiegend sukzessiv. (In dieser polyphonen Dichte, die für weite Teile von *Emerson* und auch für einzelne Abschnitte der übrigen Sätze charakteristisch ist, spiegelt sich nicht zuletzt etwas von der Entstehungsgeschichte der *Concord Sonata*, die ja, wie gezeigt wurde, in engem Zusammenhang mit verschiedenen Orchesterwerken steht. Ives weist denn auch in den *Memos* explizit auf das "Klavierauszughafte" gerade des Emerson-Satzes hin, welcher "a partial reduction for piano from the sketch of the *Emerson Overture*"[2] sei - ein Charakteristikum, zu dem neben der Satzdichte auch beispielsweise die zahlreichen Oktavverdoppelungen, die "Solo"-Anweisungen auf S.3, 3.System [diese bezieht sich, laut einer Anmerkung in der Zweitausgabe[3] und laut einer Eintragung in r14[4], auf eine Hornstimme in der *Emerson Overture*] und auf S.12, 1.System [diese findet sich nur in der Erstausgabe] oder die [aus einer Fagott- bzw. Violastimme der *Emerson Overture* hervorgegangene[5]] in der Zweitausgabe erscheinende Violastimme auf S.19, 1.-2.System[6] beitragen.) Als Paradigma für diesen Formabschnitt, der sich aus mehreren Steigerungswellen zusammensetzt, kann gleich der erste Aufschwung gelten,

---

1) Vgl. etwa oben S.127 ff.
2) *Memos* S.79; vgl. oben S.5-6.
3) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
4) r14 entspricht Clarks R12; vgl. Clark, *Choices and Variants*, S.117.
5) Vgl. ebd. S.184.
6) Vgl. unten S.164.



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

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

"A1": S.1, 1.-2.System, bis und mit dem ersten Beethoven-Motiv in der linken Hand, mit Höhepunktbildung im Fortissimo von S.1, 1.System;

"A2": S.1, 2.System, ab E1 in der rechten Hand - 3.System, T.1 mit Höhepunktbildung im Fortissimo von S.1, 2.System;

"A3": S.1, 3.System, T.2 - S.2, Ende 1.System mit Höhepunktbildung im Forte-fortissimo von S.1, 5.System;

"A4": S.2, 2.System - S.3, 1.System, bis "faster", mit Höhepunktbildung im Fortissimo von S.2, 4.System; und

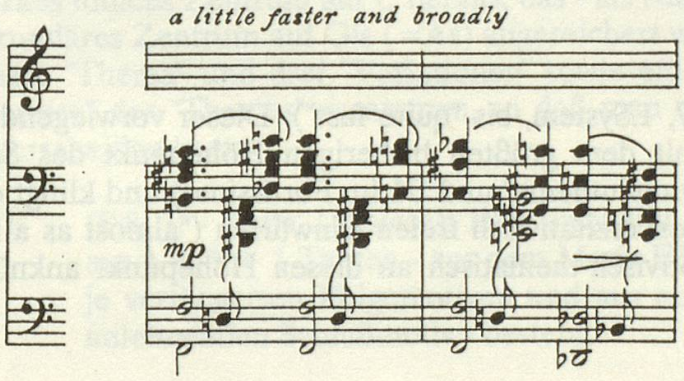
"A5": S.3, 1.System, ab "faster" - 4.System, T.3 mit Höhepunktbildung im Fortissimo am Schluß.

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

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

Abschnitt B

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

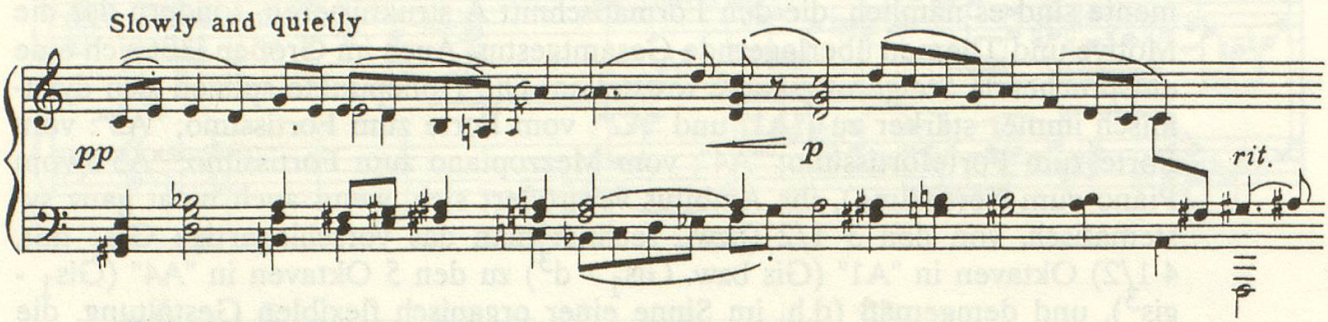


Beispiel 48: *Emerson* S.3, 4.System, T.4-5. Anfang von Abschnitt B.

Abschnitt C

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

mals in deutlich thematischer, annähernd periodischer Gestalt erscheint[1],



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

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

Abschnitt D

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

Abschnitt E

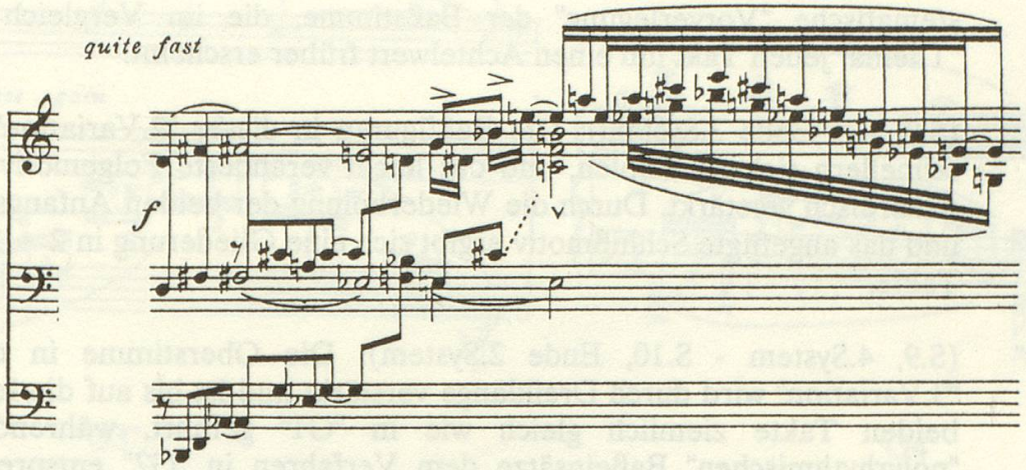
(S.6, 2.System, T.2 - S.7, 1.System, bis "quite fast"): Dieser vorwiegend akkordische Abschnitt setzt mit dem größten bisherigen Höhepunkt des Satzes ein ("Beethoven/Kirchenhymnenthema" und E1 im Fortissimo) und klingt dann, unterbrochen von einzelnen rezitativisch freien Einwürfen ("almost as a recitative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

Abschnitt F

(S.7, 1.System, ab "quite fast" - Ende 4.System): Hier wird wiederum eine neue Satzart eingeführt, die dadurch charakterisiert ist, daß das in der Mittelstimme stehende Thema E2 von raschen, von Ives in r6 als "a kind of cadenza" bezeichneten[2] und damit wohl auf die "centrifugal cadenzas" der *Emerson Overture* zurückverweisenden[3] Figurationen umspielt wird, die schließlich mit ihren Spitzentönen das Beethoven-Motiv hervorheben:

---

1) Vgl. oben S.80.
2) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.135.
3) Vgl. *Memos* S.80, Fußnote 4.



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

Abschnitt G

(S.8 - Ende S.11): Dieser in der Zweitausgabe als einziger mit "poetry" bezeichnete Formteil[1] hebt sich am deutlichsten vom Rest von *Emerson* ab. Hier werden, bei allerdings unregelmäßig wechselndem Metrum, erstmals über längere Strecken Taktstriche vorgezeichnet, und der Satz ist völlig aufgelichtet und in zwei Schichten getrennt: eine im wesentlichen aus E3 und Abwandlungen davon bestehende Diskantstimme und einen Baß, der mit seinem raschen Figurenwerk, seinen Fundament- und anderen übergehaltenen Tönen für eine flächige Unterschicht sorgt. Vor allem aufgrund dieses Basses, aber auch aufgrund der ständig auf denselben Ton hinzielenden Diskantmotive bildet sich hier auch ein relativ starkes tonales Zentrum auf C heraus, das - als Nachklang von Teil A - durch ein sekundäres Zentrum auf Gis (=As) angereichert wird. Abschnitt G setzt sich aus einem "Thema" und drei "Variationen" sowie einem "Zwischenspiel" und einer "Reprise" des "Themas" zusammen, so daß man die folgenden Unterabschnitte unterscheiden kann:

"G1" (S.8, 1. - Ende 2.System): Hier erscheint ein fünftaktiges, "Thema", das aus 1 + 3 + 1 Takten - aus dem Motiv E3, aus drei daraus abgeleiteten, je verlängerten Folgemotiven und aus einem sich wieder enger an E3 anlehnenden Schlußmotiv - besteht.

"G2" (S.8, 3. - Ende 4.System); Diese "1.Variation" kommt durch eine doppelte "Verschiebung" zustande, nämlich durch die Verwendung immer weiter auseinander liegender Oktavlagen in den Oberstimmenmotiven - ein Verfahren, das Ives im Zusammenhang mit der "Auseinanderfaltung" chromatischer Skalen auf sein musikalisches Experimentieren mit seinem Vater zurückgeführt hat[2] und das hier bis zum Sprung von vier Oktaven auf S.8, 4.System, T.1 vorangetrieben wird - sowie durch die sy-

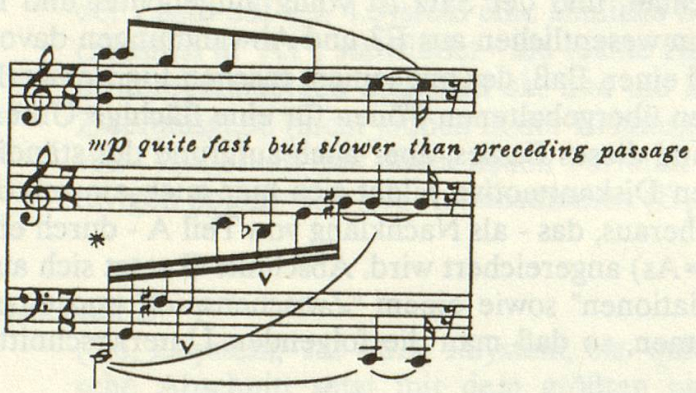
1) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
2) Vgl. *Memos* S.44.

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

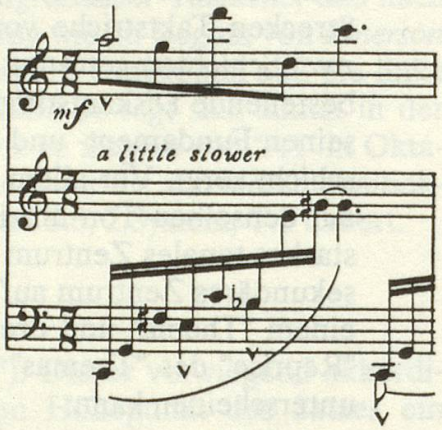
"G3" (S.9, 1. - Ende 3.System): Die Baßfiguren in dieser "2.Variation" verschnellern sich zu Triolen, und das leicht veränderte Folgemotiv wird akkordisch verstärkt. Durch die Wiederholung der beiden Anfangstakte und das angefügte Schlußmotiv ergibt sich eine Gliederung in 2 + 2 + 1 Takte.

"G4" (S.9, 4.System - S.10, Ende 2.System): Die Oberstimme in dieser "3.Variation" wird durch Dreiklänge verstärkt und ist bis auf die letzten beiden Takte ziemlich gleich wie in "G1" geführt, während die "polyrhythmischen" Baßeinsätze dem Verfahren in "G2" entsprechen. Die Verachtfachung der Oberstimmen-Notenwerte (in der Zweitausgabe) ist dabei vor allem als typisch Ivessches Mittel zur suggestiven Überhöhung zu verstehen[1], denn sie entspricht "real" einer bloßen Verdoppelung - einer Verdoppelung, die erst noch durch das schnellere Tempo relativiert wird.

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

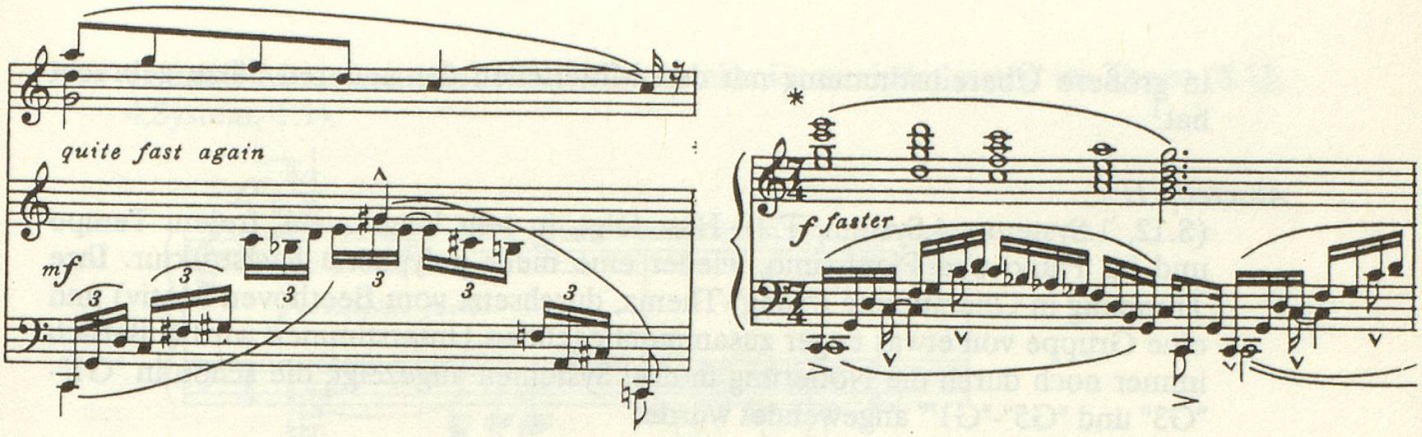


"G1"



"G2"

1) Vgl. oben S.103-104.



"G3" "G4"

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

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

"G1'" (S.11, 1.System, T.2 - S.11, Ende 4.System): Im Sinne einer "Reprise" des "Themas" wird "G1" hier ziemlich genau wiederholt; eine Abweichung findet allerdings ab T.5 statt, wo das Schlußmotiv weiterentwickelt und um drei Takte verlängert wird, so daß sich eine Gliederung in 1 + 3 + 4 Takte ergibt.

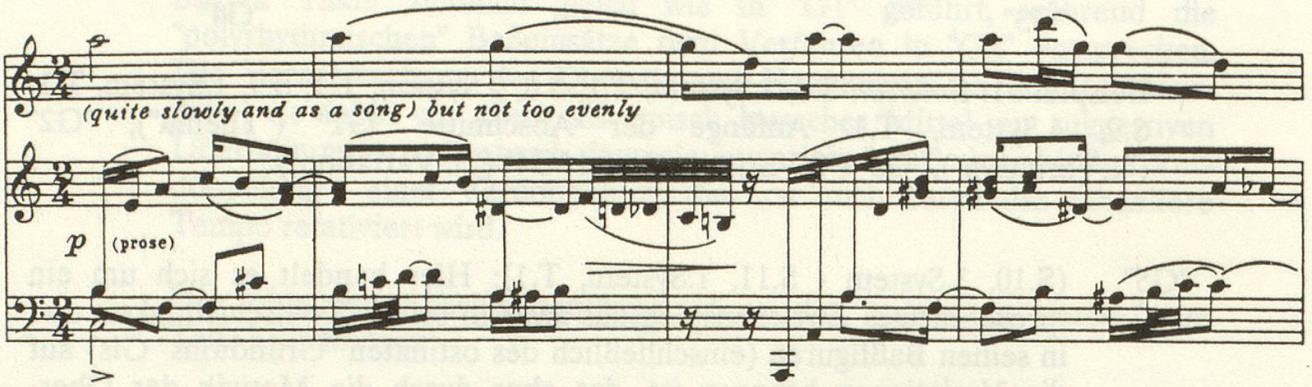
Der ganze Abschnitt G ist als Steigerung angelegt, wobei "G2" in erster Linie den Ambitus, "G3" die Satzdichte (Akkordik und Baßtriolen) und die Dynamik (Mezzoforte bis Fortissimo) und "G4" sowie "G5" wiederum die Dynamik (Forte bis Fortissimo bzw. Forte bis Fortefortissimo) als Steigerungsmittel zu Hilfe nehmen - Mittel, die durchaus an tradierte Verfahren zyklischer Variationsbildung anknüpfen. Die sich steigernde Entwicklung ist im übrigen in der Erstausgabe wesentlich deutlicher ausgeschrieben als in der Zweitausgabe: Die Baßfiguren sind dort nämlich, im Viertel- statt Achtelmetrum, zuerst als Achtel ("G1" und "G2"), dann als Achteltriolen ("G3") und schließlich als Sechzehntel ("G4" und "G5") notiert, und die Dreiklänge in "G4" sind fast durchwegs emphatisch arpeggiert. Vielleicht war es die pianistische "Lesbarkeit" und der Wunsch nach einem flüssigen Tempo, die Ives bewogen, diese Änderung (die erst in r15 erscheint[1]) anzubringen; sicher ist jedenfalls, daß er mit seiner Revision eher wieder den statischen Aspekt dieses Formabschnitts betont und ihn auf diese Weise

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

in größere Übereinstimmung mit den Mittelteilen der anderen Sätze gebracht hat[1].

Abschnitt H

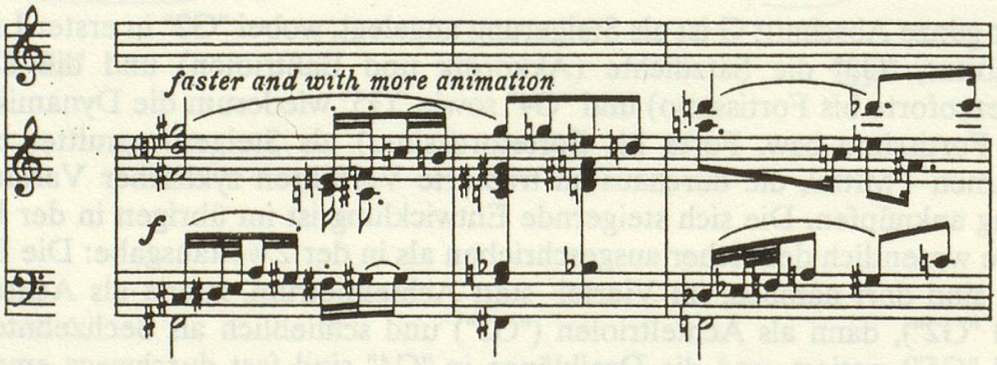
(S.12, 1.System - 4.System, T.2): Hier folgt, in sehr langsamem, freiem Tempo und im Piano und Pianissimo, wieder eine mehr polyphone Satzstruktur. Ihre Trennung in Oberstimme ("song"-Thema, durchsetzt vom Beethoven-Motiv) und eine Gruppe von etwas enger zusammenliegenden Unterstimmen wird äußerlich immer noch durch die Notierung in drei Systemen angezeigt, die schon in "G1"-"G3" und "G5"-"G1'" angewendet wurde:



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

Abschnitt I

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



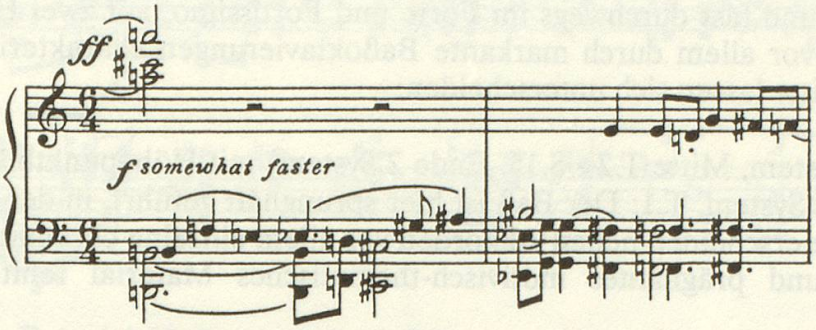
Beispiel 53: *Emerson* S.12, 4.System, T.3-5. Beginn von Abschnitt I.

Abschnitt J

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

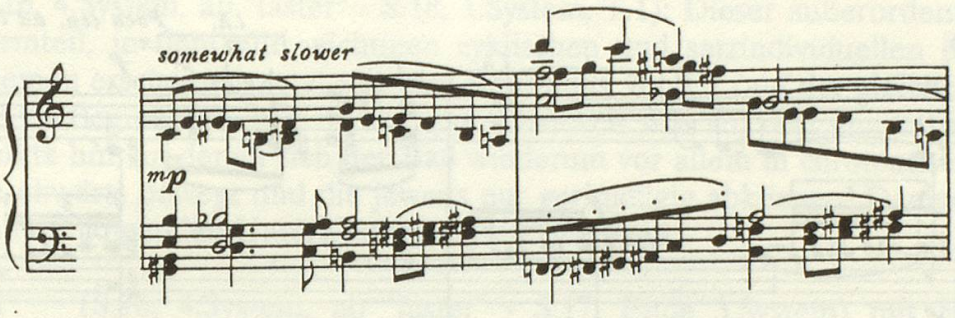
1) Vgl. unten S.160-162 und 178-180.

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



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

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



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

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

---

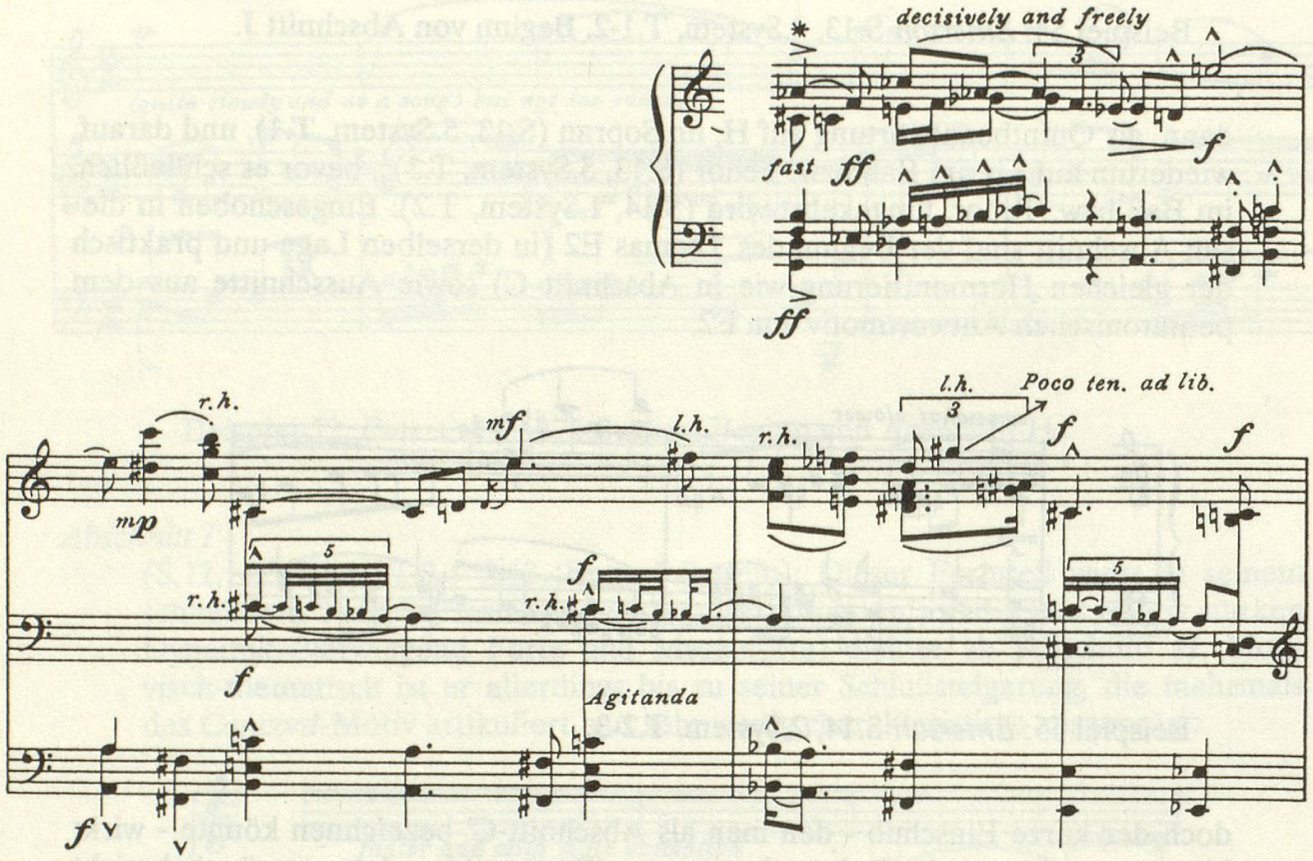
1) Womöglich infolge eines Druckfehlers enthält an dieser Stelle das in der Erstausgabe durchwegs oktavverdoppelte Motiv eine übermäßige Oktave (A/ais) auf dem vierten Ton.

2) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.161.

Abschnitt K

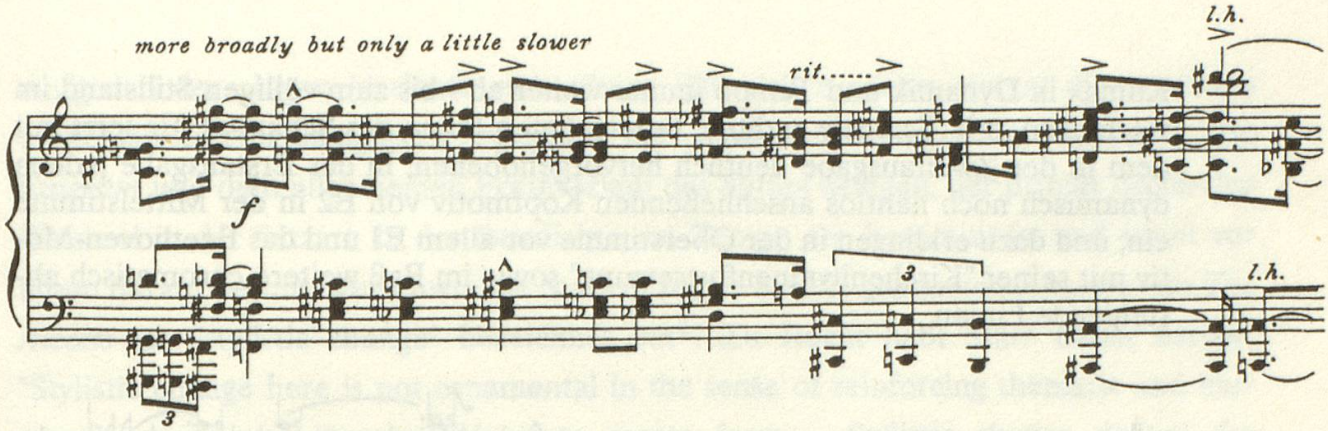
(S.14, 5.System, Mitte T.2 - S.16, 2.System): Dieser Formteil bewegt sich, in schnellem Tempo und fast durchwegs im Forte und Fortissimo, auf zwei Höhepunkte zu und ist vor allem durch markante Baßoktavierungen charakterisiert. Zwei Unterabschnitte lassen sich unterscheiden:

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



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

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



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

Abschnitt C"

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

Abschnitt L

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

"L1" (S.16, 4.System, ab "faster" - S.17, Ende 3.System) mit Höhepunktbildung im Fortefortissimo von S.17, 3.System;

"L2" (S.17, 4. - 5.System, bis mf) mit Höhepunktbildung im Fortefortissimo von S.17, 5.System, T.1; und

"L3" (S.17, 5.System, ab mf - S.18, 1.System, T.1) mit Höhepunktbildung am Schluß.

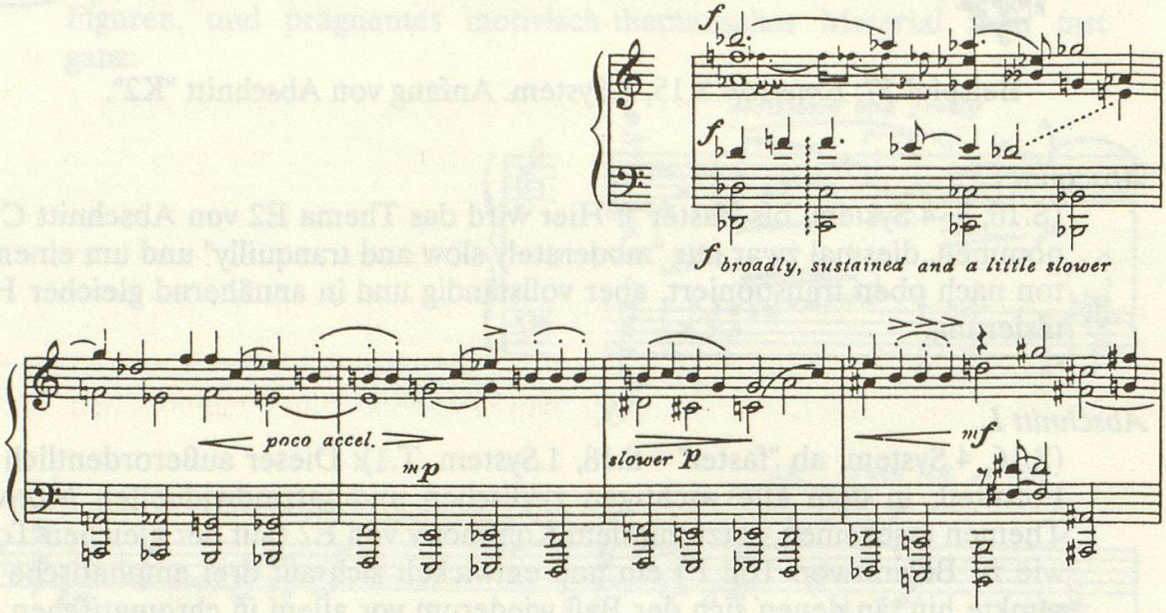
Abschnitt E'

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

Abschnitt M

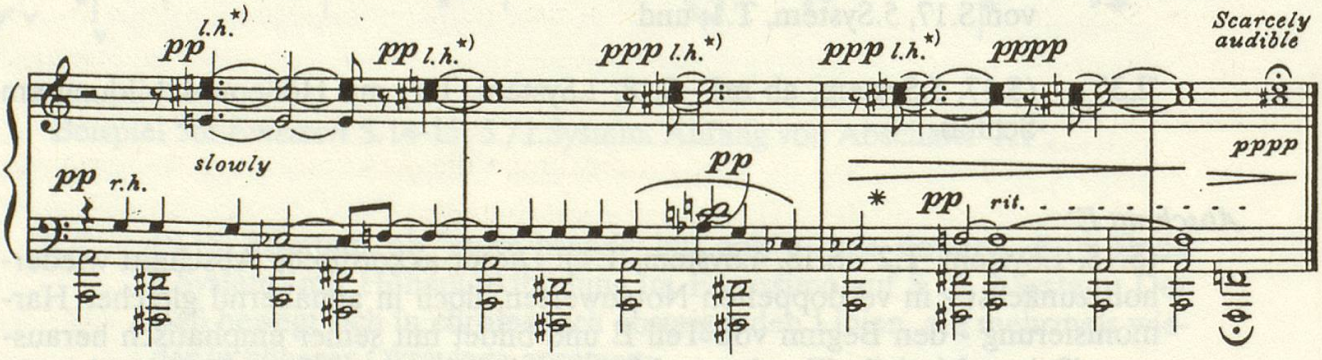
(S.18, 4.System, T.2 - Ende S.19): Dieser Schlußteil von *Emerson* löst die Akkordik von Abschnitt E' in einzelne Linien auf und baut die vorausgegangene große

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



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

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



*) To be heard as a kind of an overtone

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

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

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

---

1) Lawrence Starr, a.a.O. S.102; vgl. oben S.106.
2) Ebd.
3) Schubert, a.a.O. S.135.

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

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

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

1. Gestützt auf Ives' Aussage, *Emerson* sei als Komprimierung der zyklischen (drei- oder evtl. viersätzigen) *Emerson Overture* entstanden - wobei der Abschnitt A des Sonatensatzes auf dem Beginn, Abschnitt C auf dem langsamen Satz, Abschnitt G auf dem Scherzo und (ungefähr) die Abschnitte "L2" - M auf dem Finale der *Emerson Overture* beruhten[1] - ist es zwar denkbar, Ives' formale Verfahrensweise als Auseinandersetzung mit der integralen Sonatenform Lisztscher Provenienz zu interpretieren[2]. Eine solche Deutung kann sich außer auf die Entstehungsgeschichte insbesondere auf die Abfolge und die allgemeinen Satzcharaktere der von Ives genannten Stellen berufen: auf die Korrespondenz der dicht-polyphonen, in ihrem anhebenden bzw. verklingenden Gestus jedoch untereinander differenzierten Eckteile einerseits und auf die Gegenüberstellung der loser gefügten, adagio- bzw. scherzohaften Binnenteile C (sowie C' und C") und G andererseits. Problematisch wird ein solcher historischer Bezug aber, sobald man *alle*, d.h. auch die von Ives nicht erwähnten Formteile des Satzes berücksichtigt und vor allem auch die tonalen und motivisch-thematischen Verhältnisse einbezieht. Denn wo die Eckteile beispielsweise von Liszts h-Moll-Sonate sowohl in ihrer Tonartenfolge als auch in ihrer melodischen Anlage deutliche Merkmale einer Exposition und Reprise tragen, gleichzeitig jedoch - durch die tempomäßige und tonartliche Selbständigkeit des "Andante sostenuto"- und "Quasi Adagio"-Mittelteils (der zudem in weniger hohem Maß durchführungsartige Techniken aufweist als die Eckteile) - auch ein zyklisches Sonatenmodell durchscheinen lassen[3], findet man in *Emerson* zwar einen deutlich abgegrenzten, ebenfalls nicht durchführungsartig konzipierten Mittelteil (Abschnitt G, evtl. auch der Folgeabschnitt H), der allenfalls als

1) Vgl. *Memos* S.77; vgl. oben S.5-6.
2) Vgl. Rathert, *Ives* S.142.
3) Vgl. etwa Kühn, a.a.O. S.181.

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

Henry Cowell etwa spricht von *Emerson* als einem "substantial sonata-form movement"[1], doch da er diese Aussage statt mit einer Formanalyse lediglich mit der Annahme zweier kontrastierender Motive (nämlich des "epic motif" [= Beethoven-Motiv] und des "lyric motif" [= E3][2] und mit dem Hinweis darauf stützt, daß diese Motive auf vielfältigste Weise abgewandelt werden[3], muten solche Bezeichnungen wie beispielsweise diejenige des zentralen "verse"-Abschnitts als "verse *development*"[4] [Hervorhebung vom Verf.] reichlich willkürlich an. Denn nicht nur ist es sehr fraglich, ob hier im Sinne traditioneller motivisch-thematischer Arbeit überhaupt irgend etwas "durchgeführt" wird, sondern Cowell vermag diese "Durchführung" auch kaum mit einer gleichrangigen "Exposition" oder gar "Reprise" in Bezug zu setzen: Zwar spricht er von einer "initial exposition of the epic motif"[5] und von einer "recapitulation ... of the epic motif"[6], aber diese Begriffe sind hier, im Gegensatz zur Bezeichnung "development", nicht in einem formal-funktionalen Sinne gebraucht, sondern sie beziehen sich eher auf eine punktuelle satztechnische Verfahrensweise; insbesondere mag man sich dabei die Frage stellen, welche Funktion denn Cowell etwa der langen Entwicklung geben möchte, die zwischen dem "verse development" und der "recapitulation ... of the epic motif" erfolgt.

---

1) Cowell, *Charles Ives* S.190.
2) Ebd. S.191.
3) Ebd. S.192.
4) Ebd. S.195.
5) Ebd. S.192.
6) Ebd. S.195.

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

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

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

---

1) Wiley, a.a.O. S.22.
2) Ebd. S.25.
3) Ebd. S.21.
4) Ghandar, a.a.O. S.123.
5) Ebd. S.122-123.

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

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

---

1) *Essays* S.22.
2) Lawrence Buell, *Literary Transcendentalism* S.147.
3) "The Poet", in: Emerson, *Complete Works* 3 (Essays: Second Series), S.15.

etc. in der Poesie, Taktstrichlosigkeit und Phasenverschiebung verschiedener Parameter etc. in der Musik, oder die lose um einen Zentralraum gruppierte Zimmereinteilung etwa von Wrights "prairie houses") zu ersetzen; sehr charakteristisch für diese Haltung ist beispielsweise Wrights prägnante Aussage, er habe sein Leben lang für die "destruction of the box" gekämpft[1].

Zum anderen weist Ives' Musik in ihrer organischen Verlaufsqualität aber auch einen sehr zeitgemäßen Bezug zu jener psychologisch orientierten geistesgeschichtlichen Strömung des späten 19.Jahrhunderts auf, die in Amerika zunächst vor allem durch den Transzendentalismus, dann aber auch durch andere philosophische Richtungen (etwa Schopenhauer) und durch verschiedene medizinische Forschungen angeregt wurde und die den Blick zunehmend weg von der "objektiven" Realität hin zum "subjektiven" menschlichen Bewußtsein lenkte[2]; das Interesse konzentrierte sich dabei insbesondere auf das, was seit William James (1842-1910) als "stream of consciousness" bezeichnet wird[3], also auf den frei fließenden, nicht so sehr von "äußeren", rationalen Ordnungsprinzipien als vielmehr von der "inneren", irrationalen Assoziation gelenkten Gedanken- und Gefühlsstrom. Diese Neuorientierung, die sich sehr bald auch in der Kunst bemerkbar machte - etwa in Form der literarischen "stream of consciousness"-Technik von James Joyce, Virgina Woolf oder William Faulkner - bewirkte, daß die Künstler sich durchaus auch für das (scheinbar) Sprunghafte und Abrupte der menschlichen Bewußtseinsvorgänge zu interessieren und es in ihrem Werk zu reflektieren begannen. Entscheidend ist jedoch, und schon der Terminus "stream of consciousness" macht dies deutlich, daß das Hauptgewicht dennoch nicht auf eine allfällige Oberflächen-Diskontinuität, sondern umgekehrt gerade auf die kontinuierliche, wenn auch unterschwellige und nicht unbedingt leicht nachvollziehbare Logik dieser Vorgänge gelegt wird; obschon sich der Blickwinkel von der äußeren hin zur inneren "Natur" verschiebt, wird doch nach wie vor der organische Fluß betont, dem auch die psychologische Realität unterworfen ist.

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

---

1) Zitiert nach Chmaj, a.a.O. S.16.
2) Vgl. etwa Perry, a.a.O. S.91-123.
3) William James, *Principles of Psychology*, New York: Henry Holt 1890, 1, S.243.

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

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

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

2) Vgl. oben S.103.

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

Daß dieser Mittelteil (dem auch noch der statische Abschnitt H, der allerdings, auch in der Erstausgabe, mit "prose" überschrieben ist, zugerechnet werden kann) aufgrund seiner musikalischen Stabilität einer traditionellen "Durchführung" auf denkbar radikale Weise widerspricht, dürfte offenkundig sein. Wenn irgendwelche Formteile den *Charakter* einer Durchführung zeigen, so sind es weit eher gerade die "prose"-Teile, die diesen Mittelteil umrahmen - zumal, was ihre motivisch-thematische Dichte, ihren vorwärtstreibenden bzw. stauenden Gestus, ihre ständig wechselnden tonalen Orientierungspunkte und die lockere Anwendung überlieferter kontrapunktischer Techniken betrifft. (Letzteres ist etwa im Fugato von Abschnitt J ersichtlich, das in seiner losen Gestalt an das "Allegro energico" in Liszts h-Moll-Sonate erinnert und das durchaus dem entspricht, was Diether de la Motte - etwas pauschal - als charakteristisch für die Entwicklung des Fugenprinzips nach Beethoven herausgestellt hat: "... wenn nicht ... 'Stilübung' gemeint ist, sondern kompositorische Einbeziehung tradierter polyphoner Satztechnik, bleibt es stets beim kurzen Fugato, das sich nach wenigen Einsätzen, auf beliebigen Stufen plaziert, auflöst"[2].) Die formale *Funktion* einer Durchführung kann man jedoch auch ihnen nicht zuschreiben, denn diese tritt nur in Kraft, wenn sich das Durchführen auf ein anfangs Exponiertes bezieht, was hier, im Falle des ausgeprägten "in medias res"-Beginns von Teil A, nicht zutrifft. In ästhetischer Hinsicht ließe sich dieser Zwiespalt zwar dahingehend auflösen, daß man mit Giselher Schubert eine "imaginäre Exposition" annimmt, die außerhalb des Werks liegt[3]; tatsächlich setzen solche melodischen Elemente wie etwa das Beethoven-Motiv und seine "Kirchenhymnenfortsetzung" in ihrem Zitatcharakter die Bekanntschaft des Hörers mit dem verwendeten Material voraus, und auch die sich nahe am bloßen Tonvorrat (nämlich an der diatonischen bzw. pentatonischen Skala) orientieren-

---

1) Vgl. oben S.81, Fußnote 1.
2) Diether de la Motte, *Kontrapunkt: Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel/Basel/London: dtv/Bärenreiter 1981, S.293.
3) Schubert, a.a.O. S.135.

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

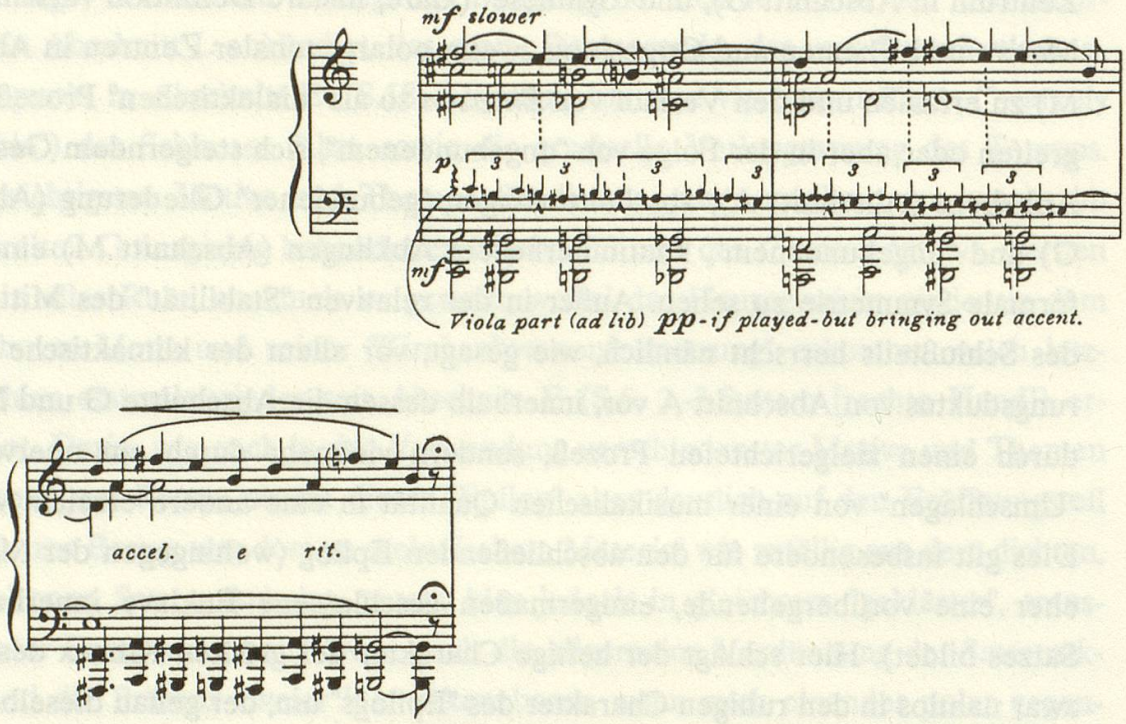
Zweitens ist nämlich neben dieser Mittelpunktbildung auch eine ausgeprägte Schlußbildung festzustellen: In keinem anderen Abschnitt des Satzes ist ein bestimmter musikalischer Gestus - hier derjenige des Abklingens - so kontinuierlich beibehalten wie in Abschnitt M; die wichtigsten musikalischen Mittel sind dabei der ruhige, chromatisch absteigende Baßgang, der sich bereits in "K2" und mehrfach in Abschnitt L ankündigt, das große Decrescendo, das vom Fortefortissimo-Höhepunkt in Abschnitt E' (S.18, 2.System) bis zum vierfachen Piano ("scarcely audible") des Schlusses führt, sowie die graduelle Verlangsamung des Tempos. Die wichtigsten Motive und Themen des Satzes, mit Ausnahme des bereits im Zentralteil G ausgiebig behandelten Motivs E3 und des *Concord*-Motivs, werden hier in aller Ruhe nochmals vorgestellt, wobei das Hauptgewicht eindeutig dem Beethoven-Motiv und seiner "Kirchenhymnenfortsetzung" zukommt, welch letztere hier erstmals wieder seit Abschnitt E (S.6, 2.-3.System [rechte Hand]) erscheint. Darin, wie auch in der Verwendung verschiedenster Motive und Themen auf knappem Raum, nimmt dieser "Epilog" aber deutlich auf den Eröffnungsteil des Satzes Bezug; was dort an melodischem Material wie zufällig aus dem dichten, polyphonen Satz aufscheint, taucht hier jedoch in gleichsam "geklärter", transparenter Form wieder auf, wozu auch die allgemeine Verdünnung der Satzstruktur und die Präsenz zweier klar erkennbarer, wenn auch einander polar gegenübergestellter tonaler Zentren (A-Dur/Es-Dur) beitragen. Im Hinblick auf die Eckteile von *Emerson* kann man Henry Cowell somit durchaus zustimmen, wenn er den Formverlauf des Satzes (und von Ives' Werken ganz allgemein) als "diversity drawing toward unity as its culmination" bezeichnet[1] - als Verlauf, der sich nicht "from the simple to the complex, but the reverse" entwickle[2]. Mit der *Funktion* einer Coda im traditionellen Sinne hat der Teil M indessen kaum etwas gemein, denn diese wird seit Beethoven oft dadurch bestimmt, daß die Coda als eine Art "zweite Durchführung" auf die Reprise folgt[3]. In seinem sich aus seiner ähnlichen Stabilität ergebenden Bezug zum Mittelteil läßt sich allenfalls insofern eine Analogie zur traditionellen Sonatenkonzeption sehen, als die Coda dort ebenfalls als Entsprechung zum zentralen Formteil (der Durchführung) auftritt;

1) Cowell, *Charles Ives* S.192.
2) Ebd. S.195.
3) Vgl. Kühn, a.a.O. S.134.

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

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

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



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

deren chromatisch absteigende Figuren zwar deutlich auf den chromatischen Baßgang im Klavier bezogen sind, deren musikalischer Sinn aber - im Gegensatz zu ihrem musikalischen Ursprung, den sie in der *Emerson Overture* hat[1] - eben in der Betonung dieses "Umschlagens", der Überhöhung des Klaviersatzes durch ein neues instrumentales Timbre und der daraus entstehenden musikalischen "Verräumlichung" liegt. Dies verleiht der klimaktischen Struktur von *Emerson* aber einen neuen Sinn: Der Verlauf des Satzes kann so letztlich beschrieben werden als ständiges Neuansetzen auf immer stärkere Höhepunkte hin, dessen vorwiegend polyphone, eine große innere Anspannung widerspiegelnde Intensität sich in der

1) Vgl. oben S.5-6.

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

---

1) Separates "Memo" zur *Concord Sonata*, in: *Memos* S.196.
2) Vgl. Kirkpatrick, *Catalogue* S.60.

a translucent syllogism; but there the reality, the spirit, the substance stops[1], and the 'form', the 'parfume' [sic], the 'manner' shimmer right along, as the soapsuds glisten after one has finished washing"[2]; hier wird deutlich, daß Ives an Debussy gerade die Vertiefung der "substance" auf das Ende hin vermißt, so daß ihm der spätere Verlauf von dessen Musik wie eine bloße Wirkung (nämlich als "Seifenschaum", von Ives gleichgesetzt mit der "manner") ohne Ursache (gemeint ist damit der "Prozeß des Waschens", gleichgesetzt mit der "substance") erscheint. Sie hängt drittens deutlich mit dem typisch transzendentalistischen, intensiven "Umkreisen" eines gegebenen Stoffes (dessen letzte, zeitlose Wahrheit nicht aktiv errungen, sondern nur in ganz speziellen Momenten wie zufällig und quasi passiv geschaut werden kann) zusammen; in den *Essays* hebt Ives denn auch an Emerson hervor, daß er nicht versuche "to reveal, personally, but leads, rather, to a field where revelation is a harvest-part - where it is known by the perceptions of the soul towards the absolute law"[3], und er mißt demgemäß ein besonderes Gewicht den abschließenden "codas" bei, welche "often seem to crystallize in a dramatic though serene and sustained way the truths of his subject - they become more active and intense, but quieter and deeper"[4]. Und sie findet sich viertens auch in modifizierter Form, wie im folgenden gezeigt werden soll, in den übrigen Sätzen der *Concord Sonata* (und bis zu einem gewissen Grad auch in den *Essays*) wieder.

---

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

5.1.2. Die übrigen Sätze der *Concord Sonata*

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

Hawthorne

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

Abschnitt G	(S.33, 1.System, ab "very slowly" - 2.System, bis fff): sehr verhalten in Tempo und Dynamik; tonales Zitat von *Martyn* (G-Dur).
Abschnitt H	(S.33, 2.System, ab fff - S.34, 2.System, Ende T.1): sehr rasch und laut; Figurenwerk in der rechten, *Concord*-Motiv in der linken Hand.
Abschnitt G'	(S.34, 2.System, T.2 - 4.System, bis "very fast"): modifizierte und expandierte Wiederholung von Abschnitt G (Fis-Dur).
Abschnitt I	(S.34, 4.System, ab "very fast" - S.35, 1.System, bis "a fast march time"): sehr rasch und laut; vielstimmig-polyphoner Satz; melodisch wenig ausgeprägt.
Abschnitt J	(S.35, 1.System, ab "a fast march time" - S.37, 1. System, Ende T.1): tonales Zitat von *"Country Band" March* (As-Dur) in raschem Marschtempo: Einleitung (S.35, 1.System - 3.System, Ende T.1), Hauptthema (S.35, 3.System, T.2 - 4.System, Ende T.2), figurative, freitonale Fortsetzung (S.35, 4.System, T.3 - S.36, 2.System, Ende T.1), modifizierte Einleitung (S.36, 2.System, T.2 - Ende 3.System), "Roll-off" (S.36, 4.System, bis "slightly slower"), Anklänge an Einleitung (S.36, 4.System, ab "slightly slower" - S.37, 1.System, Ende T.1).
Abschnitt K	(S.37, 1.System, T.2 - S.42, Ende 2.System): rasch und laut; Begleitfiguren vor allem in der linken Hand (Vierer- und marschartige Zweiergruppen); häufige Synkopen; mündet in große Clusterfläche (S.41, 5.System - S.42, Ende 2.System); melodisch: Anklänge an *"Country Band" March*-Thema.
Abschnitt L	(S.42, 3.System - S.43, Ende 2.System): sehr verhalten in Tempo und Dynamik; Steigerung auf das Ende hin; Figurenwerk in der rechten Hand, nach zögerndem Beginn Einsatz oktavierter Baßmotive in der linken; melodisch: zuerst *Martyn*, dann entfernte Anklänge an *The Red, White and Blue*.
Abschnitt M	(S.43, 3.System - S.46, 2.System, bis "a little slower"): rasch und laut; ostinate Begleitfiguren in der linken Hand, Anklänge an *The Red, White and Blue* in der rechten.
Abschnitt N	(S.46, 2.System, ab "a little slower" - Ende 3.System): langsamer, zitatartiger Abschnitt mit Neigung zur Polytonalität (Orgelpunkt auf F, Mittelstimmen: Es-dur, Oberstimme: B-Dur).
Abschnitt 0	(S.46, 4.System - S.49, 3.System, bis "rush it"): rasch und laut; dichter, mehrstimmiger Satz; vorherrschend: Dreiergruppen

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

Abschnitt D" (S.49, 3.System, ab "rush it" - S.50, 3.System, bis fff): modifizierte und expandierte Wiederholung von Abschnitt D.

Abschnitt P (S.50, 3.System, ab fff - S.51, 5.System, bis "very slowly"): sehr rasch und laut; dichter figurativer und akkordischer Satz; melodisch: Anklänge an *The Red, White and Blue*.

Abschnitt G" (S.51, 5.System, ab "very slowly" - "very fast"): modifizierte und stark verkürzte Wiederholung von Abschnitt G, diesmal mit bitonaler Neigung (Es-Dur in der rechten, G-Dur in der linken Hand).

Abschnitt Q (S.51, 5.System, ab "very fast" - Ende): sehr schnelles, clusterartiges Ganztonarpeggio im Fortefortissimo.

The Alcotts

Abschnitt A (S.53, 1.System, bis pp): tonaler, akkordischer Satz (B-Dur) in Piano und mäßigem Tempo; melodisch: *Missionary Chant*.

Abschnitt B (S.53, 1.System, ab pp - 4.System, Ende T.1): bitonaler Satz (B-Dur in der rechten Hand, As-dur in der linken) in Pianissimo und Piano; melodisch: *Concord*-Motiv und teilweise Fortsetzung, Beethoven-Motiv und "Kirchenhymnenfortsetzung".

Abschnitt C (S.53, 4.System, T.2 - S.54, 1.System, bis "faster"): freitonaler zweistimmiger Kontrapunkt (Neigung nach B-Dur); Steigerung in Tempo und Dynamik; melodisch: *Concord*-Thema.

Abschnitt D (S.54, 1.System, ab "faster"): tonaler akkordischer Satz (B-Dur/c-Moll) im Fortebereich; schnelles Tempo; melodisch: Beethoven-Motiv und *Martyn*.

Abschnitt E (S.54, 2.-3.System): freitonaler Satz (Neigung nach c-Moll; Steigerung in Tempo und Dynamik; melodisch: Beethoven-Motiv und *Martyn*.

Abschnitt F (S.54, 4.System): polytonaler Satz (c-Moll in den Außen-, es-Moll und a-Moll in den Mittelstimmen); Steigerung in Tempo und Dynamik; melodisch: Beethoven-Motiv.

Abschnitt G (S.5, 1.System, bis f): tonaler akkordischer Satz (c-Moll/F-Dur); Abschwellen in Tempo und Dynamik; melodisch: *Missionary Chant*.

Abschnitt H	(S.55, 1.System, ab f - 2.System, bis p): Freitonaler Satz (Neigung nach B-Dur) im Mezzoforte; melodisch: *Concord*-Thema.
Abschnitt I	(S.55, 2.System, ab p - 3.System, Ende T.1): polytonaler (B-Dur in der rechten Hand, Ganztonleiter in der linken) und polyrhythmischer Satz (sechs Achtel in der rechten Hand gegen fünf in der linken); schnell und leise; melodisch: Beethoven-Motiv und "Kirchenhymnenfortsetzung".
Abschnitt J	(S.55, 3.System, T.2 - S.56, 4.System, Ende T.2): tonaler Zitatkomplex; Melodie- und Begleitungs-Satz (Es-Dur/B-Dur) im Pianobereich und in langsamem Tempo; gegliedert in die sechs Abschnitte "J1" ("Scotch song", S.55, 3.System, T.2 - 4.System, Ende T.2) - "J2" ("Brautchor", S.55, 4.System, T.3) - "J3" (*Stop That Knocking*, S.56, 1.-2. System, Ende T.1) - "J1" (S.56, 2.System, ab T.2) - "J2" (S.56, 3.System, T.1) - "J3" (S.56, 3.System, T.2 - 4.System, Ende T.2).
Abschnitt K	(S.56, 4.System, T.3 - S.57, 4.System, 3.Achtel): freitonaler zwei- bzw. dreistimmiger Satz mit Orgelpunkten (D und Es); Steigerung in Tempo und Dynamik; melodisch: Beginn des *Concord*-Motivs.
Abschnitt L	(S.57, 4.System, ab 4.Achtel - Ende 5.System): tonaler akkordischer Satz (C-Dur mit B-Dur-Einschub vor Schlußakkord); dynamischer Höhepunkt, dann Abschwellen zum Pianissimo; melodisch: *Concord*-Thema, Beethoven-Motiv und "Kirchenhymnenfortsetzung".

Thoreau

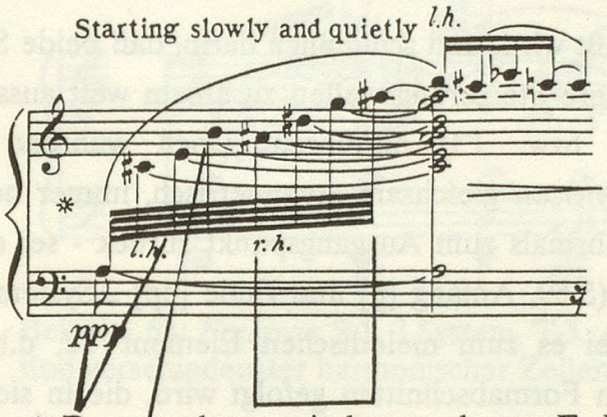
Abschnitt A	(S.59, 1.System - S.60, 2.System, Ende T.1): dichter chromatischer Satz in langsamem Tempo und verhaltener Dynamik; tendenzielle harmonische Ausweitung, begleitet von graduellem dynamischem Anwachsen; melodisch: T1.
Abschnitt B	(S.60, 2.System, T.2 - 3.System, bis p): Quartenharmonik; melodisch: T2.
Abschnitt C	(S.60, 3.System, ab p - 4.System, bis p): dichter chromatischer Satz mit Baßostinato (fallende kleine Sekunde B-A); Steigerung in Tempo und Dynamik mit polyrhythmischen Ansätzen und Verlangsamung auf einen statischeren Schluß hin; melodisch: Antwortmotiv von T2 und Abwandlungen davon.
Abschnitt B'	(S.60, 4.System, ab p): modifizierte Wiederholung von Abschnitt B.

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

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

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

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



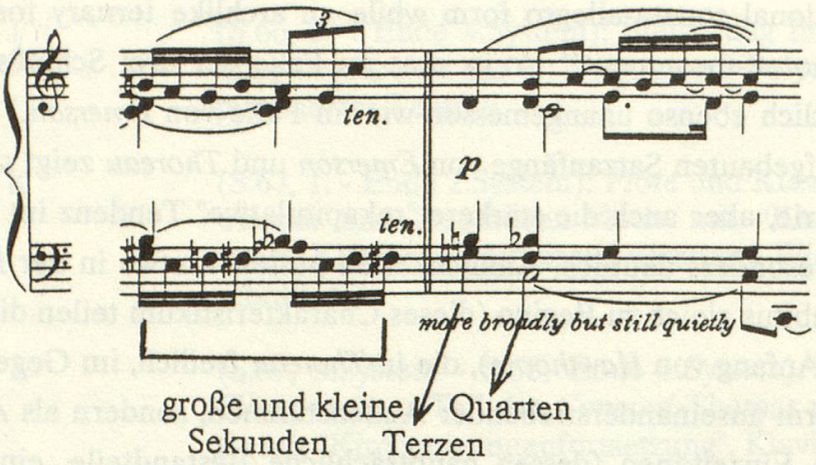
A-Dur enharmonisch umgedeutet: Es-Dur
"interpolierter" Zwischenton

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

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

1) Wiley, a.a.O. S.44.
2) Vgl. Beispiel 59, oben S.152.
3) Vgl. Beispiel 45, oben S.105.

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



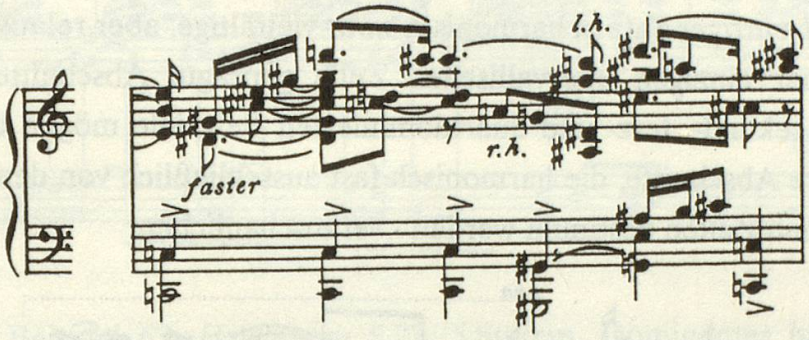
Beispiel 62: *Thoreau* S.60, 2.System.

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

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

1) Vgl. Übersicht oben S.170-172.

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



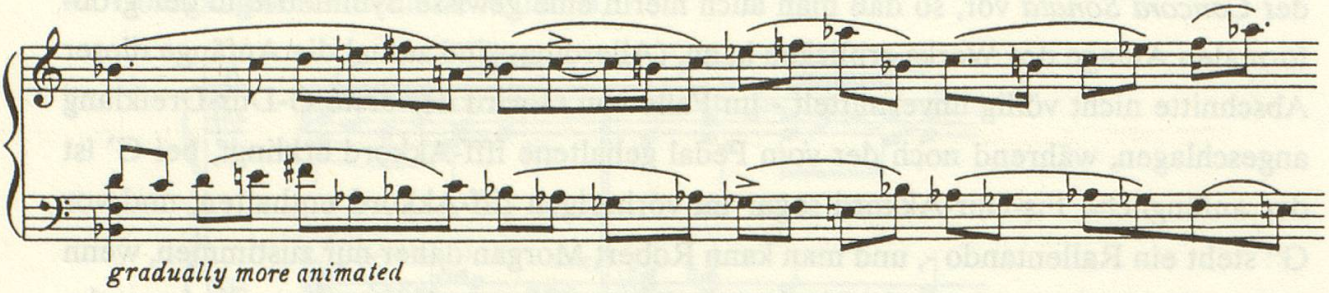
Beispiel 63: *Emerson* S.1, 3.System, T.3. Akkordbildung durch freie Kombination verschiedenster harmonischer Zellen.

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

---

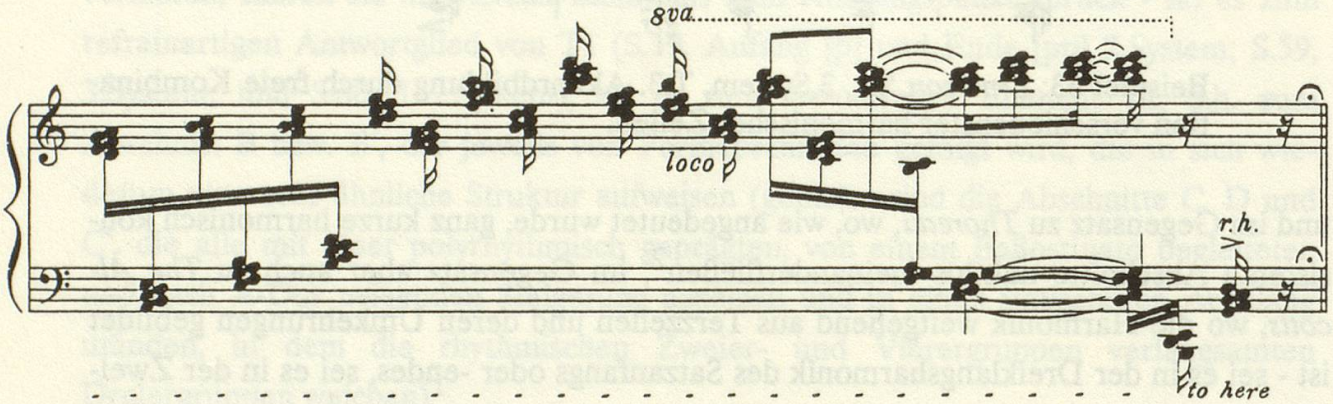
1) Robert P. Morgan, "Spatial Form in Ives", in: *An Ives Celebration: Papers and Panels of the Charles Ives Centennial Festival Conference*, ed. by H. Wiley Hitchcock/Vivian Perlis, Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press 1977, S.151.

2) Vgl. Beispiel 62, oben S.174.



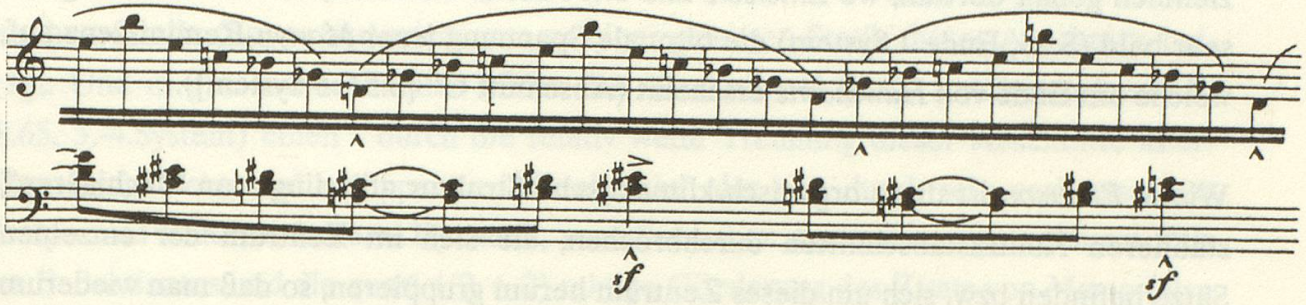
Beispiel 64: *The Alcotts* S.56, 4.System. Dominante harmonische Intervalle: Erweiterungen (große Dezimen und Septendezimen), Umkehrungen (kleine Sexten) und Umkehrungserweiterungen (große und kleine Tredezimen) der großen und kleinen Terz.

ist *Hawthorne* nämlich als einziger Satz in harmonisch zwar vielfältige, aber relativ klar abgegrenzte, je von einer einzigen intervallischen Zelle geprägte Abschnitte gegliedert[1]; die folgenden sekund-, terz- und quartdominierten Beispiele mögen dies - stellvertretend für längere Abschnitte, die harmonisch fast ausschließlich von den entsprechenden intervallischen Zellen bestimmt werden - veranschaulichen:

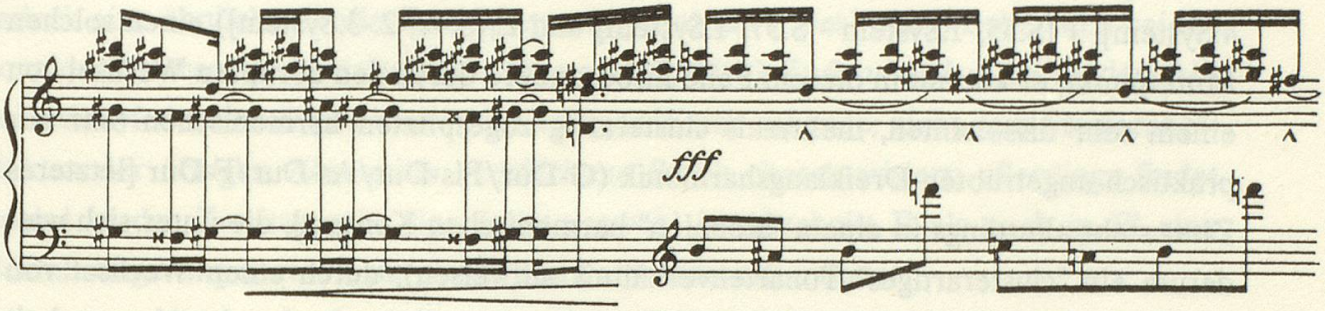


Beispiel 65: *Hawthorne* S.42, 2.System. Akkordbildung ausschließlich aus großen und kleinen Sekunden.

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



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



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

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

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

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

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

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

hingegen durch ein Crescendo kontinuierlich in die Folgeabschnitte überführt und sie so diesen angeglichen hat.) Unter dem Aspekt der Materialherkunft zeichnet sich jedoch ebenso deutlich eine gegenläufige Tendenz ab, die darin besteht, daß in den verschiedenen Zentralabschnitten zunehmend die Ebene der "Werkimmanenz" verlassen wird: Herrscht im Mittelteil von *Emerson* noch spezifisches musikalisches Material aus diesem Satz vor (nämlich das Motiv E3), so dominieren im entsprechenden Formteil von *Hawthorne* zum einen ein zyklisches Motiv (*Martyn*) und zum anderen ein Eigenzitat (*"Country Band" March*), im Mittelteil von *The Alcotts* wenig erkennbare ("Scotch song", *Stop That Knocking*) bzw. sehr kurze Fremdzitate (Wagners Brautchor) und in demjenigen von *Thoreau* schließlich ein sehr charakteristisches, längeres Fremdzitat (*Massa*); unterstützt durch die Tatsache, daß außerhalb von ihnen nur wenige charakteristisch ausgeformte Zitate erscheinen, nehmen die Zentralabschnitte auf diese Weise mehr und mehr etwas von jener "epiphanischen" Zitatqualität an, von der andernorts die Rede war[1]. Beide Tendenzen tragen aber zur finalen, zielgerichteten Dynamik des Werkes bei, denn beide steuern letztlich der Gefahr der Repetitivität entgegen, die sich aus der bloß analogen, weder auf symmetrische Abrundung noch auf vorwärtsgerichtete "Öffnung" abzielenden Reihung eines bestimmten Strukturmittels (wie es die wiederholte prägnante Mittelpunktbildung ist) ergeben könnte; und beide zeigen, indem sie weit voneinander getrennte "Einzelereignisse" zu einer in sich stimmigen "Reihe" verbinden, daß selbst dort, wo Ives' Musik scheinbar nur wenig lineare Logik aufweist, unterschwellige Ordnungstendenzen am Werk sind, die auch ein so ausgedehntes zyklisches Werk wie die *Concord Sonata* zur Einheit zusammenfassen.

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

1) Vgl. oben S.136-137.

lich sind dabei neben dem gleichmäßigen Puls des dem Abschnitt E entlehnten Baßostinatos (welches an das Baßostinato des Mittel- und Schlußteils von *Emerson* erinnert und auch hier die Quasi-Zeitlosigkeit jener "anderen", hintergründigen Realität suggeriert) vor allem noch zwei andere Sachverhalte, nämlich der Einbezug einer Flöte und der spezifische Charakter des musikalischen Materials, das hier verwendet wird; beide tragen wiederum dazu bei, daß sich die *Concord Sonata* einerseits als symmetrisch-abgerundetes, andererseits aber auch als dynamisch-zielgerichtetes Ganzes darstellt. Zum einen steht der Einsatz der Flöte, der hier eine ähnliche Überhöhung bewirkt wie die in der Zweitausgabe vorgesehene Verwendung der Viola im Kopfsatz - eine Überhöhung, die an beiden Orten nicht zuletzt in der Ausweitung der Klangfarbe und des "Klangraums" besteht -, in deutlicher Entsprechung zum Schlußabschnitt von *Emerson*: Hier, wie schon im ähnlichen Aufbau der Satzanfänge, zeigt sie wiederum eine gewisse Symmetrie in der Satzanlage der *Concord Sonata*, und diese Symmetrie wird zudem noch dadurch verstärkt, daß die beiden beigezogenen Instrumente exakt an der gleichen Stelle auftreten, nämlich nicht ganz am Satzschluß, sondern kurz davor. (Eine Textvariante in r6 vertraut zwar das Viertonmotiv in der Mittelstimme des allerletzten Taktes von *Thoreau* [Gis-B-G-Cis] nochmals der Flöte an[1], aber Ives hat später wieder, vielleicht gerade aus solchen Symmetriegründen, Abstand davon genommen.) Doch während in *Emerson* die Viola eine bloße Ad-libitum-Besetzung darstellt, ist die Flötenstimme in *Thoreau* zwar immer noch fakultativ, aber gleichzeitig hat sie Ives auf einem separaten System mit verändertem Klavierpart notiert und in einer Anmerkung der Zweitausgabe ihren fakultativen Charakter dahingegehend relativiert, daß "Thoreau much prefers to hear the flute over Walden"[2]; während in *Emerson* dem beigezogenen "Hilfsinstrument" nur eine chromatische Figur anvertraut ist, hat es in *Thoreau* wesentliches melodisches Material zu spielen; während der Violapart nur drei Takte lang ist, ist der Flötenpart auf eine lange Kantilene ausgeweitet; und während die Violastimme primär eine musikalische Funktion erfüllt, ist die Flötenstimme in *Thoreau* auch inhaltlich verankert, nämlich in der in den *Essays* erwähnten Tatsache, daß Thoreau selbst die Flöte spielte: "... the poet's flute is heard out over the pond"[3]. (Die Beschreibung von Thoreaus Flötenspiel knüpft im übrigen an solche Stellen in Thoreaus Werk an wie die Passage in "Higher Laws" aus *Walden*, wo John Farmer am Abend eine Flöte hört, deren Töne "came home to his ears out of a different sphere from that he worked in"[4], oder diejenige in Thoreaus Tagebuch [25.6.1852], wo ein Feldarbeiter nach getaner

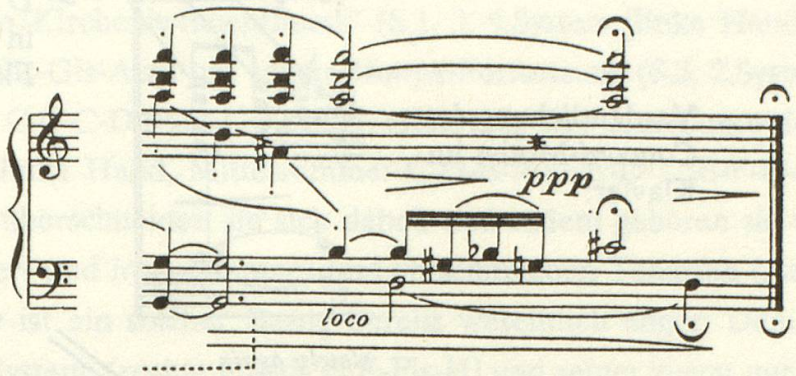
---

1) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.341.
2) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
3) *Essays* S.69.
4) Thoreau, *Writings* 2 (Walden), S.245.

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

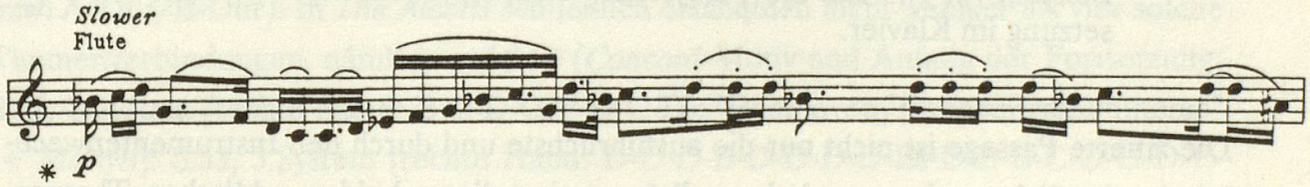
---

1) Thoreau, *Writings* 10 (Journal), S.144.
2) In der Erstausgabe folgt auf den Leitton noch ein punktierter absteigender Terzsprung (linke Hand: Cis-A-A), so daß die tonale "Auflösung" nach D hier zwar noch stärker, die Reduktion des Beethoven-Motivs auf den bloßen Viertelrhythmus dagegen etwas weniger deutlich zum Tragen kommt.



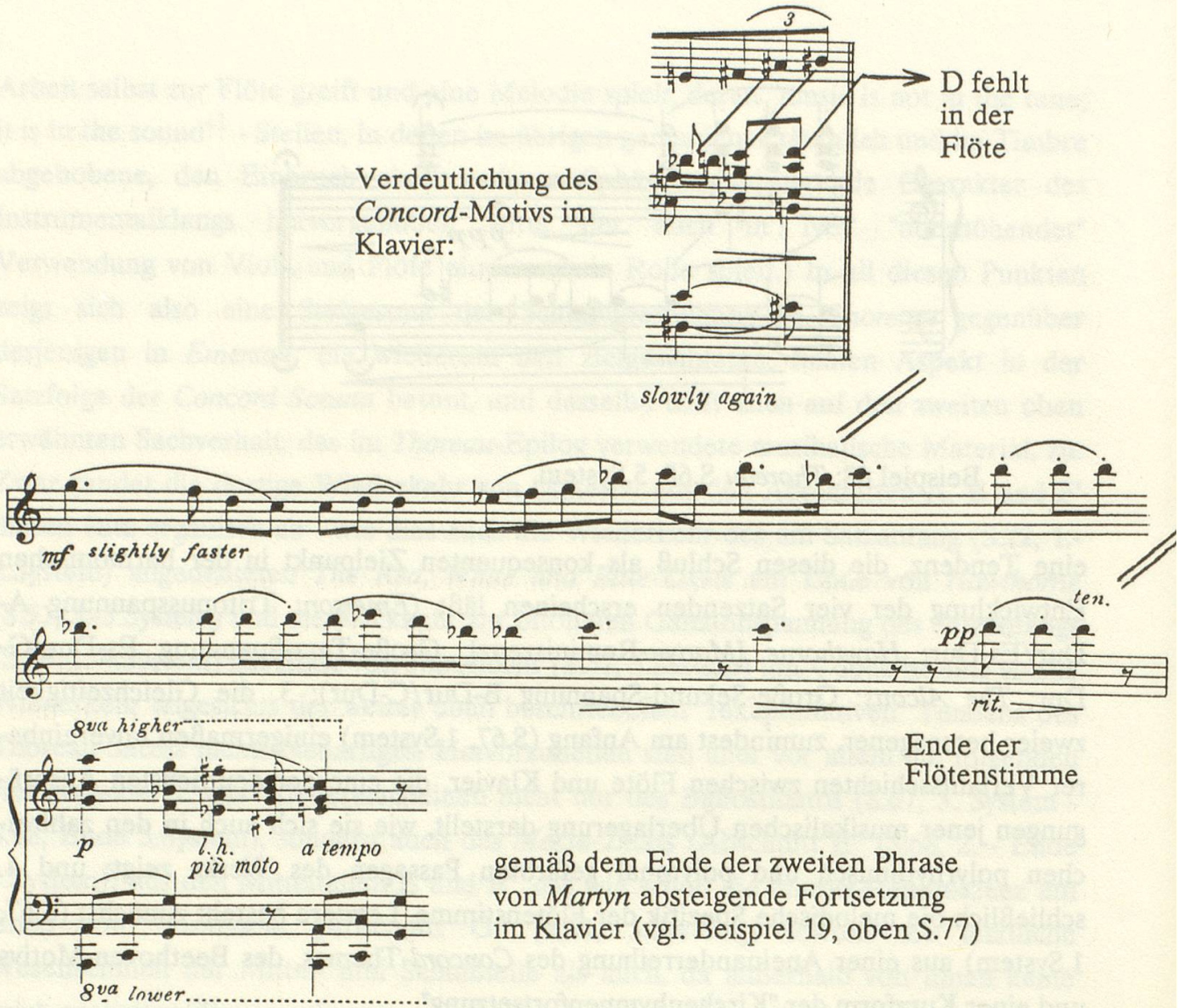
Beispiel 68: *Thoreau* S.68, 5.System.

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



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

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



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

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

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

---

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

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

In dieser Themensynthese zeigt sich ein die traditionelle Vorstellung motivisch-thematischer Arbeit umkehrender Prozeß, der vom Komplexen zum Einfachen, vom Fragmentarisch-Impliziten zum Abgerundet-Expliziten fortschreitet und der für mehrere von Ives' Werken aus seiner Reifezeit charakteristisch ist; erwähnt seien nur etwa die Violinsonaten, zu deren dritter Ives im Hinblick auf den letzen Satz den folgenden Kommentar verfaßt hat: "The free fantasia is first. The working-out develops into the themes, rather than from them. The coda consists of the themes for the first time in their entirety and in conjunction"[1]. Zwar verläuft dieser Prozeß in der *Concord Sonata* - hier auf der zyklischen Werkebene - zu unterschwellig, als daß man ihm eine zentrale formbildende Kraft zuschreiben und ihn etwa, wie dies H. Wiley Hitchcock im Zusammenhang der immer deutlicher hervortretenden Hymnenzitate in der 4.Violinsonate getan hat[2], mit der Variationstechnik Vincent d'Indys in Verbindung bringen könnte - obschon Ives sowohl d'Indy als auch etwa César Franck (dessen zyklische Technik sich ebenfalls zum Vergleich anböte) in den *Essays* erwähnt und, was angesichts seiner sonstigen Beurteilung anderer Musiker ungewöhnlich ist, sogar eine gewisse Anerkennung für sie spüren läßt[3]. Von Bedeutung ist aber vor allem die Art und Weise, wie sich dieses Doppelthema zum allgemeinen Formverlauf der Sonate, insbesondere zur Mittelpunkt- und Schlußbildung, verhält und wie es wieder zu dessen vorwärtsgerichtetem, finalem Duktus beiträgt. Dabei fällt auf, daß es sich zunehmend jener anderen, hintergründigen musikalischen Sphäre annähert, welche jeweils in der Satzmitte durchschimmert und an den Satzenden zum endgültigen Durchbruch gelangt: Während es in *Emerson* lediglich gleich zu Beginn (und überdies fragmentiert und im dichten Satz versteckt) vorkommt - im Epilog erscheint nur sein zweiter Teil, das "Beethoven/Kirchenhymnenthema" -, geht es in *Hawthorne* (immer noch von der allgemeinen Dichte des Satzes ziemlich verschleiert) und in *The Alcotts* (hier bereits an der "Satzoberfläche", nämlich in der Oberstimme) direkt den Mittelpunkten voraus;

---

1) *Memos* S.69, Fußnote 1.
2) Hitchcock, *Ives* S.58.
3) Vgl. *Essays* S.72-73.

während es in *Hawthorne* auch den Schlußpunkt - die *Martyn*-Reminiszenz - bloß ankündigt, bildet es in *The Alcotts* selbst diesen Schlußpunkt; und während es am Ende von *The Alcotts* noch einen gut vorbereiteten Zielpunkt (nämlich das emphatisch hervorgehobene Resultat dreier vorausgehender, zunehmend kohärenter "Anläufe") darstellt, nimmt es im Epilog von *Thoreau* durch den Klang der Flöte einen gewissermaßen von "außen" kommenden, überhöhenden Charakter an. Zum einen "wandert" das Doppelthema also vom Satzanfang über die Satzmitte zum Satzschluß; zum anderen verleiht es aber durch sein "Nach-Oben-" bzw. "Nach-Außen-Treten" (von der Baß- bzw. Mittelstimme über die Oberstimme hin zur außerhalb des Klaviersatzes liegenden Flötenstimme) und seinen dadurch immer stärker werdenden "Zitatcharakter" auch den Satzschlüssen, derer es sich mehr und mehr bemächtigt, jene Tendenz zur "Öffnung" und zum Sprengen der Werkimmanenz, die schon anhand der Zentralabschnitte festgestellt wurde und die in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis zur allmählichen Integration steht, wie sie sich etwa in der zunehmenden "innermusikalischen" Abrundung des Doppelthemas selbst oder in der mehr und mehr "geschlossenen" Harmonik der Satzenden zeigt. Eine solche Tendenz läßt sich aber schließlich sogar *innerhalb* dieses Doppelthemas nachweisen, denn es besteht ja nicht nur - symmetrisch - aus zwei ähnlich gebauten syntaktischen Gliedern mit je einem charakteristischen Viertonmotiv und einer weniger charakteristischen Fortsetzung[1], sondern es führt auch - zielgerichtet-dynamisch - vom *Concord*-Motiv (also einer prägnanten, originären Erfindung[2]) über dessen pentatonisch gefärbte Fortsetzung (d.h. eine unpersönliche, "materialnahe" Erfindung) hin zum Beethoven-Motiv (einem prägnanten Fremdzitat) und zu dessen Fortsetzung (einem mehrdeutigen und dadurch an Prägnanz verlierenden Fremdzitat) - ein Sachverhalt, der zu den genannten "Öffnungstendenzen" der *Concord Sonata* in bemerkenswerter Übereinstimmung steht.

---

1) Vgl. oben S.60 ff.
2) Fred Fishers Meinung (a.a.O. S.39-40), beim *Concord*-Motiv handle es sich um ein Zitat aus der 2.Klaviersonate fis-Moll op.2 von Johannes Brahms, ist anfechtbar, denn wo das Motiv bei Brahms eine zumeist in einen größeren Zusammenhang eingebettete, oft intervallisch veränderte und somit eher untergründige Keimzelle darstellt, tritt es bei Ives losgelöst und explizit an die melodische Oberfläche.

5.2. Die *Essays*

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

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

1) *Essays* S.17.
2) Ebd. S.77.
3) Buell, "Reading Emerson" S.401.

Frage nach der Eindeutigkeit und Erfassbarkeit eines musikalischen Inhalts) an, die er nun, unter Einbezug der Thematik der Binnenessays, zuerst exakt rekapituliert und dann zu beantworten versucht[1]. Diese übergreifende Frage/Antwort-Struktur manifestiert sich im übrigen auch schon rein äußerlich, linguistisch gesprochen auf der textuellen (im Gegensatz zu der von der auktorialen Haltung bestimmten diskursiven) Ebene: Von den 81 Sätzen des "Prologue" sind nicht weniger als 40, von den 367 Sätzen des "Epilogue" hingegen lediglich 22 Sätze Interrogativsätze - ist im "Prologue" also jeder zweite Satz ein Fragesatz, so ist es im "Epilogue" nur jeder siebzehnte; und ein ähnliches Verhältnis zwischen Affirmativ- und Interrogativsätzen zeigt sich auch zwischen dem ersten und letzten der Binnenessays - in "Emerson" ist jeder zehnte Satz (nämlich 34 von insgesamt 311 Sätzen) ein Fragesatz, in "Thoreau" hingegen ist es nur jeder zweiundzwanzigste (nämlich 10 von insgesamt 210 Sätzen) -, so daß man darin durchaus ein gewisses Pendant zum "öffnenden" bzw. "schließenden" Gestus sehen kann, wie er sich in der *Concord Sonata* zwischen dem zum Aufbau immer neuer Strukturen tendierenden Emerson-Satz und dem stärker "rekapitulativen" Thoreau-Satz zeigt.

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

---

1) Vgl. oben S.114-116.
2) *Essays* S.14.
3) Ebd. S.24.
4) Ives Collection, Yale Music Library II/24/1.

Wirkung auf den Leser auf seinen Charakter, insbesondere auf seinen Mut ("courage") und seine Demut ("humility") zurückführt. Weist also der dreiteilige Emerson-Essay, dem Denken Emersons gemäß, eine zwar durchaus "logische", aber eher verschlungene Gedankenführung auf, die von der zentralen "substance" zu ihrer oberflächlichen Manifestation im Kunstwerk (der "manner") und dann zurück zu ihrer Voraussetzung im Künstler führt (dem "character", von dem Ives sagt, er liege "directly at the root of his [d.h. Emersons] substance, and affects his manner only indirectly"[1]), so ist der neunteilige "Epilogue" stärker linear angelegt. In Kapitel I wird, wie gesagt, die im "Prologue" aufgeworfene Frage nach der Darstellbarkeit und Eindeutigkeit eines musikalischen Inhalts wiederholt. Um diese Frage zu beantworten, führt Ives zu Beginn von Kapitel II sodann das "law of perpetual change" ein[2], d.h. das Gesetz vom stetigen Wandel, dem die künstlerischen Ideale und damit auch die diese Ideale verkörpernden Kunstwerke unterworfen sind. Da nun aber Komponisten wie Bach und Beethoven diesem Wandel widersprechen, fühlt sich Ives genötigt, eine Unterscheidung zwischen den Begriffen "substance" und "manner" zu machen, die es ihm erlaubt, nur die "manner" als dem "law of perpetual change" gehorchend zu erklären (Kapitel III). Diese Unterscheidung liegt auch den folgenden Kapiteln zugrunde. Die langen Kapitel IV und V sind "various phenomena (pleasant or unpleasant according to the personal attitude) of modern art - and all art" gewidmet[3]. Sie beleuchten anhand zahlreicher Beispiele den Unterschied zwischen dem echten (nach der "substance" strebenden) und dem unechten (sich nur an der "manner" orientierenden) Künstler, wobei dem Interesse des letzteren am "outer rather than the inner subject or content", seinem "overinterest in the multiplicity of techniques, in the idiomatic, in the effect as shown by the appreciation of an audience rather than in the effect on the ideals of the inner conscience of the artist or the composer"[4] deutlich mehr Raum gegeben wird als dem Wunsch des ersteren, "nearer and nearer to perfect truths - whatever they are and wherever they may be" zu kommen[5]. Die kurzen Kapitel VI und VII machen dies insofern wett, als hier nochmals nachhaltig darauf hingewiesen wird, daß nur derjenige, der alle oben beschriebenen Gefahren der "manner" umgehe, die Musik ihrer "eventual freedom and salvation" näherzubringen vermöge[6] (Kapitel VI), und daß ihm dies nur gelinge, wenn er - hier knüpft Ives an Kapitel III von "Emerson" an - von künstlerischer und menschlicher Demut erfüllt sei (Kapitel VII). In Kapitel VIII faßt

---

1) *Essays* S.31.
2) Ebd. S.71.
3) Ebd. S.77.
4) Ebd. S.77-78.
5) Ebd. S.92.
6) Ebd. S.95.

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

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

---

1) *Essays* S.99.
2) Ebd. S.23.
3) Ebd.

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

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

1) *Essays* S.23-24.
2) Ebd. S.24.
3) Ebd.
4) Ebd. S.25.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Solche Aneinanderreihungen paralleler sprachlicher Strukturen - seien es syntaktische Parallelismen oder bloße Wortaufzählungen - entsprechen genau jener von Lawrence Buell als "reiteration of analogous images or statements in paratactic form, in prose or verse" definierten "Katalogrhetorik" ("catalogue rhetoric")[1], welche trotz ihrer langen Vorgeschichte (etwa bei Homer, in der Bibel, bei William Blake oder bei den puritanischen Predigern) als typisches Ausdrucksmittel der Transzendentalisten zu gelten hat[2]: Typisch für das Denken etwa Emersons oder Thoreaus ist diese Katalogrhetorik schon deshalb, weil sie mit ihrer Spannung zwischen einem strikten konstruktiven

1) Buell, *Literary Transcendentalism* S.166.
2) Vgl. ebd. S.168.

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

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

1) *Essays* S.15.

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

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

1) Eine modifizierte Fassung dieses Satzes findet sich auch in *The Majority*; vgl. *Essays* S.144.
2) Vgl. oben S.38 ff. und unten S.238-244.

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

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

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

Auf einen einzelnen Satz aus dem "Epilogue" soll hier noch ganz speziell eingegangen werden, denn er zeigt, daß die genannten Eigenschaften des Ivesschen Textes - die Konsequenz der bewußten gedanklichen und syntaktischen Führung bzw. der (unbewußten) Assoziation ebenso wie der organische Steigerungsduktus mit seiner grammatikalischen Zuspitzung und seiner inhaltlichen "Öffnung" - selbst innerhalb eines einzigen Satzes wirksam sein können; dieser Satz verdient um so mehr Beachtung, als er, wie Betty M. Chmaj zu Recht betont hat, "the very essence of transcendental philosophy" zum Ausdruck bringt und dadurch geradezu als Ives' "'Credo of the Composer as Transcendentalist'" betrachtet werden kann[1]. Da er, zusammen mit dem ihm unmittelbar vorausgehenden Satz (180 Wörter, 282 Silben), der längste Satz der *Essays* überhaupt ist (180 Wörter, 279 Silben) - was angesichts seiner zentralen Bedeutung kaum ein Zufall ist -, sei er im folgenden in einer Zeilenanordnung wiedergegeben, die seine syntaktische Struktur verdeutlicht:

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

"Bút, on the cóntrary síde of the pícture, it is not unréasonable to imágine that
[-] if hé (this póet, compóser, and láborer) is ópen to áll the óver-values withín his réach -
[-] if he stands únprotécted from áll the shówers of the ábsolute which may béat upón him -
[-] if he is wílling to úse or léarn to úse (or at léast if he is nót afraíd of trying to úse) whatéver he cán of ány and áll léssons of the ínfinite that humánity has recéived and thrówn to mán, that náture has expósed and sácrificed, that lífe and déath have transláted -
[-] if he accépts áll and sympathizes with áll, is ínfluenced by áll (whether cónsciously or súbconsciously, drástically or húmbly, áudibly or ínaudibly) whether it be áll the vírtue of Sátan or the ónly évil of Héaven - and áll, even at óne tíme, even in óne chórd -
[→] *thén* it may bé that the válue of his súbstance, and its válue to himsélf, to his árt, to áll árt, even to the Cómmon Soul, is grówing and approaching néarer and néarer to perfect trúths - whatéver they áre and wheréver they may bé".[1]

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

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

Kataloge wie "to himself, to his art, to all art, even to the Common Soul" (im "Then"-Satz) oder relativierende Aneinanderreihungen wie "if he is willing to use or learn to use (or at least if he is not afraid of trying to use)" (im dritten "If"-Satz) lösen nämlich immer wieder einzelne relativ klar umrissene inhaltliche Vorstellungen vom Spezifisch-Besonderen auf das Unspezifisch-Allgemeine hin auf. Und zu dieser allgemeinen Dynamik trägt schließlich auch die syntaktische Anlage des Satzes bei - zumindest, was die erwähnte Konditionalstruktur und den kumulativen Gestus der vier "If"-Sätze betrifft. In einem Punkt, in der Rhythmik, durchkreuzt die Syntax den Spannungsduktus allerdings - insofern nämlich, als sich die ersten vier Satzglieder ("But, on the contrary side of the picture ..." sowie die ersten drei "If"-Sätze) zunehmend verlängern, die letzten beiden jedoch (der vierte "If"-Satz und der "Then"-Satz) als graduelle Verkürzungen angelegt sind; dabei ist für solche Verlängerungen bzw. Verkürzungen nicht nur das (sowohl mündliche als auch schriftliche) Kriterium der Anzahl der Silben und Wörter, sondern vor allem auch das (rein mündliche) Kriterium der Anzahl der gesprochenen Hauptakzente ausschlaggebend, das sich hier nach dem typischen "stress-timing" der englischen Sprache (im Gegensatz zum "syllable-timing" etwa des Französischen oder des Japanischen) richtet[1]. Diese gesprochenen Haupthebungen sind zwar bis zu einem gewissen Grade variabel, je nach dem, was der Sprechende hervorzuheben wünscht. *Eine* mögliche, im Blick auf die rhetorische Qualität der *Essays* bewußt emphatisch gehaltene Variante ist aber diejenige, die in die obige Darstellung des Ivesschen Satzes eingetragen wurde, und aus dieser Variante läßt sich ablesen, daß sich der rhythmische Wendepunkt, im Gegensatz zum logischen der "If-then"-Struktur, nicht nach zwei Dritteln, sondern ziemlich genau in der Mitte des (Konditionalteils des) Satzes befindet:

---

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

"But, on the contrary side..." [15 Wörter, 24 Silben, *6 Haupthebungen*]			
	[85 Wörter, 121 Silben, *38 Haupthebungen]*	- "if he (this poet ...)..."	[16 Wörter, 26 Silben, 9 - 3 = *6 Haupthebungen*[1]]
		- "if he stands unprotected ..."	[16 Wörter, 23 Silben, *7 Haupthebungen*]
[131 Wörter, 195 Silben *61 Haupthebungen*]	*rhythmischer Wendepunkt*	- "if he is willing to use ..."	[53 Wörter, 72 Silben, *25 Haupthebungen*]
		- "if he accepts all ..."	[46 Wörter, 74 Silben, *23 Haupthebungen*]
logischer Wendepunkt	[90 Wörter, 134 Silben, *42 Haupthebungen*]		
[44 Wörter, 60 Silben *19 Haupthebungen*]		→	"*then* it may be ..." [44 Wörter, 60 Silben, *19 Haupthebungen*]

Dadurch kommt eine gewisse Überschneidung zwischen inhaltlicher und syntaktischer Struktur zustande, die durchaus mit der früher erwähnten Überschneidung zwischen den verschiedenen "Gestaltungsparametern" in der *Concord Sonata* vergleichbar ist[2], die zur organischen Kompaktheit des Textes beiträgt und die ein ähnliches Gleichgewicht zwischen symmetrischer Ausgewogenheit und vorwärtsgerichteter Dynamik herbeiführt, wie es sowohl anhand der Sonate insgesamt als auch insbesondere anhand des zyklischen "Beethoven/Kirchenhymnenthemas" festgestellt wurde[3], das dadurch als direktes Pendant zu diesem einen zentralen Satz der *Essays* aufgefaßt werden könnte.

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

1) Die drei Substantive in der Klammer - "(this poet, composer, and laborer)" - erfüllen, indem sie das Subjekt des vorangegangenen Satzes ins Gedächtnis rufen, vor allem eine mnemotechnische Funktion und fallen daher bis zu einem gewissen Grade aus dem Satzganzen heraus.
2) Vgl. oben S.154-155.
3) Vgl. oben S.187.

und die letztlich wiederum ein Abbild jenes typisch transzendentalistischen Denkprozesses darstellt, der seinen Gegenstand in zunehmender Anstrengung umkreist, bis dieser sich, nach ein- oder mehrmaligem kurzem Durchscheinen einzelner seiner Aspekte in der Mitte, am Schluß wie von selbst in seiner ganzen Essenz offenbart. Was die Mittelpunktbildung betrifft, so kommt sie in "Emerson" vor allem dadurch zustande, daß Ives ungefähr in der Mitte - nämlich in jener "epiphanischen" Beschwörung einer jugendlichen Weltvision auf S.30-31 von Kapitel II, auf die schon anderweitig hingewiesen wurde[1] - den Blick plötzlich von Emerson weg auf einen Jungen lenkt, den man angesichts gewisser Ivesscher Jugenderlebnisse als Verkörperung des jungen Ives interpretieren kann[2]; durch diesen "Exkurs", in dem Ives dem unbegrenzten jugendlichen Enthusiasmus die relativierende Erkenntnis des reiferen Menschen in Form eines "profound sense of a spiritual truth" entgegenstellt[3], eröffnet sich dem Text eine unerwartete autobiographische Tiefendimension. Unterscheidet sich dieser "Mittelpunkt" von seiner Umgebung also insbesondere durch seinen persönlichen Ton, der ihn gewissermaßen als Eigenzitat ausweist und so von den sehr zahlreichen Fremdzitaten abhebt, so besteht derjenige von "Hawthorne" vor allem darin, daß hier (nämlich im zweiten Abschnitt auf S.40) eine plötzliche Konzentration von Zitaten aus Hawthornes Erzählung "The Old Manse" (aus *Mosses from an Old Manse*) sowie eine Häufung von katalogartigen Parallelismen ("he is likely ...") auftreten, wie sie sonst nur noch im Schlußabschnitt dieses Essays zu finden sind. Auch in "The Alcotts" markiert ein Zitat den textlichen Mittelpunkt - gemeint ist dasjenige am Ende des ersten Abschnitts auf S.46, das die Geschichte von Thomas Wentworth Higginsons Sturm auf das US Court House erzählt; allerdings handelt es sich dabei weder um ein Ivessches Eigenzitat (im obigen, umfassenden Sinne des Wortes) noch um ein Zitat des Protagonisten dieses Essays, sondern um einen Satz eines dritten Autors (Edward Waldo Emerson, *Henry Thoreau: As Remembered by a Young Friend*). In "Thoreau" hingegen ist eine solche Mittelpunktbildung kaum feststellbar - fast durchwegs findet hier eine bloße Reihung mehr oder weniger paralleler inhaltlicher Strukturen (nämlich eine Auflistung verschiedener möglicher Einwände gegen Thoreau und deren Widerlegungen) statt -, während der "Epilogue" immerhin insofern einen Zentralabschnitt aufweist, als hier die Darlegung der Theorie von der "manner" und der "substance" in der Mitte durch eine lange Beispielsammlung unterbrochen wird.

---

1) Vgl. oben S.136-137.
2) Vgl. etwa die von Cowell berichtete Geschichte von der Aufführung des *Holiday Quickstep* in Danbury (Cowell, *Charles Ives* S.27).
3) *Essays* S.30.

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

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

1) *Essays* S.36.
2) Ebd.
3) Ebd. S.41.
4) Ebd. S.42.
5) Ebd. S.48.
6) Ebd.
7) Ebd. S.67.

auch eine gewisse Orientierung an anderen bedeutenden kreativen Persönlichkeiten zugesteht - allerdings erst, wenn er ein hohes Bewußtsein von der ganzen Problematik von der "substance" und "manner" erlangt hat[1]. Der Tatsache, daß sich diese Schlußabschnitte im Verlauf der *Essays* immer deutlicher vom Text abheben, scheint sich Ives im übrigen durchaus bewußt gewesen zu sein; jedenfalls hat er ihr in den beiden Ausgaben der *Concord Sonata* dadurch Rechnung getragen, daß er dem Emerson-Satz nicht nur den Schlußabschnitt (vgl. *Essays* S.36), sondern einen Querschnitt des ganzen Emerson-Essays (vgl. *Essays* S.11-12, 14-15, 21-22 und 35), dem Hawthorne-Satz zwar ebenfalls einen Textquerschnitt, aber nur noch der beiden Schlußabschnitte von "Hawthorne" (vgl. *Essays* S.41 und 42), dem Alcotts-Satz bereits den vollständigen Schlußteil des Alcotts-Textes, nämlich die letzten drei Abschnitte (vgl. *Essays* S.47-48) und dem Thoreau-Satz schließlich einzig und allein den vollständigen Schlußabschnitt des Thoreau-Essays (vgl. *Essays* S.67-69) vorangestellt hat.

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

---

1) *Essays* S.100.
2) Ebd. S.25.

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