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: 6: Die Concord Sonata und die Essays als "Botschaft" : semantische und rhetorische 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: 02.10.2025

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

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

6.1. Das Programm der *Concord Sonata*

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

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

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

von Programmusik entspräche; auf den Thoreau-Satz mag eine solche "narrative" Geschlossenheit zwar zutreffen, aber zumal im Falle von *Emerson* und *Hawthorne* bilden die inhaltlichen Hinweise eher ein lockeres Netz als eine in sich geschlossene Folge von außermusikalischen Vorstellungen. Zweitens folgt daraus, daß die Form der einzelnen Sätze - die, wie erläutert, ein hohes Maß an "Eigenlogik" aufweist - von den inhaltlichen Gegebenheiten nicht bestimmt, sondern lediglich lose überlagert wird; wiederum vor allem im Falle von *Thoreau* kommt es dabei allerdings zu einer bemerkenswerten Übereinstimmung von "Formgebung" und Programm. Und drittens geht es Ives niemals primär um eine "realistische", sondern vielmehr um eine idealisierte und oftmals - so vor allem in *Hawthorne* und *Thoreau* - durch das Subjekt des betreffenden Protagonisten "vermittelte" Darstellung außermusikalischer Inhalte - ganz gemäß der idealistischen Tendenz von Ives' Werk allgemein[1], aber auch gemäß der doppelten Qualifikation, mit der Ives in den *Essays* die Frage nach der musikalischen "Vermittelbarkeit" konkreter Inhalte beantwortet: daß nämlich zum einen der Komponist kaum solch exakte Vorstellungen wie etwa "a stone wall with vines on it or even with nothing on it" ausdrücken könne[2], es aber gleichzeitig problematisch sei, "to suppose that even subconscious images can be separated from some human experience"[3] (womit freilich in erster Linie die Frage des musikalischen Ausdrucks angesprochen ist); und daß zum anderen die musikalische Vermittlung dieser menschlichen Erfahrungswelt (hier also vor allem Ives' Auseinandersetzung mit den Transzendentalisten und seine jugendliche Erfahrung des Lebens in Neuengland) nur dann einen Sinn habe, wenn sich der Komponist mehr dem "Wie" als dem "Was" eines gegebenen Inhalts widme ("not something that happens, but the way something happens"[4]) und diesen ausschließlich in seiner "substance", unter strikter Vermeidung aller Oberflächenreize der "manner", zu begreifen vermöge (denn die "substance" sei letztlich "the only valuable thing" in der Musik[5]).

---

1) Vgl. oben S.31 ff.
2) *Essays* S.3
3) Ebd. S.7.
4) Ebd. S.42.
5) Ebd. S.77.

Emerson

Aus dem Schlußabschnitt des Emerson-Essays geht zunächst hervor, daß der Kopfsatz der Sonate vor allem etwas von der Aktivität von Emersons geistigem Bemühen ("something that is not dispassionate, something that is at times almost turbulent") und von seinem Mut und Optimismus (Emersons "spiritual courage and hopefulness") wiedergeben will, die schließlich zur Erkenntnis des Absoluten führen, wie sie sich in der "spiritual message of Emerson's revelations" niederschlägt[1]. Der programmatische Inhalt von *Emerson* ist somit reichlich abstrakt gehalten: Obschon man in der nie überstürzten, aber sehr "aktiven" rhythmischen Bestimmtheit dieses Satzes, seiner Dichte, seinem hohen Dissonanzgrad und seiner dynamischen Intensität ohne weiteres eine allgemeine Entsprechung zu Ives' Bild von Emerson erkennen kann, sind direkte Bezüge zwischen den musikalischen Gegebenheiten des Satzes und seinem Programm denn auch eher selten. Zumal mit einer Aussage, nämlich mit der Erwähnung des Beethoven-Motivs, hat Ives an dieser Stelle in den *Essays* aber auch einen etwas konkreteren Hinweis auf einen solchen Bezug gegeben: Das Beethoven-Motiv soll nämlich, über die "relentlessness of fate knocking at the door"[2] (also das seit der Überlieferung Anton Schindlers gemeinhin mit ihm assoziierte "Pochen des Schicksals an die Pforte"[3]) hinaus, genau jenes geistige Bemühen um die letzte Wahrheit vermitteln, das auch Emerson verkörpert und das Ives als "the soul of humanity knocking at the door of the divine mysteries, radiant in the faith that it *will* be opened - and the human become the divine!" beschreibt[4]. Einerseits sollte man das Erscheinen dieses Motivs also nicht bloß als Eindringen eines Versatzstücks aus der europäischen Tradition in einen amerikanischen Kontext interpretieren; andererseits sollte man seinen Bedeutungsgehalt aber auch nicht so strapazieren wie David Wooldridge, der - gestützt auf das Klavierstück *The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's*, in dem das Beethoven-Zitat ebenfalls erscheint - die Gleichung "Beethoven's 5th = 'Fate knocking at the door' = the Clenched Fist = Abolition. And Anti-Abolition" aufstellt und ihm so eine ganz konkrete politische Aussage zuweist[5]. Vielmehr ergibt sich der semantische Sinn des Beethoven-Motivs primär aus seiner besonderen musikalischen Struktur, aus seiner leichten Erkennbarkeit und aus seiner prinzipiellen Unveränderlichkeit: Mit sei-

---

1) *Essays* S.36.
2) Ebd.
3) Vgl. Ludwig van Beethoven, *Sinfonie Nr.5 c-Moll op.67*, Taschenpartitur mit einer Einführung und Analyse von Wulf Konold, Mainz: Goldmann/Schott 1979, S.175-176.
4) *Essays* S.36.
5) David Wooldridge, *Charles Ives: A Portrait*, London: Faber and Faber 1975, S.305; vgl. oben S.6-7.

nen repetierten Anfangstönen vermittelt es die gleiche Insistenz, die auch Emersons Streben nach dem Absoluten kennzeichnet; als Inbegriff von (Kunst-)Musik ist es abstrakt genug, um als Symbol jener Universalität zu fungieren, die Ives an Emerson so sehr hervorgehoben hat[1] (die Theorie von der "substance" und der "manner" leitet Ives im "Epilogue" der *Essays* nicht zuletzt gerade aus der Tatsache ab, daß sich die Musik eines Komponisten wie Beethoven [oder Bach] jedem historischen Geschmackswandel widersetzt[2]); und als fest umrissenes, nur wenig abgewandeltes Gebilde stellt es im stets wechselnden Kontext der *Concord Sonata* schließlich auf ähnliche Weise einen Fixpunkt dar, wie es in Emersons Denken die letzte Wahrheit der "oversoul" tut. Dies trifft zwar weitgehend auch auf die (mit dem Beethoven-Motiv verwandten) *Martyn-* und *Missionary Chant*-Zitate zu und hat somit für die ganze *Concord Sonata* Geltung - wie sich ja auch die beschriebenen Qualitäten Emersons durchaus mit dem philosophischen Bemühen der anderen Transzendentalisten treffen. Am deutlichsten tritt dieser Bedeutungsgehalt aber zweifellos in *Emerson* zutage, denn in den übrigen Sätzen der Sonate sind diese Zitate mit anderem zitiertem Material gleichgestellt und nehmen schon von daher einen anderen Sinn an.

Eindeutiger mit der Figur Emersons verbunden ist demgegenüber die bereits mehrfach erwähnte Unterscheidung von "verse"- (bzw. "poetry"-) und "prose"-Teilen im Kopfsatz der Sonate. Ives will mit diesem Begriffspaar nicht nur bestimmte musikalische Eigenschaften der betreffenden Satzabschnitte metaphorisch charakterisieren, sondern er zielt, indem er zwei für Emersons Schaffen zentrale poetische Kategorien aufgreift, durchaus auch auf eine Darstellung eines außermusikalischen Gegenstandes - Emersons literarische Produktion - ab. Diese Darstellung bleibt zwar insofern noch recht abstrakt, als Ives den Prosa/Poesie-Gegensatz schlechthin im Auge hat: Die rhythmisch-metrische Mehrdeutigkeit der "prose"-Abschnitte, ihre Tendenz zur Reihung verschiedenartiger Strukturen und ihr erhöhter Dissonanzgrad stehen in Analogie zur unregelmäßig zäsurierten, vorwärtsgerichteten Syntax und zur weniger auf den Klang als auf den hinter der Klanggestalt verborgenen Inhalt ausgerichteten Intention jeglicher Prosa; und die rhythmisch-metrische Gebundenheit, die Gliederung in einander entsprechende Unterabschnitte, die hochgradig vereinheitlichte Motivik (im Falle des Abschnitts G etwa die regelmäßig auf C aufsteigenden bzw. abfallenden Motive) sowie die am Dreiklang orientierte, "resonante" Harmonik der "verse"-Abschnitte bilden nicht primär eine Entsprechung zu bestimmten Eigenschaften von Emersons Lyrik, sondern zum Versmaß, zum Reim und zur mehr am Klang orientier-

---

1) Vgl. etwa *Essays* S.23 ff.
2) Ebd. S.73 ff.

ten Sprache von Poesie überhaupt. Da innerhalb des Schaffens der vier porträtierten Persönlichkeiten nur Emersons Werk eine wirkliche Zweiteilung in Poesie und Prosa aufweist - Hawthorne, die Alcotts und Thoreau traten primär als Prosaautoren in Erscheinung -, hebt diese Unterscheidung aber dennoch gezielt auf Emerson ab.

Aufschluß über ganz spezifisch auf Emerson bezogene Inhalte bieten aber vor allem Ives' Bemerkungen im Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*, in den *Memos* und in den "Performance Notes". Die wichtigsten davon beziehen sich auf folgende Stellen in *Emerson*:

a) S.2, Ende 4. - Anfang 5.System: Die Clusterstimme in der rechten Hand soll, laut einem Bericht John Kirkpatricks von einem Gespräch mit Ives, Emersons "idea of tolerance" zum Ausdruck bringen[1]. Kirkpatrick bezieht diese Aussage darauf, daß das oktavierte Motiv E-Fis-G-G-E-Fis gleichzeitig auch in zwei anderen Tonarten erscheint, nämlich als D-E-F-F-D-E und als C-D-E-E-C-D - eine Interpretation, die sich auch auf andere polytonale und polyrhythmische Überlagerungen in Ives' Werk ausdehnen ließe: So, wie Ives seinen Kompositionen als Gesamtorganismen ein gewisses Recht auf "Eigenständigkeit" zugesteht - im Nachwort zu den *114 Songs* schreibt er beispielsweise: "a song has a *few* rights, the same as other ordinary citizens"[2] -, so verleiht er mit Emersonscher "Toleranz" auch dem einzelnen musikalischen Detail immer wieder ein hohes Maß an Unabhängigkeit.

b) S.6, 2.System, T.2: Den Einsatz des Beethoven-Motivs kommentiert Ives in den "Performance Notes" mit der Bemerkung "as 'the village preacher' (... Emerson) will bring his hand down on the pulpit as the big point of 'the text' is given out. This is our text"[3]. Hier wird Emerson also als konkrete, quasi physisch präsente Figur heraufbeschworen, und zwar bezeichnenderweise in der typisch rhetorischen Situation des Dorfpredigers auf der Kanzel. Mit dem Hinweis auf "the text", also auf die Bibel, betont Ives zudem die hohe Bedeutung und die essentielle Unveränderlichkeit von Emersons Botschaft - Eigenschaften, denen die Wichtigkeit und die strukturelle Funktion des Beethoven-Motivs sehr genau entsprechen.

c) S.9, 4.System, T.1: Mit den Akkorden in der rechten Hand will Ives, laut einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate, "some of the outdoor sounds over the Concord Hills" andeuten[4]. Mit dieser Absicht korrespondiert nicht nur die Dreiklangsharmonik und die dynamische Insistenz dieser Akkorde, die einen glockenartig resonanten Klang erzeugen, sondern vor allem auch die gegenüber dem Metrum vervierfachten Notenwerte, die sich dadurch gleichsam vom unmittelbaren Zusammenhang ablösen und, zumindest der Intention nach, in die nächsten Akkorde hineinklingen[5].

---

1) Vgl. *Memos* S.199, Fußnote 3.
2) "Postface to *114 Songs*", in: *Essays* S.130.
3) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.128 und 363.
4) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
5) Vgl. oben S.103-104.

d) S.13, 4.System, T.1: Ab hier versuche die Musik, so vermerkt Ives in r3, "to suggest the struggle that seemed to go on in Emerson, in reconciling ... the influence of the old Puritan canon, dogma, etc., with his individual growth - that is, theology vs religion (see page 20-21 Essay[1]). In fact the whole movement has more to do (and more than I intended) with the struggles of his soul than that peace of mind which he commands even in his struggles - though the music tries to end with that feeling"[2]. Dieses "Memo" ist in zweifacher Hinsicht aufschlußreich. Zum einen bringt Ives, indem er den Abschnitt J und seine Fortsetzung auf Emersons Kampf mit dem puritanischen Dogma bezieht, seinen "archaisierenden" Gebrauch der Fugato-Technik direkt mit dem verbindlichen Anspruch und mit der theologischen Rigidität von Emersons Vorfahren und deren allmähliche Auflösung gegen Ende des Abschnitts und zu Beginn des (bezeichnenderweise mit "decisively and freely" überschriebenen) Folgeabschnitts mit Emersons individuellem geistig-religiösen Wachstum in Verbindung. Diese Gleichsetzung des musikalischen Gegensatzes von Strenge und Freiheit mit dem theologischen Gegensatz von Dogma und individueller Entfaltung - eine Gleichsetzung, in der sich nicht zuletzt etwas von Ives' kämpferischer Auseinandersetzung mit dem Erbe der (europäischen) Kunstmusik spiegelt - ist letztlich aber nicht nur im Hinblick auf den Fugato-Abschnitt J, sondern bezüglich des ganzen Emerson-Satzes aussagekräftig: Dadurch, daß er den Kopfsatz der Sonate in höherem Maß kontrapunktisch angelegt hat als die übrigen Sätze, hat Ives seine Musik jedenfalls in einen direkten Zusammenhang mit der Tatsache gebracht, daß Emerson als Initiator der transzendentalistischen Bewegung stärker gegen die puritanische Glaubensstrenge anzukämpfen hatte als Hawthorne, die Alcotts oder Thoreau. Und zum anderen faßt Ives hier den ganzen Emerson-Satz unter dem einen Stichwort "the struggles of his [d.h. Emersons] soul" zusammen - mit der Differenzierung allerdings, daß der Satz mit dem Gefühl von Emersons "peace of mind which he commands even in his struggles" ende. Diese Beschreibung ist zwar relativ unspezifisch, doch deckt sie sich durchaus mit dem früher erörterten klimaktischen Gestus von *Emerson*, seinem hohen Spannungsgrad und seinem schließlichen Umschlagen in einen überhöhenden, ruhigen Schlußabschnitt. Auch die folgenden Anmerkungen haben den Emersonschen "Kampf" zum Inhalt, und auch sie erläutern nicht so sehr einzelne musikalische Stellen als vielmehr den allgemeinen Verlauf längerer, sich überschneidender Passagen; daß sie sich alle, entweder direkt oder durch einen Querverweis, gerade auf die große Schlußsteigerung des Satzes (insbesondere in Abschnitt L), auf die Klimax in Abschnitt C' und auf den Epilog (Abschnitt M) beziehen, ist dabei angesichts der spezifischen musikalischen Dynamik von *Emerson* kaum überraschend.

e) S.14, 5.System, T.2 ff.: Dazu findet sich nicht nur - in den "Performance Notes" - der Hinweis auf "the way that Emerson would hit out from the shoulder whether in an abolitionist riot or a drastic sermon in Concord"[3], sondern auch - in einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate - der Kommentar, es handle sich hier um "one of Emerson's sudden calls for a Transcendental Journey, which may be

---

1) Dies entspricht S. 18-19 in Boatwrights Ausgabe der *Essays*.
2) r3 entspricht Clarks R2; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.158; zitiert wird hier jedoch nach den *Memos* (S.199, Fußnote 3), in denen diese Anmerkung vollständiger wiedergegeben wird als bei Clark.
3) "Performance Notes", vgl. Clark, *Choices and Variants* S.162 und 365.

more widely reflected on p.17"[1]. Mit dem "drastic sermon" hebt Ives also wiederum das Religiöse und das spezifisch Rhetorische an Emersons Bemühungen hervor; mit dem "transcendental journey" führt er aber zugleich das Bedeutungselement der "Reise" ein, das im folgenden spezifiziert wird und das, in abgewandelter Bedeutung, auch im späteren Verlauf der Sonate erscheint.

f) S.15, 1.System, T.1: "Page 15 through the second brace of Page 16 and for that matter to a great extent the rest of the movement from Page 17 until the quieter passages in the last two braces of Page 18, would try to emulate Emerson's vigorous and transcendant [sic] climb to the Eternal Mountain tops", heißt es dazu in den "Performance Notes"[2]. Emersons "Reise" wird also sowohl als geistig-transzendentale als auch als physisch-reale Bewegung begriffen. Die Berge, auf die sie hinaufführt, sind einerseits ewig ("Eternal") und dadurch - entsprechend der metaphorischen Bedeutung, die Ives ihnen in einem separaten "Memo" zur *Concord Sonata* gegeben hat ("A natural procedure in a piece of music ... may have something in common [with] - I won't say analogous to - a walk up a mountain"[3]) - bis zu einem gewissen Grad abstrakt. Andererseits ist aber der "climb to the Eternal Mountain tops" durchaus auch als konkrete, physische Bergwanderung Emersons zu verstehen, die einen inhaltlich-musikalischen Vergleich dieses letzten Abschnitts von *Emerson* mit dem letzten Satz des 2.Streichquartetts ("The Call of the Mountains") zuläßt: Hier wie dort lösen sich die vorausgehenden Kämpfe und Konflikte - im Streichquartett sind es "Diskussionen" (1.Satz: "Discussions") und "Auseinandersetzungen" (2.Satz: "Arguments") - erst dann, wenn sich die Protagonisten zur Kontemplation des ewigen Firmaments auf einen Berggipfel hinaufbegeben; und hier wie dort ist der Aufstieg und die Kontemplation mit ähnlichen musikalischen Mitteln realisiert, nämlich durch die gegensätzliche Führung der Außenstimmen, die in ihrem unregelmäßig gezackten Diskant den "Aufstieg" und in ihrem immer regelmäßiger geführten, in *Emerson* chromatisch, im Schlußsatz des Quartetts ganztönig absteigenden Baß den beruhigenden Einfluß der universellen Wahrheit versinnbildlichen. In *Emerson*, wo ein solcher Bezug zwischen dem außermusikalisch-"realen" und dem innermusikalisch-symbolischen "Raum" insbesondere auch von der (erst in der Zweitausgabe erscheinenden) Spielanweisung auf S.17, 4.System, T.2 ("climbing up with rush and action") unterstützt wird, findet sich dabei der aufsteigende Duktus der rechten Hand vor allem auf S.14, 5.System - S.16, Ende 2.System und auf S.16, 4.System, ab f - S.18, 1.System, Ende T.1 (d.h. in den Abschnitten K und L), während der chromatische Baßgang zuerst immer als Gegenstück dazu auftritt, dann aber, gemäß dem überhandnehmenden Einfluß der "spiritual immensities", bis zum Ende des Satzes weiterwirkt.

g) S.17, 5.System, T.1: Die hier beginnende Passage soll, laut einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate, so gespielt werden, "as though the Mountains of the Universe were shouting as all of Humanity rises to behold the 'Massive Eternities'

---

1) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
2) "Performance Notes", vgl. Clark, *Choices and Variants* S.164 und 365. (Von den beiden bei Clark unterschiedlich zitierten Versionen wird hier die erste übernommen.)
3) *Memos* S.196.

and the 'Spiritual Immensities'"[1]. Damit weitet Ives das Bemühen Emersons auf die gesamte Menschheit aus; die rein musikalische "Überhöhung" des Schlußabschnitts von *Emerson* findet in dieser "Entpersönlichung" somit ein inhaltliches Gegenstück.

h) S.18, 1.System, T.2: Dazu merkt Ives in einem Brief an John Kirkpatrick an, die Beethoven-Akkorde seien "but the knocks on the portal, and are played more as such, as bang more than as music"[2]. Diese Bemerkung bezieht sich einerseits wiederum auf den Mythos vom Beethoven-Motiv als dem "Pochen des Schicksals". Andererseits weist sie aber auch auf jene "Überhöhung" hin, die sich an dieser größten Klimax des Satzes anbahnt: So, wie die Beethoven-Akkorde als bloße "Geräusche" den "Ton" der Musik entpersönlichen, eröffnet sich Emerson allmählich die überpersönliche, allgemeingültige Wahrheit der "oversoul".

i) S.19, 4.System, T.3: Hier soll, laut einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate, das Cis/E in der rechten Hand (hohe Lage) "reflect the overtones of the soul of humanity and as they rise away almost inaudibly to the Ultimate Destiny"[3]. Die "Entpersönlichung" geht hier also noch einen Schritt weiter: Nachdem Ives Emersons Streben zuerst auf die ganze Menschheit ausgeweitet hat, tritt jetzt nur noch die "abstrakte", sich ins Universum auflösende *Seele* der Menschheit auf - eine inhaltliche Vorstellung, der Ives mit dem zunehmenden Stillstand der Musik und, bezüglich der beiden Noten Cis/E, wohl auch dadurch entsprochen hat, daß er hier das "Beethoven-Intervall" (die Terz) von der zielgerichteten Horizontale in die Gleichzeitigkeit der Vertikale zurückfallen läßt. Emerson geht demgegenüber in Ives' Vorstellung mehr und mehr in die "oversoul" ein; in den "Performance Notes" ist denn auch über den Schluß des Satzes zu lesen: "and when, for an instant the air clears, and the clouds lift a little, there are the gods still sitting on their thrones - they alone with him alone"[4].

Hawthorne

Im Vergleich zu *Emerson* hat *Hawthorne* einen wesentlich spezifischeren Inhalt: Obwohl sich Ives darüber im klaren ist, daß eine "comprehensive conception of Hawthorne, either in words or music, must have for its basic theme something that has to do with the influence of sin upon the conscience"[5], hat er gerade auf eine Darstellung dieses "fundamental part of Hawthorne"[6], nämlich dessen tiefen, puritanisch geprägten Schuldbewußtseins mit seinen "sins and morbid horrors", "specters", "phantasmas"

---

1) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
2) Brief vom 30.12.1935 an John Kirkpatrick, vgl. *Memos* S.204.
3) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
4) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.365.
5) *Essays* S.41.
6) Ebd. S.42.

and "hellish hopelessness"[1], bewußt verzichtet - eine Beschränkung, deren Gründe wohl damit zusammenhängen, daß erstens Hawthornes "untranszendentalistisches" Schuldbewußtsein in einem gewissen Widerspruch zu Ives' Optimismus stand; daß zweitens die künstlerische Vollkommenheit Hawthornes ("He was not a greater poet, possibly, than they [d.h. Emerson and Thoreau] - but a greater artist"[2]) Ives insofern ein wenig suspekt war, als rein handwerkliche Qualitäten für ihn generell eher mit der "manner" als mit der "substance" verbunden waren; und daß ihm drittens Hawthornes professionelles Selbstverständnis womöglich eine gesellschaftliche Rolle vorhielt, die zu erfüllen er nicht imstande war[3]. Der zweite Satz der *Concord Sonata* stellt so lediglich ein "extended fragment" dar[4], das nicht auf Hawthornes Persönlichkeit oder auf die Grundzüge seines Denkens und seines literarischen Werks bezogen ist, sondern nur einzelne, aus ihrem Kontext losgelöste Szenen aus Hawthornes Erzählungen zum Thema hat. Zumal eine dieser Erzählungen, nämlich "The Celestial Railroad" (aus *Mosses from an Old Manse*) nimmt dabei aber eine ganz besondere Bedeutung für die Musik dieses Satzes an - eine Bedeutung, die nicht zuletzt dadurch bestätigt wird, daß Ives später im Hinblick auf *Hawthorne* immer wieder gerade auf diese Erzählung hingewiesen hat[5]; daß er die aus *Hawthorne* abgeleitete Klavierfantasie mit dem Titel *The Celestial Railroad* versehen hat[6]; und daß er Henry Bellamanns programmatische Erläuterungen zum - ungefähr gleichzeitig mit *Hawthorne* entstandenen und der Klavierfantasie ebenfalls teilweise zugrundeliegenden - 2.Satz der 4.Sinfonie niemals widersprochen hat, denen zufolge "The Celestial Railroad" als "a sort of incidental program" betrachtet werden könne[7]. Aber auch die Tatsache, daß Ives in *Hawthorne* vor allem Hawthornes "wilder, fantastical adventures into the half-childlike, half-fairy-like phantasmal realms" porträtieren wollte[8], hängt eng mit dieser zentralen Bedeutung von "The Celestial Railroad" zusammen, denn Hawthornes Erzählung, ihrerseits eine Parodie auf John Bunyans Allegorie *The Pilgrim's Progress*, beruht wie ihre Vorlage auf einem erzählerischen Rahmen, der die ganze Handlung als Traum ausweist. Dieser Traum aber ermöglicht genau jene "alogische" Verknüpfung und Überla-

---

1) *Essays* S.41.
2) Ebd. S.39.
3) Vgl. Wooldridge, a.a.O. S.284-285.
4) *Essays* S.42.
5) Vgl. etwa *Memos* S.66, 81, 187-188, 199 (Fußnote 4) und 204.
6) Vgl. oben S.10.
7) Programmnotizen von Henry Bellamann (unter Mitarbeit von Ives) zum New Yorker Pro Musica-Konzert vom 29. Januar 1927, hier zitiert nach Charles Ives, *Symphony No.4*, ed. by Theodore A. Seder/Romulus Franceschini/Nicolas Falcone, Preface by John Kirkpatrick, New York: Associated Music Publishers 1965, S.VIII.
8) *Essays* S.42.

gerung verschiedenster Szenen, wie sie nicht nur die Handlung der Erzählung, sondern auch Ives' Porträt Hawthornes in der *Concord Sonata* kennzeichnet: Wie unvermittelt sich einzelne Motivfragmente aus dem flächigen Klaviersatz herauslösen, wie hart Zitate verschiedenster Charakteristik aufeinanderstoßen, oder wie schroff die *Martyn*-Zitate vom clusterartig-geräuschhaften Kontext abgehoben sind, dies entspricht, wie auch das generell sehr rasche Tempo des Satzes ("to be played as fast as possible"[1]), genau der assoziativen Sprunghaftigkeit eines Traums - wohingegen dessen "Irrealität" vor allem im etwas verschwommenen Gesamtklang ("The use of the sustaining pedal is almost constantly required"[2] bzw. "The use of both pedals is almost constantly required"[3]) und in der Spielanweisung zum Ausdruck kommt, das Ganze sei "not too literally"[4] bzw. "not literally"[5] auszuführen. Eine Überlagerung verschiedener Ebenen weist aber auch der *Inhalt* der Erzählung auf, denn sie besteht im wesentlichen aus einer parodistischen Kontrastierung zwischen der bequemen Eisenbahnfahrt des Erzählers und dem mühseligen Fußmarsch der alten Pilger, die alle zur "Celestial City" gelangen wollen. (Schon im Titel von Hawthornes Erzählung kommt dieses Aufeinanderprallen der Gegensätze von Menschenwerk und Gotteswerk, von Gegenwart und Vergangenheit - die Eisenbahn war 1843, zum Zeitpunkt des Erscheinens von "The Celestial Railroad", ein Thema von hoher Aktualität - und von Zeitlichkeit und Ewigkeit in aller Deutlichkeit zum Ausdruck.) Dieses bei Hawthorne vorgegebene thematische Element der (doppelten) Reise zur Himmlischen Stadt bringt Ives musikalisch ebenfalls zum Ausdruck (und er vermag dadurch erst noch nahtlos an die [ebenfalls doppeldeutige] Reise Emersons im Kopfsatz der Sonate anzuschließen) - die Reise etwa dadurch, daß er solch ausgeprägte Marschthemen wie den *"Country Band" March* und das patriotische Lied *The Red, White and Blue* einbezieht, das Ziel der Reise hingegen beispielsweise durch die Textassoziation von *Martyn*, das in seiner ersten Strophe die folgende Bitte ausspricht: "Safe into the haven guide, Oh, receive my soul at last"[6]. Daß Ives in seinen programmatischen Notizen zu einzelnen Stellen von *Hawthorne* immer wieder gerade diese Hymne mit "The Celestial Railroad" in Verbindung bringt, ist somit nicht überraschend. Zwar weisen nur seine Kommentare zu den beiden folgenden Stellen, deren motorische Sechzehntelbewegungen etwas von den ratternden Geräuschen der Eisenbahn vermitteln, explizit auf Hawthornes Erzählung hin:

---

1) Anmerkung im unpaginierten Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
2) Ebd.
3) Fußnote in der Erstausgabe der *Concord Sonata* (S.21).
4) Anmerkung im unpaginierten Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
5) Fußnote in der Erstausgabe der *Concord Sonata* (S.21).
6) Vgl. oben S.71 ff.

a) S.22, 3.System: In Elliott Carters Exemplar der *Concord Sonata* (r9) findet sich dazu der Vermerk "Celestial Railroad", den Carter allerdings "from Ives' pencil notes in another copy" in sein Exemplar eintrug[1].

b) S.29, Anfang 2.System: An der entsprechenden Stelle von *The Celestial Railroad* steht "R.R." [= Railroad][2].

An einem direkten Bezug zu "The Celestial Railroad" ist aber auch im Falle der folgenden, das Erscheinen der *Martyn*-Hymne kommentierenden Anmerkungen kaum zu zweifeln:

c) S.33, 1.System: "Pilgrim as Slow Hymn in distance", heißt es dazu in den Bleistiftskizzen[3], "as a Hymn is sometimes heard over a distant hill just after a heavy storm" in einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate[4]. Eine Eintragung in den Bleistiftskizzen charakterisiert diese und die parallele Stelle auf S.34, 2.System aber auch als "the 2 places going from chaos to the Hymn (which is not sounding from the valley until ped [d.h. das Pedal] is up)"[5].

d) S.34, 2.System: Dazu findet sich, wiederum in den Bleistiftskizzen, der Hinweis auf eine "Pilgrim Hymn as in distance"[6].

e) S.34, 3.System, T.1: Die Sechzehntelpause in diesem Takt wird in einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate mit "Here the Hymn for a moment is slightly held up by a Friendly Ghost in the Church Yard" kommentiert[7], und in den "Performance Notes" ist von einem "'slight start' which the graveyard ghosts occasionally gave when the cemetary [sic] angels began to sing well" die Rede[8].

f) S.35, 3.System, T.2: Elliott Carters Exemplar der *Concord Sonata* (r9) enthält dazu die Anmerkung "Band at Vanity Fair", die Carter allerdings "from Ives' pencil notes in another copy" in sein Exemplar eintrug[9].

g) S.42, Anfang 4.System: Eine Anmerkung in der Zweitausgabe bezeichnet diese Stelle ebenfalls als "distant hymn"[10].

---

1) Dieser Vermerk wird von Clark (*Choices and Variants*) nicht zitiert; andere Eintragungen in Carters Revisionsexemplar deuten aber auf r8 (= Clarks R11) hin. Vgl. *Memos* S.81, Fußnote 7 und oben S.13.
2) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.215.
3) Vgl. ebd. S.229.
4) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
5) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.229.
6) Vgl. ebd. S.235.
7) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
8) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.235 und 369.
9) Diese Eintragung wird von Clark (*Choices and Variants*) nicht zitiert; andere Eintragungen in Carters Revisionsexemplar deuten aber auf r8 (= Clarks R11) hin. Vgl. oben S.13.
10) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

Denn auch bei Hawthorne erblickt der Erzähler die beiden einsamen Pilger in der Ferne, und auch bei Hawthorne führt die Pilgerreise durch ein Tal (nämlich das "Valley of the Shadow of Death") hin zur Stadt Vanity mit ihrer "Vanity Fair"[1].

Von eher punktueller Bedeutung sind demgegenüber die übrigen Hawthorneschen Erzählungen, die Ives im Schlußabschnitt des Hawthorne-Essays zur Sprache bringt. Eine exakte Zuordnung bestimmter musikalischer Passagen zu den dort erwähnten oder angedeuteten Szenen aus "Feathertop: A Moralized Legend" (aus *Mosses from an Old Manse*), "The Seven Vagabonds" (aus *Twice-Told Tales*), "Circe's Palace" (aus *Tanglewood Tales*) und aus dem Roman *The House of the Seven Gables* ist hier allerdings kaum mehr möglich, denn Ives ging es ja immer, wie er bezeichnenderweise gerade an dieser Stelle hervorhebt, eher um das "Wie" als um das "Was" einer musikalischen Vorstellung ("not something that happens, but the way something happens"[2]), und er strebte, gemäß dem phantastisch-traumhaften Grundcharakter von *Hawthorne*, überhaupt weit mehr danach, etwas vom typisch Hawthorneschen, raschen Stimmungswechsel und vom Umschlagen einer Idee in ihr Gegenteil einzufangen (z.B. "something personal, which tries to be 'national' suddenly at twilight, and universal suddenly at midnight"[3], was sich etwa auf die Gegenüberstellung des "persönlichen" Eigenzitats aus dem *"Country Band" March* und dem nationalistischen Lied *The Red, White and Blue* beziehen ließe) als einen konkreten Bezug zu bestimmten Szenen Hawthornes und eine möglichst stimmige "narrative" Logik herzustellen; dabei verschmelzen aber die meisten dieser Szenen, die ursprünglich durchaus gewissen Situationen bei Hawthorne entnommen sein mögen - etwa die "old hymn-tune that haunts the church and sings only to those in the churchyard to protect them from secular noises, as when the circus parade comes down Main Street" oder das "concert at the Stamford camp meeting"[4] - mehr und mehr mit ureigenen, persönlichen Vorstellungen von Ives, insbesondere mit Erinnerungen aus seiner Kindheit[5]. Die reihende Aufzählung ("something to do with ... or something to do with ...") im Schlußabschnitt des Hawthorne-Essays[6], aber auch die "linearere" Beschreibung ("then ... then ...") in einem separaten "Memo" zur *Concord Sonata*, die von den "Magical Frost Waves" über die

---

1) "The Celestial Railroad", in: *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne* (Riverside Edition), with introductory notes by George Parsons Lathrop, Boston/New York: The Riverside Press 1883 (im folgenden zitiert als Hawthorne, *Complete Works*), 10 (Mosses from an Old Manse), S.196 ff.
2) *Essays* S.42.
3) Ebd.
4) Ebd.
5) Vgl. etwa Cowell, *Charles Ives* S.23-24 und *Memos* S.132-133.
6) *Essays* S.42.

"Celestial Railroad" und "Feathertop" hin zum "old churchyard" und von dort zurück zum "railroad train" und zum "Demon's pipe bowl" (d.h. wiederum zu "Feathertop") führt[1], sind daher nur als vage inhaltliche Annäherungen zu verstehen. Allerdings stimmen diese Textpassagen in ihrem ungefähren Verlauf durchaus mit den präziseren Anmerkungen in den Revisionsexemplaren der *Concord Sonata*, in den *Memos*, im Anhang der Zweitausgabe der Sonate und in den "Performance Notes" überein, deren wichtigste im folgenden aufgelistet seien:

g) S.21, 1.System: Hierzu ist, außer dem Verweis in den *Essays* auf die "frost imagery on the enchanted hall window"[2], nur die eine, oben erwähnte Äußerung Ives' in einem separaten "Memo" zur Sonate bekannt, laut der die ganze erste Seite des Satzes die "'Magical Frost Waves' on the Berkshire dawn window ... first on the morning window pane, then on the meadow" darstellen soll[3] - eine inhaltliche Vorstellung, die sich möglicherweise nicht auf eine spezifische Hawthornesche Erzählung, sondern auf den Schauplatz des *Wonder Book* und der *Tanglewood Tales* ganz allgemein bezieht und der Ives musikalisch durch die rasch auf- und absteigenden, teils arpeggierten, teils unregelmäßig gezackten figurativen Linien (die in ihrer Gesamtheit einen "flächigen" Eindruck erwecken) Rechnung trägt.

h) S.23, Ende 2.System: "Demons around Pipe rim", heißt es dazu in r14[4], und r6 spezifiziert diese Anmerkung dahingehend, daß die rechte Hand die "Demons", die linke hingegen den "Pipe rim" darstelle[5]. Diese Szene ist Hawthornes Erzählung "Feathertop: A Moralized Legend" entnommen, in der die Protagonistin, "one of the most cunning and potent witches in New England"[6], ihre selbstgemachte Vogelscheuche Feathertop zum Leben erweckt und ihr als lebenserhaltenden "Talisman" ihre Tabakspfeife mit auf den Weg gibt, deren aufgemalte Figuren sich zu einer lebendigen "party of little demons" verselbständigen[7]. Ives entspricht ihr musikalisch dadurch, daß er den "Pfeifenrand" als relativ "statisches", nie den Oktavraum ais/ais^1 verlassendes Sechzehntel-"Band" der rechten Hand, die kreisende Bewegung der "Teufelchen" hingegen als eine Reihe von akzentuierten, die rechte Hand oben und unten umspielenden Viertelnoten konzipiert. Wiederum findet also eine direkte Übertragung einer Vorstellung im "realen" Raum auf einen bestimmten Bewegungsablauf im musikalischen "Tonraum" statt.

---

1) Vgl. *Memos* S.187-188.
2) *Essays* S.42.
3) Vgl. *Memos* S.187.
4) r14 entspricht Clarks R12; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.199.
5) r6 entspricht Clarks R5; vgl. ebd.
6) Hawthorne, *Complete Works* 4 (Mosses from an Old Manse), 1, S.260.
7) Ebd. S.278.

i) S.25, 1.System: Hierzu findet sich zum einen - in den "Performance Notes" - der Hinweis auf "distant sounds, of 'church bells ringing over the village graveyard'"[1], und zum anderen - in einem "patch for the passage with the board" - die Anmerkung "as distant Bells"[2]. Diese Szene, die wie die folgenden wohl kaum mehr eindeutig einer spezifischen Erzählung Hawthornes zuzuordnen ist, wird somit primär vom Glockenklang bestimmt, den Ives mit einem neuartigen Kunstgriff, nämlich mit dem sachten, nicht hörbaren Niederdrücken eines "strip of board 14 3/4 inches long"[3] (d.h. einer Holzleiste, die den Tonraum von zwei Oktaven und einer kleinen Terz umspannt) suggeriert. Dadurch werden die Obertöne der in der linken Hand angeschlagenen Noten so sehr verstärkt, daß sich eine ähnlich schillernde, unscharfe Klangwirkung wie bei einer Glocke ergibt.

j) S.34, 5.System, T.2 und S.35, 1.System, T.1-2: Das fünfmalige, akzentuierte Dis in der linken Hand ist laut einer Anmerkung im Anhang der Zweitausgabe der Sonate so zu spielen, "as a trombone would sometimes call the Old Cornet Band to march"[4]. Diese Erläuterung erinnert deutlich an Ives' Berichte von seinem jugendlichen Spiel in der väterlichen Blaskapelle[5]. Sie ist demnach - anders als gewisse Anmerkungen in *Emerson*, die bloß auf die ursprünglich orchestrale Konzeption der Musik verweisen[6] - nicht als "Instrumentationsangabe", sondern durchaus "programmatisch" zu verstehen - nämlich als Konkretisierung der (vom *"Country Band" March* geprägten) Marschszene, die unmittelbar an diese Passage anschließt und deren Zitatcharakter sich somit, ganz im Sinne von Peter J. Rabinowitz' Terminus "fictional music", über die Wiedergabe einer bestimmten Art von "fremder" Musik hinaus auch auf die Darstellung einer ganz spezifischen Aufführung dieser Musik erstreckt[7]. Dasselbe gilt auch für die folgende Stelle.

k) S.36, 4.System: Entsprechend dem oben erwähnten separaten "Memo" zur *Concord Sonata* wird diese Passage (der Abschluß des Marschabschnitts J) in einer Anmerkung in der Zweitausgabe mit "A Drum Corps gets the best of the Band - for a moment"[8], in r6 mit "This is just the Drum Corps!"[9] und in r14 mit "as in Drum Corp [sic]"[10] erläutert.

l) S.38, 2.System: Dazu steht in r7 "stiff (cake walk)"[11] - eine Anmerkung, die nicht nur auf den ragtimeartigen Charakter dieser Stelle (und der parallelen Passage ab S.37, 1.System, T.2), sondern auch auf jenen "Slave's Shuffle" hinweist, den Ives in den *Essays* erwähnt[12]. Ob Ives dabei auf eine konkrete Szene bei Hawthorne an-

---

1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.203 und 368. (Von den beiden bei Clark unterschiedlich zitierten Versionen wird hier die erste übernommen.)
2) Vgl. ebd. S.204.
3) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
4) Ebd.
5) Vgl. etwa *Memos* S.42-43.
6) Vgl. etwa Clark, *Choices and Variants* S.102 und 184.
7) Vgl. oben S.134-135.
8) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
9) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark *Choices and Variants* S.243.
10) r14 entspricht Clarks R12; vgl. ebd.
11) r7 entspricht Clarks R3; vgl. ebd. S.248.
12) *Essays* S.42.

spielt, ist allerdings unklar; ebensogut könnte es sich um die Darstellung von Ivesschen Jugenderinnerungen handeln, wie sie etwa in den *Memos* beschrieben sind[1].

m) S.50, 3.System: "'call of the cloud breakers'", heißt es dazu in einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate[2], "a 'drum roll from the top of the mountain and not a nice piano piece'" in den "Performance Notes"[3]. Die Vorstellung eines Trommelwirbels - musikalisch ausgedrückt durch die geräuschhafte Dichte dieser Passage - schließt einerseits an die "Drum Corps"-Stellen an und weist somit auf jene Kontinuität einzelner "Bedeutungsschichten" hin, die, gemäß dem phantastischen, traumhaften Charakter von *Hawthorne*, zwar nur punktuell an die Oberfläche treten, unterschwellig aber den ganzen Satz durchziehen. Andererseits knüpft Ives mit dieser Idee, wie auch mit den "Wolkenbrechern" und den "Berggipfeln", inhaltlich aber auch an das Begriffsfeld der analogen Stelle gegen Ende von *Emerson* an, das mit seinen "as bang more than as music" zu spielenden "knocks on the portal", seiner "lifting cloud" und Emersons "climb to the Eternal Mountain tops" zu einer ähnlichen "Überhöhung" führt, wie dies auch hier der Fall ist[4].

The Alcotts

Auch den programmatischen Inhalt des dritten Satzes der *Concord Sonata* schränkt Ives im Schlußabschnitt des Alcott-Essays zunächst ein: "We dare not attempt to follow the philosophic raptures of Bronson Alcott ..."[5]. Auf eine Darstellung des philosophischen Gedankenguts von Bronson Alcott verzichtet Ives somit - und dies nicht nur deshalb, weil Alcotts spärliche, primär durch seinen Sammelband aus Erinnerungen, Gedichten und Essays mit dem Titel *Concord Days* (erschienen 1872) überlieferte Schriften ein ähnlich umfassendes Porträt, wie es etwa Emerson erfahren hat, gar nicht zuließen, sondern wohl auch deshalb, weil Ives zumal in Louisa May Alcott (der zweitältesten Tochter von Bronson) etwas von jener Biederkeit erkannt haben dürfte, gegen die er zeitlebens, vielleicht aus Abwehr gegen eigene Charakterzüge[6], ankämpfte. Statt dessen möchte er mit seiner Musik lediglich versuchen, etwas vom "memory of that home under the elms" (d.h. des "Orchard House" in Concord, wo die Alcotts wohnten) und von den "Scotch songs and the family hymns that were sung at the end of each day", sowie etwas vom typisch transzendentalistischen "common sentiment ... a strength of hope that never gives way to despair - a conviction in the power of the common soul" zum Ausdruck zu bringen[7]. So sehr sich also die "Szenerie"

1) Vgl. etwa *Memos* S.52-54.
2) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
3) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.277 und 371.
4) Vgl. oben S.212-213.
5) *Essays* S.48.
6) Vgl. Rossiter, a.a.O. S.168 ff.
7) *Essays* S.48.

des dritten im Vergleich zu derjenigen des zweiten Satzes der Sonate (die ja nicht der Biographie, sondern den Erzählungen Hawthornes entnommen ist) hin zum "realen" Leben der Alcotts verschiebt, so sehr ist aber auch hier ein konkreter literarischer Bezug zumal zum Werk von Louisa M. Alcott gegeben. Vieles an den äußeren Umständen der häuslichen Szene von *The Alcotts* erinnert jedenfalls an Louisa Alcotts autobiographisch geprägten Roman *Little Women* (1868-1869) - insbesondere an jene Szene, wo das allabendliche Singen der Familie March beschrieben wird: "At nine they stopped work, and sung, as usual, before they went to bed. No one but Beth [die im Roman also den gleichen Vornamen trägt wie ihr "reales" Vorbild, die jüngste Alcott-Tochter] could get much music out of the old piano; but she had a way of softly touching the yellow keys, and making a pleasant accompaniment to the simple songs they sung"[1]; und auch Ives' ironische Gegenüberstellung von banalem Alltagsleben und "quasi-heroischem" geistigem Bemühen (beispielsweise in Form jener Versuche von Beth Alcott, auf dem alten Spinett Beethovens "Fünfte" zu spielen[2], in denen sich, "en miniature", jene "Beethoven-like sublimity" widerspiegelt, die Ives an den Denkern von Concord hervorhebt[3]) ist deutlich etwa in jenen Szenen in *Little Women* vorgegeben, wo die March-Töchter eine weihnächtliche Aufführung des Schauerspiels *The Witch's Curse* veranstalten[4] oder wo sie sich an ihre früheren "Inszenierungen" von Bunyans *The Pilgrim's Progress* erinnern[5]. (Durch letzteren Bezug, wie auch durch Louisa Alcotts häufige Anlehnung an Bunyan in ihren Kapitelüberschriften und in ihren eingestreuten Belehrungen, ergibt sich in der *Concord Sonata* im übrigen eine interessante literarische Querverbindung zum zweiten Satz, dessen Inhalt stark von der - ihrerseits ebenfalls auf Bunyan beruhenden - Erzählung "The Celestial Railroad" von Hawthorne mitbestimmt wird.)

Auf diese häusliche Szene lassen sich die wesentlichsten musikalischen Charakteristika von *The Alcotts* mühelos beziehen. Die hier vorherrschende Dreiklangsharmonik etwa bringt nicht nur die Stabilität und Traditionsverbundenheit des Alcottschen Familienlebens zum Ausdruck, sondern vermittelt auch etwas von der "common triad of the New England homestead" überhaupt[6]. Sodann suggerieren die polytonalen Überlagerungen, insbesondere am Anfang und am Ende des Satzes, nicht zuletzt den Klang

---

1) Louisa M. Alcott, *Little Women* (Everyman's Library), introduction by Grace Rhys, London/Melbourne/Toronto: J.M. Dent 1982 (im folgenden zitiert als Louisa Alcott, *Little Women*), S.10.
2) *Essays* S.47.
3) Ebd.
4) Louisa Alcott, *Little Women* S.15-19.
5) Ebd. S.9.
6) *Essays* S.47.

des alten Klaviers, auf dem die Familie Alcott musizierte. Die Zitate wiederum verweisen einerseits, als "fictional music"[1], klar auf das in den *Essays* beschriebene abendliche Musizieren (wobei, abgesehen von der offenkundigen Funktion des Beethoven-Motivs, der *Missionary Chant* für die "family hymns" und die Themen A1 und A3 für die "Scotch songs" stehen und etwa der Kontrast zwischen dem Text des Refrains von A3 ["Stop that knocking at my door"] und dem mit dem Beethoven-Motiv assoziierten "Pochen des Schicksals an die Pforte" die gleiche ironische Doppelbödigkeit erkennen läßt, wie sie in der erwähnten weihnächtlichen "Theateraufführung" in *Little Women* spürbar ist[2]); andererseits symbolisieren sie in diesem Kontext aber auch solch spezifisch bürgerliche Werte wie Heirat (Brautchor-Zitat A2), kirchliche Gläubigkeit (*Missionary Chant*), Geselligkeit (Volksliedzitate A1 und A3) oder Kunstsinn (Beethoven-Motiv). Und daß sich schließlich das ganze musikalische Geschehen in *The Alcotts* in ruhiger Folgerichtigkeit entfaltet und besonders das zyklische melodische Material der Sonate hier in seiner einfachsten, quasi ursprünglichen Form erscheint, hängt ebenfalls mit jener schlichten "commonplace beauty" und jener "spiritual sturdiness" zusammen, welche Ives der familiären Situation der Alcotts und darüber hinaus dem neuenglischen Alltagsleben überhaupt zuschreibt[3].

Diese primäre "Bedeutungsebene" wird indessen von zwei weiteren inhaltlichen Schichten überlagert, die vor allem mit der Figur des Familienoberhaupts Bronson Alcott, aber auch mit der allgemeinen Atmosphäre rund um das "Orchard House" herum zu tun haben. Darüber geben insbesondere einige Kommentare in der Tintenreinschrift der *Concord Sonata*, in den Revisionsexemplaren der Erstausgabe, in den *Memos* und im Anhang der Zweitausgabe Aufschluß:

a) S.53, 2.-4.System, T.1: In einem separaten "Memo" zur Sonate teilt Ives mit, daß an dieser Stelle "old man Alcott likes to talk in A*b*, and Sam Staples likes to have his say over the fence in B*b*"[4]. Die polytonale Überlagerung von B-Dur und As-Dur ist in Ives' Vorstellung somit nicht nur auf das unbeholfene Musizieren der Alcott-Töchter bezogen, sondern sie veranschaulicht auch, indem sie den reinen B-Dur-Beginn des Satzes mit dem Reden des Concorder Sheriffs Sam Staples (also des Repräsentanten des Gesetzes), die As-Dur-"Eintrübung" hingegen mit den Erwiderungen Bronson Alcotts assoziiert, etwas von der Widerborstigkeit des alten Alcott. (Dieselbe Vorstellung, die in gewissem Sinne an den Widerstreit von "Gesetz" und "Freiheit" im Fugato-Abschnitt von *Emerson* anknüpft, ließe sich im übrigen - in umgekehrter Reihenfolge - auch auf den Schluß des Satzes übertra-

---

1) Vgl. oben S.134-135.
2) Vgl. oben S.136.
3) *Essays* S.47.
4) Vgl. *Memos* S.191.

gen, wo das mächtig gesteigerte C-Dur plötzlich in die "Grundtonart" B-Dur zurückversetzt wird.)

b) S.55, 1. und 3.System: Die "shadow notes" Fis und Cis stellen einerseits, laut einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate, "but a kind of overtone echoes over the 'Orchard House' elms" dar[1]; andererseits werden sie aber in r6 (wo die zweite "shadow note" allerdings, wie die erste, ein Fis ist) als "a[n] echo or moan as distant protest"[2] und in r4 als "a partial moan for one of his [d.h. Bronson Alcotts] daughters"[3] bezeichnet - eine Deutung, die auch durch John Kirkpatricks Hinweis bestätigt wird, Ives habe die "shadow notes" in *The Alcotts* einmal mit der Frage "What's all this?" erläutert[4]. Aus beiden Anmerkungen geht also hervor, daß die "shadow notes" nur Hinzufügungen darstellen, die die Essenz der Musik ergänzen, und daß sie sowohl auf die Umgebung des "Orchard House", nämlich die Ulmen im Garten, als auch auf die Szene im Inneren des Hauses, nämlich auf die Zuhörerreaktionen beim abendlichen Musizieren, bezogen sind - Reaktionen, die im übrigen etwa an die "'Ohs!' and 'Ahs!' of satisfaction" beim Herumreichen des Weihnachtskuchens in *Little Women* erinnern[5].

c) S.55, 3.System, T.2: Eine bereits früher erwähnte Anmerkung in der Tintenreinschrift der Sonate[6] bezeichnet diese Stelle (den Beginn des Mittelteils J) mit "easily as a Scotch song"[7]. Der Bezug zu den in den *Essays* beschriebenen "Scotch songs ... that were sung at the end of each day" ist dabei offenkundig[8].

d) S.56, 1.System, T.1: Das mehrmalige C in der linken Hand ist in r7 mit einem Akzent versehen und in r6 mit "a 'Bronson gesture'" überschrieben[9]. Ein ähnlicher Vermerk in r4 ("a ['']Bronson A' gesture"[10]) bezieht sich zudem auch auf die Parallelstelle auf S.56, 3.System, deren in r4 eingetragene Akzente schließlich auch in der Zweitausgabe der *Concord Sonata* erscheinen. Hier wird wiederum deutlich, daß Ives an Bronson Alcott vor allem dessen Unbeirrbarkeit darstellen will: Während in der - das Singen der Alcott-Töchter symbolisierenden - Oberstimme das Thema H3 (*Stop That Knocking at My Door*) erklingt, wird die Melodie von den Gegenakzenten der - Bronson Alcott verkörpernden - linken Hand auf ähnliche Weise durchkreuzt, wie dies im "Dialog" zwischen Sam Staples und Alcott zu Beginn des Satzes der Fall ist.

---

1) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
2) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.288.
3) Es handelt sich dabei um Harold C. Schonbergs Druckexemplar der *Concord Sonata*, das von Clark (*Choices and Variants*) nicht berücksichtigt werden konnte; vgl. oben S.13.
4) Vgl. *Memos* S.187, Fußnote 2.
5) Louisa Alcott, *Little Women* S.19.
6) Vgl. oben S.90-91.
7) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.290.
8) *Essays* S.48.
9) r7 entspricht Clarks R3, r6 Clarks R5. r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.292.
10) Es handelt sich dabei um Harold C. Schonbergs Druckexemplar der *Concord Sonata*, das von Clark (*Choices and Variants*) nicht berücksichtigt werden konnte; vgl. oben S.13.

e) S.57, 2.System, T.1: "old Alcott gets somewhat exited and 'talkin loud'", heißt es dazu in r5[1]. Hier gewinnt Bronson Alcott im Gespräch mit seinen Töchtern somit die Überhand; sein lautes Reden leitet die große Klimax am Ende des Satzes ein. Die rhetorischen Steigerungen in *The Alcotts* dürften in Ives' Vorstellung denn auch insgesamt eher mit dem Reden von Bronson ("Concord's greatest talker"[2]), der statischere Mittelteil dagegen - abgesehen von den Gegenakzenten in der linken Hand - eher mit dem Singen von Louisa Alcott und ihren Schwestern verbunden gewesen sein.

Thoreau

Von allen Sätzen der *Concord Sonata* liegt *Thoreau* am ehesten ein "narratives" Programm, d.h. eine einheitliche, chronologisch stimmige Aufeinanderfolge inhaltlicher Ereignisse zugrunde. Wie aus dem Schlußabschnitt des Thoreau-Essays ersichtlich ist, geht es dabei um Thoreaus Tagesablauf an einem Herbsttag am Walden Pond. Dieser beginnt mit dem morgendlichen "mist and haze over the pond"[3]; dann - als sich der Nebel auflöst - geht Thoreau etwas unruhig am Ufer des Sees entlang; im Bemühen, seine innere Unruhe zu überwinden, verlangsamt er sein Tempo immer wieder und verweilt schließlich ruhig "amidst goldenrod, sandcherry, and sumach ... in undisturbed solitude"[4]; so verbringt er den ganzen Tag, bis "The evening train has gone by, and all the restless world with it"[5]; dann vernimmt er nur noch die Geräusche der Nacht und den Klang der Glocke von Concord, in deren Musik er mit seinem Flötenspiel einstimmt; und schließlich kehrt er - im Gefühl einer "strange liberty in Nature, a part of herself"[6] - zu seiner Hütte zurück. In diesem Programm hat Ives also streng auf die Einheiten von Ort (Walden Pond) und Person (Thoreau) geachtet. Wichtiger noch ist allerdings die Einheit der Zeit, denn das ganze "Geschehen" folgt dem Ablauf eines einzigen Tages und ist, indem es von Thoreaus Verlassen der Hütte am Morgen über seine mittäglichen Meditationen am Walden Pond hin zu seiner Rückkehr am Abend führt, zyklisch angeordnet. Darin ist im Programm von *Thoreau* mit aller Deutlichkeit ein organisches Formmodell im engeren Sinne ausgebildet (im Gegensatz zur Organik im weiteren Sinne naturhafter Prozeßhaftigket, wie sie als charakteristisch für das Denken der Transzendentalisten und für die Struktur der *Concord Sonata* ganz allgemein herausgestellt wurde) - ein Modell, das auf der direkten Anlehnung an ein kon-

---

1) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.294.
2) *Essays* S.45.
3) Ebd. S.67.
4) Ebd. S.68.
5) Ebd.
6) Ebd. S.69.

kretes Naturphänomen (hier an den Tageszyklus) beruht und das wiederum sehr typisch für das transzendentalistische Denken ist. Das prominenteste literarische Beispiel für eine derartige Anlehnung ist zweifellos Thoreaus dem Jahresablauf von Frühling zu Frühling nachgebildeter "Tagebuchzyklus" *Walden*, der auch dem Ivesschen Werk zugrundeliegt; daneben sind aber auch etwa Bronson Alcotts nach Monaten gegliederter Sammelband *Concord Days*, William Ellery Channings der saisonalen Ordnung folgende Pastoralen und nicht zuletzt Thoreaus in seinem Tagebuch (4.9.1841) beschriebener Plan eines "poem to be called 'Concord'" zu erwähnen, das "the River, the Woods, the Pond, the Hills, the Fields, the Swamps and Meadows, the Streets and Buildings, and the Villagers. Then Morning, Noon and Evening, Spring, Summer, Autumn, and Winter, Night, Indian Summer and the Mountains in the Horizon" zum Thema haben sollte[1] - Werke, deren organisch-zyklische Zeitstruktur nicht zuletzt ein musikalisches Gegenstück in solchen Werken von Ives wie etwa (außer *Thoreau*) dem "Saisonzyklus" *New England Holidays* oder der (wie Thoreaus "Concord"-Gedicht unvollendet gebliebenen) dem "Universe, Past, Present, and Future" gewidmeten *Universe Symphony* gefunden hat[2].

Dieser Thoreausche Tagesablauf, wie er im Schlußsatz der *Concord Sonata* zum Ausdruck kommt, ist aber nicht einfach "realistisch" nachgezeichnet, sondern er ist in doppelter Hinsicht vermittelt. Zum einen handelt es sich schon bei *Walden* um eine fiktional überhöhte, den Zeitraum von gut zwei Jahren (1845-1847) auf einen Jahreszyklus komprimierende Wiedergabe von Thoreaus Lebensexperiment am Walden Pond; und dieser überhöhten Darstellung gibt Ives eine nochmals idealisierte Gestalt, indem er für sein Programm verschiedene Passagen aus *Walden* - insbesondere aus den Kapiteln IV ("Sounds"), V ("Solitude") und IX ("The Ponds") -, aber auch ein Gedicht und eine weitere Stelle aus *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* zu einer abgerundeten, in sich geschlossenen Szene vereint[3]. Und zum anderen macht Ives nicht nur die "äußeren" Begebenheiten eines Tages am Walden Pond zum Thema seines Sonatensatzes, sondern er will insbesondere auch etwas von Thoreaus Gedanken und Meditationen vermitteln; so heißt es denn gleich zu Beginn des Schlußabschnitts des Thoreau-Essays: "And if there shall be a program for our music, let it follow his [d.h. Thoreaus] *thought* on an autumn day of Indian summer at Walden [Hervorhebung

---

1) Thoreau, *Writings* 7 (Journal), S.282.
2) *Memos* S.106.
3) Die genauen Zitatquellen sind in Boatwrights Ausgabe der *Essays* identifiziert.

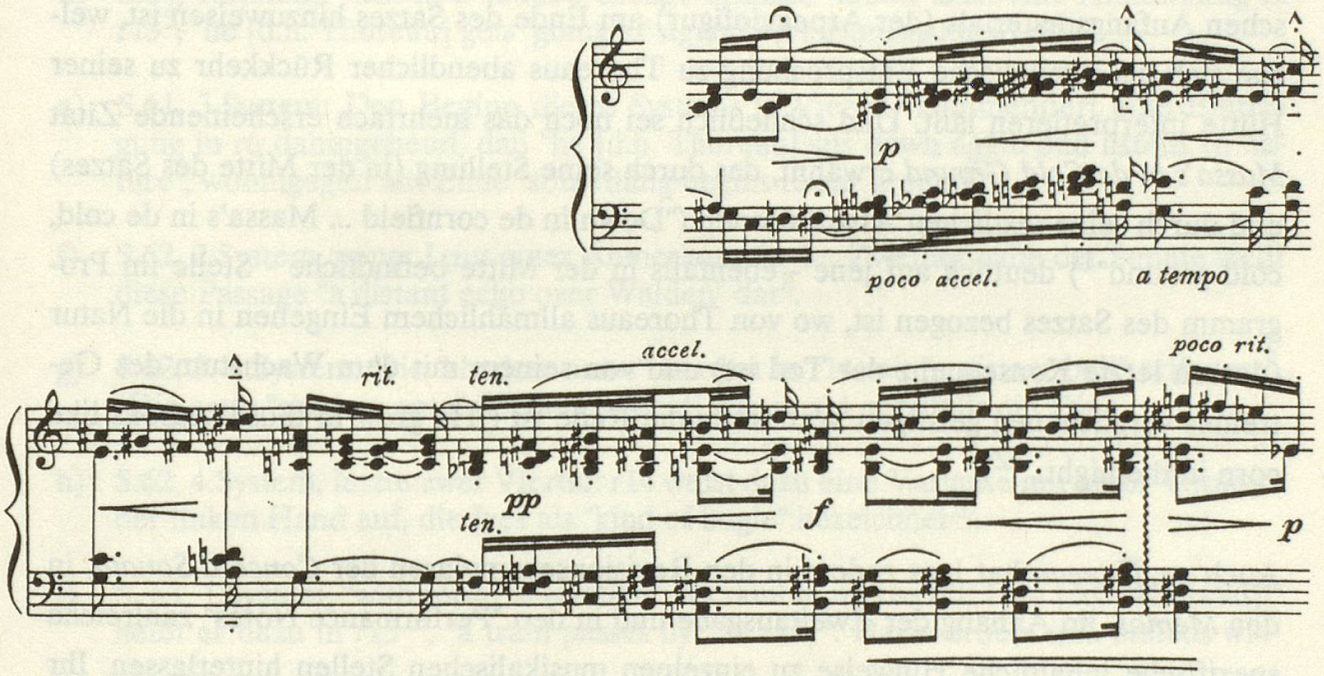
vom Verf.]"[1]. Von zentraler Bedeutung wird dadurch vor allem die Vorstellung von Thoreau als einem in Kontemplation versunkenen Menschen, der den größten Teil des Tages "rapt in revery" verbringt und der unentwegt versucht, seine "more personal strivings" aufzugeben und seine Freiheit in der "submission", d.h. der Selbstaufgabe an die Natur zu finden[2] - eine Vorstellung, die nicht nur im programmatischen Schlußabschnitt, sondern auch etwa in jener Passage des Thoreau-Essays zum Ausdruck kommt, wo Ives Thoreaus Einstellung gegenüber der Natur scharf mit der Haltung des Naturforschers kontrastiert: "... a naturalist - inherently - was exactly what Thoreau was *not*. He seems rather to let Nature put him under her microscope than to hold her under his"[3]. Daß Ives für sein Lied "Thoreau"[4] (die Nr. 48 der *114 Songs*) gerade den Text "He grew in those seasons like corn in the night - rapt in revery, on the Walden shore, amidst the sumach, pines and hickories, in undisturbed solitude" wählt - dieser Text stellt im übrigen, mit Ausnahme der Hinzufügung "on the Walden shore" und der original Thoreauschen Wendung "sumach, pines and hickories" (statt, wie in den *Essays*, "goldenrod, sandcherry, and sumach"), eine neu zusammengestellte Fassung der entsprechenden Stellen nicht aus *Walden*, sondern aus den *Essays* dar (wie dies etwa der Wechsel der Person ["he" statt "I"] zeigt) - ist somit ebensowenig überraschend wie die Tatsache, daß dieses Lied von 1915 mit dem Untertitel "Adapted from themes in a Second Piano Sonata" musikalisch hauptsächlich um jene Schlüsselstelle am Ende von *Thoreau* kreist, wo die schließliche Überhöhung und Beruhigung dieses Satzes stattfindet. Aber auch Anfang und Ende des Programms werden nicht so sehr von solch "äußeren" Geschehnissen wie etwa Thoreaus Spaziergang am See oder seiner Rückkehr zur Hütte als vielmehr vom Rhythmus von Thoreaus Gedankengängen bestimmt, die sich allerdings auch ganz konkret, nämlich vor allem in seinen verschiedenen Gangarten (etwa "go", "climb" oder "stride") und deren ständiger Beschleunigung bzw. Verlangsamung ausdrücken. Und schließlich stellt Ives selbst die zahlreichen Natur- und Zivilisationsgeräusche in diesem Satz (etwa die Echos, die Glockenklänge oder die Geräusche des Zuges) niemals bloß als "objektive" Phänomene dar, sondern er bezieht sie immer auf die Wahrnehmung Thoreaus.

Was nun Ives' musikalische Umsetzung dieses Inhalts betrifft, so ist zunächst eine allgemeine Entsprechung zwischen der ruhigen Walden-Szene einerseits und dem langsamen Grundtempo sowie der sehr verhaltenen Dynamik des Thoreau-Satzes andererseits festzustellen, die nicht zuletzt durch Ives' Wunsch nach einem ständigen Ge-

---

1) *Essays* S.67.
2) Ebd. S.68.
3) Ebd. S.54.
4) Vgl. oben S.9.

brauch beider Pedale - "Both pedals are used almost constantly", heißt die diesbezügliche Anmerkung[1], die somit genau mit der Spielanweisung zu *Hawthorne* in der Erstausgabe übereinstimmt, gegenüber dem Hawthorne-Satz in der Zweitausgabe (der unter stetigem Gebrauch *beider* Pedale zu spielen ist) aber das Spezifische von *Thoreau* besonders hervorhebt - und durch seine Forderung nach einer "lower dynamic ratio than usual; - i.e. the 'f' here is about the 'mf' of the preceding movements"[2] (bzw. "the 'forte' here is about the 'mezzo piano' of the preceding movements"[3]) - zustandekommt. Sodann ist das zwar auch die anderen Sätze charakterisierende, hier aber besonders deutlich ausgeprägte Rubato zu erwähnen, das in seinem Widerstreit mit der Ostinato-Baßfigur des Mittelteils etwas von Thoreaus Schwanken zwischen seinen persönlichen Impulsen und seiner Unterordnung unter den Rhythmus der Natur einfängt und das Ives hier mit ungewöhnlich präzisen, detaillierten Spielanweisungen fordert. Im folgenden Beispiel erscheinen denn auch auf knappstem Raum gleich sieben verschiedene agogische Bezeichnungen (Fermate, "poco accel.", "a tempo", "rit.", "ten.", "accel." und "poco rit.");

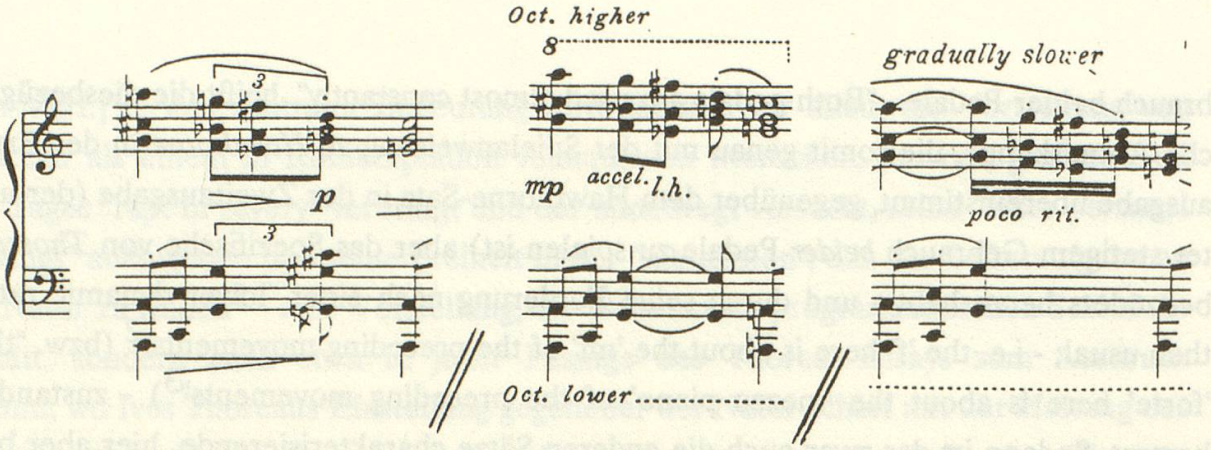


Beispiel 71: *Thoreau* S.59, 3.-4.System.

oft gehen der ausgeschriebene Notentext und die agogischen Bezeichnungen aber auch nahtlos ineinander über, wie die folgende Gegenüberstellung von drei Parallelstellen zeigt:

---

1) Fußnote in der Erstausgabe (S.61) und Anmerkung im unpaginierten Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
2) Anmerkung im unpaginierten Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
3) Fußnote in der Erstausgabe der *Concord Sonata* (S.61).



Beispiel 72: *Thoreau* S.62, 2.System; S.65, 3.System; S.68, 2.System. Der rhythmische "Sinn" dieser drei Stellen, in deren Mitte jeweils eine (ungefähre) Triole steht, wird hier auf drei verschiedene Arten notiert.

In ähnlicher Weise auf Thoreaus Schwanken zwischen seinem immer wieder aufkeimenden persönlichen Streben und seiner schließlichen Hingebung an die Natur bezogen ist auch die im Vergleich zu den übrigen Sätzen der Sonate stärker "repetitive" Formanlage von *Thoreau*, wobei insbesondere auf die exakte Rückkehr des musikalischen Anfangsmaterials (der Arpeggiofigur) am Ende des Satzes hinzuweisen ist, welche sich als symbolische Entsprechung zu Thoreaus abendlicher Rückkehr zu seiner Hütte interpretieren läßt. Und schließlich sei noch das mehrfach erscheinende Zitat *Massa's in de Cold Ground* erwähnt, das durch seine Stellung (in der Mitte des Satzes) und durch seine textlichen Assoziationen ("Down in de cornfield ... Massa's in de cold, cold ground"[1]) deutlich auf jene - ebenfalls in der Mitte befindliche - Stelle im Programm des Satzes bezogen ist, wo von Thoreaus allmählichem Eingehen in die Natur (dessen letzte Konsequenz der Tod ist) und von seinem mit dem Wachstum des Getreides verglichenen geistigen Wachstum die Rede ist ("He grew in those seasons like corn in the night..."[2]).

Auch zu *Thoreau* hat Ives zudem in den Revisionsexemplaren der *Concord Sonata*, in den *Memos*, im Anhang der Zweitausgabe und in den "Performance Notes" zahlreiche spezifische inhaltliche Hinweise zu einzelnen musikalischen Stellen hinterlassen. Ihr Bezug zur Musik ist in den meisten Fällen offenkundig: Der größte Teil von ihnen setzt entweder den beschleunigenden bzw. verlangsamenden Gestus des Satzes mit Thoreaus abwechselnd schnelleren und ruhigeren Gangarten (die seine innere Unruhe und deren Überwindung in der Kontemplation widerspiegeln) gleich oder weist solche Effekte wie die "shadow notes" oder die häufigen Echowirkungen als Natur- bzw. Glockenklänge aus. Die folgende Auflistung der wichtigsten dieser Anmerkungen ist daher weitgehend selbstredend und sei nur in Einzelfällen kommentiert:

---

1) Vgl. oben S.96-97.
2) *Essays* S.68.

a) S.59, 1.System: Die arpeggierten ppp-Klänge zu Beginn des Satzes entsprechen dem "shadow of a thought ... colored by the mist and haze over the pond", von dem im Schlußabschnitt des Thoreau-Essays die Rede ist[1]. Hier wird etwas von der doppelten, die Vereinigung von Mensch und Natur ankündigenden Perspektive deutlich, die Ives vorschwebt: Der "Schattengedanke", den diese Klänge zum Ausdruck bringen, ist nicht nur ein "subjektiver" Gedanke Thoreaus, sondern er nimmt, indem er mit dem Morgennebel über dem See verschmilzt, eine quasi "objektive", natürliche Existenz an. Darauf deutet auch die Parallelstelle am Ende des Satzes (S.68, 5.System) hin, an der die Arpeggiofigur wiederkehrt und zu der Ives im Schlußabschnitt des Thoreau-Essays anmerkt: "he [d.h. Thoreau] ... catches a glimpse of the 'shadow-thought' he saw in the morning's mist and haze..."[2].

b) S.60, 3.System, 3.Viertel: "he [d.h. Thoreau] gets after somebody or somethin'!", heißt es dazu in r6[3].

c) S.60, 4.System, 3.punktiertes Achtel: r6 enthält dazu den Hinweis "he [d.h. Thoreau] quiets down again"[4].

d) S.61, 1.System: "fast as a sudden change of mind" lautet dazu eine Anmerkung in r13[5], "he [d.h. Thoreau] gets 'going at' again" eine Eintragung in r6[6].

e) S.61, 3.System: Den Beginn dieses Systems (3.Viertel) kommentiert eine Eintragung in r6 dahingehend, daß "he [d.h. Thoreau] sits down again and listens to nature", wohingegen am Ende "something begins to stir around"[7].

f) S.62, 2.System, pppp: Laut einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate stellt diese Passage "a distant echo over Walden" dar[8].

g) S.62, 3.-4.System: Die "shadow notes" werden in r14 mit "a distant bell" erläutert[9]. (Die erste "shadow note" [Ende 3.System] war in r14 ebenfalls ein Dis.)

h) S.62, 4.System, letzte zwei Viertel: r14 weist dazu eine Variante mit einer Triole in der linken Hand auf, die Ives als "kind of bugle" bezeichnet[10].

i) S. 63, 1.System, "with more animation": "Scramble up the hill Hen [d.h. Thoreau]!" heißt es dazu in r15[12], "a train passes by!" in r14[13]. Darin drückt sich erstens wie-

---

1) *Essays* S.67.
2) Ebd. S.69.
3) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.305.
4) r6 entspricht Clarks R5; vgl. ebd.
5) r13 entspricht Clarks R9; vgl. ebd.
6) r6 entspricht Clarks R5; vgl. ebd.
7) r6 entspricht Clarks R5; vgl. ebd. S.308.
8) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
9) r14 entspricht Clarks R12; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.315.
10) r14 entspricht Clarks R12, vgl. ebd.
12) r15 entspricht Clarks R13; vgl. ebd. S.317.
13) r14 entspricht Clarks R12; vgl. ebd.

derum Ives doppelte Perspektive aus, durch die ein bestimmtes musikalisches Phänomen (hier eine Steigerung in Tempo, Bewegungstypus und Dynamik) gleichzeitig auf Thoreau und auf dessen Umgebung (hier auf den Zug, der wohl dem "evening train" im Schlußabschnitt des Thoreau-Essays entspricht[1]) bezogen ist. Zweitens symbolisiert der mit "somewhat hurried" überschriebene melodische Aufstieg dieser Stelle nicht nur - auf direkt "tonräumliche" Weise - Thoreaus flüchtigen Aufbruch (der ihn den Hügel *hinauf* führt), sondern auch - auf metaphorische Weise - seinen geistigen Aufstieg; darin zeigt sich eine Analogie zum Motiv des Aufstiegs in *Emerson* und in *Hawthorne*. Und drittens ist mit dem "Zug" auch eine untergründige inhaltliche Verbindung zum Hawthorne-Satz gegeben, für dessen Inhalt, wie gezeigt wurde, gerade Hawthornes Erzählung "The Celestial Railroad" eine entscheidende Rolle spielt.

j) S.64, 4.System, vor "animando": "he [d.h. Thoreau] goes hard at something", heißt es dazu in r6[2].

k) S.64, 5.System, ppp: "he [d.h. Thoreau] rests for a moment" lautet eine Anmerkung dazu in r6[3].

l) S.65, 4.System: Beim 1.Viertel nach dem Forte weist r13 in der rechten Hand eine zusätzliche Mittelstimme mit einem akzentuierten Cis auf; dieses kommentiert Ives so: "C# RH [d.h. 'right hand'] stands out a little as kind of bell"[4].

m) S.67, 1.System: "Thoreau much prefers to hear the flute over Walden" heißt es dazu in einer Anmerkung in der Zweitausgabe der Sonate[5], "Thoreau would probably prefer to hear a flute sounding over the lake before the evening dies" in den "Performance Notes"[6]. Hier zeigt sich Ives' Vorstellung von Thoreau als einem in der Natur aufgehenden Menschen besonders deutlich: Obwohl eigentlich Thoreau selbst der Flötenspieler ist, nimmt er den Flötenklang so wahr, als käme er aus der Natur.

n) S.68, 2.System, pppp: Eine Anmerkung in der Zweitausgabe bezeichnet die beiden leisen Akkorde der rechten Hand als "distant echoes over the lake"[7], und die "Performance Notes" spezifizieren sie als "echoes which may be sometimes omitted though Henry [d.h. Thoreau] quite probably would often turn with grief and sorrow when the echoes would not sing to him over the pond"[8].

o) S.68, 5.System: "This ist but Walden dying towards Eternity. Before the last C# in the left hand sounds over the mountains, it is hoped that the three notes in the right hand sky and the lower D major still be faintly heard as the C# sings Good-

---

1) *Essays* S.68.
2) r6 entspricht Clarks R5; vgl. Clark, *Choices and Variants* S.323.
3) r6 entspricht Clarks R5; vgl. ebd. S.324.
4) r13 entspricht Clarks R9; vgl. ebd. S.328.
5) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
6) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.333 und 373.
7) Unpaginierter Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.
8) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.337 und 374.

night!" lautet Ives' Kommentar dazu in den "Performance Notes"[1]. Die Klänge der Natur distanzieren sich hier also immer mehr und kommen nun - darin zeigt sich wiederum eine Analogie zu *Emerson* und *Hawthorne* - von den Höhen der "Berge" (linke Hand) bzw. des "Himmels" (rechte Hand) herab.

1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* S.375.

6.2. Interpretationen des Programms

Überblickt man die *Concord Sonata* als Ganzes, so läßt sich auf der programmatischen Ebene der vier Sätze eine ähnliche Durchdringung von symmetrischer Balance und dynamischer Finalität feststellen, wie sie schon auf der rein musikalischen Ebene zu beobachten war. Einerseits hat nämlich Ives' Bemerkung in einem Brief an John Kirkpatrick, derzufolge *Emerson* und *Thoreau* statt auf "quotations or attempts to picture any particular essay or saying or philosophic part" vielmehr auf "the underlying definite and indefinite things in the authors' characters and works", *Hawthorne* and *The Alcotts* dagegen auf "something in the tales, incidents, or more definite characteristics of the authors" abzielen[1], zweifellos eine gewisse Gültigkeit: Auch wenn beispielsweise seine Umsetzung von Emersons "idea of tolerance" oder von dessen "struggle ... in reconciling ... the influence of the old Puritan canon, dogma, etc., with his individual growth"[2] durchaus als Darstellung spezifischer "philosophic parts" erscheint, sind die Ecksätze der *Concord Sonata* inhaltlich insofern tatsächlich "abstrakter" als die Binnensätze, als es Ives hier vor allem um die grundlegende philosophische Ausrichtung seiner Protagonisten geht (nämlich um Emersons geistiges Streben nach der "oversoul" und Thoreaus Hingebung an die Natur), während in *Hawthorne* und *The Alcotts* eher einige konkrete "Momentaufnahmen" aus Leben und Werk der jeweiligen Persönlichkeiten im Vordergrund stehen. Darin kommt eine innere Symmetrie der vier Sätze zum Vorschein, die ihrer äußeren Gewichtung entspricht - eine Symmetrie, die sich auch etwa in solchen inhaltlichen Gegensatzpaaren wie, in der ersten Hälfte der Sonate, demjenigen zwischen aktivem Bewußtsein (*Emerson*) und passivem Unterbewußtsein (*Hawthorne*) oder, in der zweiten Hälfte, demjenigen zwischen dem Individuum als Mitglied einer gesellschaftlichen (hier der familiären) Einheit (in *The Alcotts*) und dem Individuum in seinem Verhältnis zur Natur (in *Thoreau*) zeigt.

Zieht man aber die oben beschriebenen inhaltlichen Hinweise in ihrer Gesamtheit in Betracht - berücksichtigt man also die ganze imaginäre "Szenerie" der vier Sonatensätze -, so kann man andererseits auch eine deutliche Progression feststellen, die das Programm der *Concord Sonata* als lineare Folge mit einer einheitlichen allgemeinen Stoßrichtung erscheinen läßt. Diese stellt sich erstens als zunehmende Konvergenz zwischen der historischen Figur des jeweils porträtierten Autors und seinem literarischen Werk dar: In *Emerson* steht der nur punktuell "aufscheinende" historische Emer-

---

1) Brief vom 11.10.1935 an John Kirkpatrick, vgl. *Memos* S.199.
2) Vgl. oben S.211.

son als "village preacher" losgelöst neben seinem Werk da, das - abgesehen von einzelnen spezifischen "philosophic parts" - primär in solch "äußerlichen" Strukturmerkmalen wie dem Gegensatz zwischen "prose" und "verse" thematisiert wird; in *Hawthorne* tritt die Figur Hawthornes sogar gänzlich hinter seinem Werk zurück, wohingegen dieses bereits um einiges konkreter, nämlich in Form spezifischer Inhalte aus einzelnen Erzählungen sichtbar wird; in *The Alcotts* wiederum nähern sich Autor und Werk insofern an, als die imaginäre Szene aus dem Leben der Alcotts deutlich an entsprechende Szenen aus Louisa M. Alcotts autobiographisch gefärbtem Roman *Little Women* erinnert - gegenüber der literarischen Szene bleibt dabei aber die "reale" durchaus primär; und in *Thoreau* schließlich fallen der historische Thoreau und der autobiographische Protagonist der diesem Satz zugrundeliegenden Szene aus *Walden* praktisch zusammen - allerdings scheint hier die "reale" Figur durch die literarische und nicht, wie in *The Alcotts*, die literarische durch die "reale" hindurch. Auf diese Weise macht sich im Verlauf des Programms der *Concord Sonata* aber zweitens auch eine zunehmende Spezifizierung hinsichtlich der "Handlung", des Orts und der porträtierten Personen bemerkbar: Spielt sich der Inhalt von *Emerson*, mit Ausnahme von Emersons "Reise" gegen Ende des Satzes, noch gewissermaßen im luftleeren Raum ab, so nehmen die inhaltlichen "Geschehnisse" in *Hawthorne* - jedoch nur in Hawthornes literarischer Phantasie - bereits eine wesentlich klarer umrissene, wenngleich sprunghaft von Szene zu Szene wechselnde Gestalt an; und sind in *The Alcotts* zwei nach Ort und "Handlungsträger" relativ klar definierte, aber überblendete und nicht ganz kontinuierlich dargestellte Situationen (der alte Alcott im eifrigen Gespräch mit Sam Staples im Garten sowie das abendliche Singen der Familie drinnen im "Orchard House") erkennbar, so beruht das Programm von *Thoreau* schließlich auf dem kontinuierlichen Tagesablauf einer einzigen Person (Thoreau) an einem einzigen Ort (Walden Pond).

Durch die Folgerichtigkeit dieser Progression kommt der *Walden*-Szene in *Thoreau* letztlich die Funktion nicht nur eines Endpunkts, sondern eines inhaltlichen Zielpunkts der ganzen Sonate zu - eine Funktion, die sich nicht nur mit der früher erläuterten, rein musikalischen Synthese und Überhöhung in diesem Satz, sondern auch mit der von allen anderen Titelbezeichnungen der *Concord Sonata* merkwürdig abweichenden Datumsangabe "1845" ("second pianoforte sonata - 'Concord, Mass., 1845'") im Vorwort der *Essays* deckt[1], welche wohl nicht zufällig mit dem Anfangsjahr von Thoreaus Hüttenexperiment am Walden Pond übereinstimmt. Diese Zuspitzung auf den Schlußsatz hin läßt sich semantisch auf zwei verschiedenen Ebenen interpretieren. Über die programmatische Porträtierung der vier Transzendentalisten hinaus kann

---

1) "Author's Preface", *Essays* S.XXV; vgl. oben S.44.

der Inhalt der Sonate nämlich zum einen auf einer allgemeinen, abstrakt-philosophischen Ebene betrachtet und die zyklische Folge der vier Sätze in Analogie zu Ives' gleichzeitig mit der *Concord Sonata* entstandenen Sinfonie Nr.4 gedeutet werden, deren Inhalt Henry Bellamann, mit Ives' Zustimmung, als "the searching questions of What? and Why? which the spirit of man asks of life" umschrieben hat[1] - wobei diese vor allem im ersten Satz ("Prelude: Maestoso") gestellten Fragen in den folgenden drei Sinfoniesätzen ("Allegretto", "Fugue: Andante moderato" und "Very slowly - Largo maestoso") durch solche "diverse answers in which existence replies" wie (laut Bellamann) die "comedy in the sense that Hawthorne's Celestial Railroad is comedy" im zweiten und die "reaction of life into formalism and ritualism" im dritten Satz[2], sowie (laut einer Ergänzung dieses Kommentars von Ives selbst) durch eine "apotheosis of the preceding content, in terms that have something to do with the reality of existence and its religious experience"[3] im Finale beantwortet werden. Die Parallele der *Concord Sonata* zur Sinfonie ist schon in ihrer äußeren Satzanlage offenkundig: Auch sie ist viersätzig, und auch sie läßt auf einen gewichtigen (in der Sinfonie allerdings extrem kurzen) ersten Satz ein entfesseltes Scherzo, einen tonalen, sehr schlicht gehaltenen dritten und einen ebenfalls ruhigen, aber komplexeren vierten Satz folgen. Die Parallele, die Ives durch die Umstellung in der Satzanordnung der Sinfonie noch unterstrichen hat (ursprünglich waren der zweite und der dritte Satz vertauscht), ist aber auch inhaltlich - am offenkundigsten in der bereits früher erwähnten Verwandtschaft der beiden auf Hawthornes "The Celestial Railroad" beruhenden Scherzosätzen - greifbar, und so könnte man denn den philosophischen Gehalt nicht nur der Sinfonie, sondern auch der Sonate als Frage nach dem "What?" und "Why?" und deren dreifache Beantwortung interpretieren. Die "abstrakte" Darstellung des aufs Absolute ausgerichteten Emerson wäre in dieser Deutung als Frage nach dem Sinn des menschlichen Lebens zu verstehen, während das scheinbar unmotivierte, vom Unterbewußten gelenkte Aufeinanderprallen losgelöster Einzelszenen in *Hawthorne* einer den Sinn der Existenz auf die solipsistische Phantasie des Einzelmenschen reduzierenden "radikalen" und das Porträt konventioneller, ritualisierter Situationen aus dem Leben der Alcotts einer die traditionellen sozialen Werte bejahenden "konservativen" Antwort entspräche; die Darstellung von Thoreau im Schlußsatz aber wäre insofern als Synthese der vorausgegangenen beiden Antworten anzusehen, als sie den Sinn der menschlichen

---

1) Programmnotizen von Henry Bellamann (unter Mitarbeit von Ives) zum New Yorker Pro Musica-Konzert vom 29. Januar 1927, hier zitiert nach Charles Ives, *Symphony No.4*, ed. by Theodore A. Seder/Romulus Franceschini/Nicolas Falcone, Preface by John Kirkpatrick, New York: Associated Music Publishers 1965, S.VIII.
2) Ebd.
3) *Memos* S.66.

Existenz vor allem im Aufgehen des individuellen und kollektiven menschlichen Strebens im übergeordneten Lauf der Natur erkennt.

Zum anderen hat das besondere inhaltliche Gewicht des Thoreau-Satzes aber auch mit Ives' ganz spezieller, sehr persönlicher Beziehung zu seinem Protagonisten zu tun. So sehr sich Ives nämlich mit den gemeinsamen Idealen der vier porträtierten Dichter-Philosophen identifizierte, und so sehr er sich insbesondere dem Denken Emersons verbunden fühlte, so wenig kann bezweifelt werden, daß Ives gerade zu Thoreau ein besonders enges Verhältnis hatte - allerdings nicht so sehr zum sozialen Rebellen von *On the Duty of Civil Disobedience* als vielmehr zum kontemplativen Naturmystiker von *Walden*. In keinem anderen Essay verteidigt Ives denn auch seinen Protagonisten in gleichem Maß wie in "Thoreau", und nirgends sonst spricht er so persönlich von seiner Beziehung zu den Transzendentalisten wie etwa in der folgenden Passage: "You, James Russell Lowells! You, Robert Louis Stevensons! You, Mark Van Dorens! with your literary perception, your power of illumination, your brilliancy of expression - yea, and with your love of sincerity, you know *your* Thoreau - but not *my* Thoreau - that reassuring and true friend, who stood by me on 'low' day, when the sun had gone down, long, long before sunset"[1] [Hervorhebungen vom Verf.]. Ob sich der in diesem Zitat erwähnte "'low' day", wie Howard Boatwright in seiner Ausgabe der *Essays* meint, auf den frühen Tod von Ives' Vater im Jahre 1894 bezieht[2], ob Ives mit dieser Bemerkung, wie J. Peter Burkholder mutmaßt, auf die Operation seiner Frau im Jahre 1909 oder auf seine eigene Herzattacke im Oktober 1918 anspielt[3], oder ob damit - angesichts der für Ives' Leben zentralen Bedeutung dieser Zäsur[4] nicht minder plausibel - die Zeit nach Ives' Mißerfolgen mit der Kantate *The Celestial Country* (1902) gemeint ist (in der Ives ja selbst ein "thoreausches" Hüttenexperiment unternahm[5]), ist dabei nicht entscheidend; wesentlich ist hier vielmehr die Tatsache, daß Ives an dieser Stelle auf ungewöhnlich explizite Weise eine direkte Verbindung zwischen der Persönlichkeit Thoreaus und seinem eigenen Leben herstellt.

Durch diesen Berührungspunkt zwischen Ives' Gegenstand (Thoreau) und seiner eigenen Biographie im Schlußsatz der Sonate eröffnet sich dem Werk aber eine weitere inhaltliche Dimension, nämlich eine autobiographische. Zwar sollte man dabei wohl

---

1) *Essays* S.67.
2) Ebd., Fußnote n.
3) Burkholder, *The Ideas* S.40.
4) Vgl. etwa Victor Fell Yellin, Rezension von Harold Farbermans Schallplattenaufnahme von *The Celestial Country*, in: *The Musical Quarterly*, 60/3 (July 1974), S.500-508.
5) Vgl. oben S.52.

kaum so weit wie Fred Fisher gehen, der mittels aufwendiger Buchstabenspielereien etwa das Thema E2 in *Emerson* als Verschlüsselung der Namen von Ives und seiner Familie (C-E-E-D [= *C*harles *E*dward *I*ves, wobei sich das I als zahlenalphabetische Zusammensetzung von D und E ergibt], G-E [= *Ge*orge Ives, Ives' Vater], E-D [= *Ed*ith Ives, Ives' Adoptivtochter], H-A [= *Ha*rmony Ives, Ives' Frau]) oder das nach C-Dur transponierte Zitat T3 in *Thoreau* als Verklausulierung der Initialen von Charles und George Ives gedeutet hat (C-H-A [= *Cha*rles Ives], G-E [= *Ge*orge Ives])[1]. In einem allgemeineren Sinne läßt sich die *Concord Sonata* aber durchaus auf ähnliche Weise als "Reise" in Ives' Jugend interpretieren, wie dies etwa Stuart Feder anhand des Zyklus der *114 Songs* (der mit Ives' neuesten Liedern aus dem Jahre 1921 beginnt und allmählich ins Jahr 1888 zurückschreitet) erläutert hat[2] - als Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit, welche in der identifikatorischen *Walden*-Szene in *Thoreau* kulminiert, welche aber auch die außermusikalischen Inhalte von *Emerson*, *Hawthorne* und *The Alcotts* bis zu einem gewissen Grad als idealisierte Darstellungen von Ives' ureigensten Kindheitsträumen erscheinen läßt. Daß das Hüttenleben im Walde, das dem Thoreau-Satz zugrundeliegt, den Inbegriff eines Kindheitstraums darstellt - eines Traums, den Ives, wie gesagt, später sogar auslebte - ist dabei offenkundig. Doch auch solche Szenen wie etwa die "circus parade ... down Main Street" und der "Slave's Shuffle" in *Hawthorne* (die mit Ivesschen Jugenderlebnissen übereinstimmen[3]) oder die Familienszene in *The Alcotts*, die an Ives' Musizieren mit seinem Vater (der wohl entscheidensten Jugenderfahrung von Ives) erinnern, haftet deutlich etwas Idealisierendes an; wenn von einer Darstellung von "Kindheitsträumen" die Rede war, so ist dieser Begriff somit sowohl im Sinne von Träumen *in* der Kindheit als auch im Sinne von traumhaft überhöhenden Erinnerungen *an* die Kindheit zu verstehen. Das idealisierende Element erstreckt sich aber noch weiter, denn letztlich kann die gesamte programmatische "Szenerie" der *Concord Sonata*, also insbesondere die Evokation (etwa durch Natur- und Zivilisationsgeräusche oder durch Zitatkonnotationen) von Concord und seiner Umgebung, über eine Darstellung des Lebensraums der Transzendentalisten hinaus auch insofern als Verkörperung eines Kindheitstraums von Ives gedeutet werden, als es in ihr, wie in vielen anderen seiner Werke, zwar weniger um die reale Welt seiner eigenen Jugend in Danbury, d.h. um "the life of a rapidly growing small city, with its business and professional men, mill workers, immigrants, manufacturing, and railroads", als vor allem um "elements that were

---

1) Fisher, a.a.O. S.21-22.
2) Stuart Feder, "Charles and George Ives: The Veneration of Boyhood", in: *Annual of Psychoanalysis: A Publication of the Chicago Institute for Psychoanalysis* 9 (1981) (im folgenden zitiert als Feder, "Veneration of Boyhood"), S.266.
3) Vgl. oben S.217-220.

already outmoded or fast disappearing when Ives was growing up: farmers, camp meetings, barn dances"[1] geht, als Ives aber gerade diese "heile" Welt immer wieder als die historische Welt seiner Jugend dargestellt hat[2]. Diese "Projektion" dürfte nun aber nicht zuletzt aus Ives' hoher Identifikation mit seinem Vater zu erklären sein[3], und so kann man letztlich Frank Rossiter nur beipflichten, wenn er sagt: "It was not so much his own boyhood that Ives was telling about, but rather that of his father before the Civil War ..."[4]. Welch wichtige Rolle Ives' Vaterbeziehung gerade für die *Concord Sonata* spielt, ist im übrigen auch daraus ersichtlich, daß jenes seltsam abweichende Datum in der Titelbezeichnung des Werks in den *Essays* ("second pianoforte sonata - 'Concord, Mass., 1845'") nicht nur mit dem Beginn von Thoreaus Hüttenexperiment, sondern auch mit George Ives' Geburtsjahr übereinstimmt[5]. Darüber hinaus könnte man aber sogar etwa das Erscheinen des Zitats T3 in *Thoreau* als Hinweis auf den Tod von Ives' Vater deuten; die Textassoziationen des Refrains des Liedes *Massa* von Stephen Foster (mit dem George Ives persönlich bekannt war[6]) - "Massa's in de cold, cold ground"[7] - bzw. des zweiten Teils von Samuel Webbes Hymne *Consolator* - "Earth has no sorrow that heav'n cannot heal"[8] - lassen dies jedenfalls ebenso zu wie die Stellung dieses Satzes am Ende des Werks, durch welche sich die Trauer um den Vater gewissermaßen als Abschluß der Kindheit darstellt.

---

1) Rossiter, a.a.O. S.96.
2) Vgl. etwa *Memos* S.52-54.
3) Vgl. dazu etwa Feder, "Veneration of Boyhood" passim.
4) Rossiter, a.a.O. S.96.
5) "Author's Preface", *Essays* S.XXV; vgl. oben S.44.
6) Vgl. *Memos* S.246.
7) Vgl. oben S.96-97.
8) Vgl. oben S.97-98.

6.3. Rhetorische Aspekte

Die Vermittlung dieser dreifachen "Botschaft", d.h. der Darstellung des Lebens und Werks der Transzendentalisten, der Darlegung der philosophischen Frage nach der Existenz des menschlichen Lebens und der nostalgisch-verklärenden Aufarbeitung von Ives' Jugend, erfolgt nun aber nicht in quasi-objektiver "Sachlichkeit", sondern sie ist in hohem Maß von jener mündlich-rhetorischen Grundhaltung geprägt, auf die am Beginn dieser Arbeit hingewiesen wurde[1]. Vier Aspekte, die als charakteristisch für jegliche Rhetorik gelten können, stellen sich dabei auch für die *Concord Sonata* und die *Essays* - welch letztere hier wieder in ihrer Gesamtheit, nicht nur hinsichtlich ihrer programmatischen Elemente berücksichtigt werden sollen - als relevant heraus: ein sozialer, ein kommunikativer, ein ästhetischer und ein moralischer Aspekt[2].

Erstens entsprechen die Sonate und der Essayband nämlich sehr deutlich dem sozialen Kriterium von Rhetorik als einer *öffentlichen* Mitteilung: Nicht nur wurden sie ja, als erste Werke von Ives überhaupt, gedruckt und dadurch einem größeren Publikum vorgelegt - was angesichts von Ives' künstlerischer Isolation einem ganz bewußten kommunikativen Akt gleichkam -, sondern sie heben sich in ihrer ungewöhnlichen Länge und in ihrer Verwendung des ganzen Spektrums technischer Ausdrucksmittel auch ganz offenkundig von jenen kurzen, studienartigen "take-offs" ab, welche zumeist die Lösung eines einzigen, eng umrissenen kompositorischen Problems zum Ziel haben; diese Dichotomie zwischen Ives' öffentlicher "Konzertmusik" und seinen privaten Experimentalstücken ist zweifellos als eine der wichtigsten Unterscheidungen in Ives' Oeuvre überhaupt anzusehen[3].

Zweitens ist das in Betracht zu ziehen, was als kommunikativer Aspekt von Rhetorik bezeichnet werden kann, nämlich der bewußte Versuch des "Rhetors", mittels seiner Überzeugungskraft eine *Brücke zu seinen Zuhörern* zu schlagen, sie mit einzubeziehen und ihnen ein möglichst hohes Engagement abzufordern. Im Falle der *Concord Sonata* zeigt sich diese "Appellfunktion" einmal in der fast durchwegs sehr hohen musikalischen Emphase, die insbesondere durch den kumulativen Steigerungsduktus, durch die Verwendung von immer wieder leicht abgewandelten, aber in ihren wesentlichen Eigenschaften konstanten melodischen Elementen und durch die beträchtliche Satzdichte zustandekommt, welche somit keineswegs bloß als Relikt einer ursprünglich orchestralen Konzeption gewertet werden kann. Sodann sind die "materialnahe",

1) Vgl. oben S.38-43.
2) Vgl. dazu Dixon, a.a.O. S.2-6.
3) Vgl. Burkholder, *The Ideas* S.48-50.

einfache Grundstruktur der melodischen Bausteine und Ives' Rekurs auf (damals) allgemein bekannte Zitate zu erwähnen, welche zur leichten Erkennbarkeit zumal der melodischen Grundbausteine des Werks beitragen. Und schließlich seien vor allem auch jene Merkmale einer strukturellen "Offenheit" genannt, durch welche zwar nicht dem Hörer, aber zumindest dem Ausführenden (der ebenfalls als "Rezipient" von Ives' Werk zu betrachten ist) die Notwendigkeit zu selbständigen interpretatorischen Entscheidungen auferlegt wird: Ob der Pianist etwa an den Satzenden von *Emerson* und *Thoreau* eine Viola bzw. eine Flöte beizieht oder ob er sich in einigen Passagen - S.2, Anfang 3. - Ende 5.System; S.3, 3.System, ab "slightly slower" - Ende 5.System; S.6, Anfang 1.System - 4.Viertel vor Ende 5.System; S.8, Anfang 1.System - S.11, Ende 4.System; und S.14, 3.Viertel - S.19, Ende 4.System in *Emerson*; S.22, Anfang 4.System - S.23, Ende 3.System; S.25, Anfang 1.System - S.26, 1.System, f; S.30, 4.System, 5.Viertel - S.34, 2.System, pp; S.34, 4.System, fff - S.35, Ende 1.System; und S.37, 1.System, f - S.51, Ende 5.System in *Hawthorne*; und an verschiedenen (unspezifizierten) Stellen in *Thoreau* - die Mitwirkung eines "assistant player" sichert[1], liegt also ebenso in seinem Ermessen wie die Art und Weise, wie er den Notentext auslegt - denn durchwegs will Ives diesen Notentext primär als "a platform for the player to make his own speeches on"[2] und nicht so sehr als exakt zu befolgende Spielanweisung verstanden wissen; all die verschiedenen, in den Manuskripten, Druckausgaben, Revisionsexemplaren und "Performance Notes" verzeichneten dynamischen, artikulatorischen und tempobezogenen Varianten, alle Ad-libitum-Wiederholungen und -Zusätze (so beispielsweise die meisten "shadow notes"), aber auch verwandte Passagen etwa aus den *Emerson Transcriptions* oder aus *The Celestial Railroad* stellen denn auch lediglich ein textliches "Potential" dar, innerhalb dessen der Interpret zu eigenen, allerdings von Aufführung zu Aufführung veränderbaren Entscheidungen aufgefordert ist[3]. Ähnliches gilt auch für die *Essays*: Mit ihren lebensnahen Beispielen versuchen sie ebenfalls, eine möglichst direkte Brücke zum Leser zu schlagen, abstrakte Gedankengänge möglichst zu veranschaulichen - ein prägnantes Beispiel hierfür wären etwa die zahlreichen Illustrationen für das Streben des echten Künstlers nach der "substance" bzw. für die Orientierung des unechten Künstlers an der "manner" in den Kapiteln IV bis VI im "Epilogue" - und mittels deiktischer Wendungen (so etwa in den Ausrufen "You, James Russell Lowells! You, Robert Louis Stevensons! You, Mark Van Dorens!" in "Thoreau"[4]) direkt auf die außertextliche Realität einzuwirken; mit ihren ausufernden Zitaten appellieren sie an das Wissen zumindest der gebildeten Leser

---

1) Vgl. Clark, *Choices and Variants* passim, sowie *Memos* S.81.
2) *Memos* S.191.
3) Vgl. Clark, "Element of Choice" S.185-186.
4) *Essays* S.67.

bzw. Hörer; dadurch, daß gewisse Grundmotive in zwar stets leicht abgewandelter, aber in ihrem Kern leicht wiedererkennbarer Form den ganzen Text durchziehen, geht von den *Essays* aber auch eine ähnliche Emphase und Insistenz wie von der *Concord Sonata* aus; und schließlich ist zwischen den Autor und das Publikum auch hier insofern ein Vermittler (ein Rezipient "ersten Grades") eingeschaltet, als die überaus unkonventionelle Interpunktion sehr deutlich einen Redner voraussetzt, der den Text laut vorliest - nicht nur die subtile, auf die verschiedene Länge der Atempausen bezogene Unterscheidung etwa zwischen Gedankenstrichen, Strichpunkten oder Kommas, sondern auch so ungewöhnliche Zeichensetzungen wie beispielsweise die (in Howard Boatwrights Ausgabe unterdrückte) Kommasetzung in Wendungen wie "Vagueness, is at times ..." oder "It is conceivable, that ..."[1] dienen denn auch weniger der grammatikalischen Klarheit als vielmehr der Zäsurierung des mündlichen Redeflusses, und diese "Vortragsvorschläge" rufen den Interpreten wiederum, wie die Textvarianten der Sonate, zu einer aktiven gestalterischen Beteiligung auf.

Drittens ist der rhetorische Gestus der *Concord Sonata* und der *Essays* auch daraus ersichtlich, daß sie sich einer *kunstvollen, elaborierten Ausdrucksweise* bedienen, die sich von der "alltäglichen" Kommunikation deutlich abhebt; dieser rhetorische Aspekt steht dabei nur scheinbar in einem Gegensatz zum vorhin genannten, denn auch er dient letztlich dazu, den Hörer so weit als möglich für das Gesagte einzunehmen. Mit dieser überhöhenden Ausdrucksweise sind zum einen - im engeren Sinne - jene rhetorischen Figuren gemeint, wie sie in der literarischen Sprache ganz allgemein verbreitet sind und wie sie in der Musik zumindest in einzelnen Epochen (insbesondere im Barock) eine gewisse Prominenz erlangt haben. In den *Essays* findet sich denn auch ein ganzes Arsenal solcher rhetorischer Figuren: Wortfiguren, etwa in Form der Emphase (z.B. "Time *for* introspection. Time *for* reality. Time *for* expansion. Time *for* practising the art, of living the art of living"[2]), der Hyperbel (z.B. "a day in a 'Kansas wheat field' will do more for him [d.h. den Komponisten] than three years in Rome"[3]), der Litotes (z.B. "Thoreau no more than Emerson could be said to have compounded doctrines"[4]) oder der Periphrase (beispielsweise als Euphemismus, z.B. "his [d.h. Thoreaus] brave hopes ... started to be realized on or about May 6, 1862 [d.h. nach seinem Tod]"[5]); Satzfiguren, etwa in Form der Ellipse (z.B. "that beauty is a quadratic monomial - that

---

1) Dover Reprint der Erstausgabe der *Essays* S.120.
2) *Essays* S.56.
3) Ebd. S.93.
4) Ebd. S.54.
5) Ebd. S.66.

it *is* absolute - that it *is* relative - that it *is not* relative - that it is not ..."[1]), der Gradation (z.B. "Freedom over slavery; the natural over the artificial; beauty over ugliness; the spiritual over the material; the goodness of man; the Godness of man; God"[2]), des Parallelismus (z.B. "follow him some spring morning ... Follow him to 'the cedar wood ...' ... Follow him, but not too closely ... Follow him as 'he saunters ...' ... Follow him through the golden flood ..."[3]), oder des Anakoluths (z.B. "An internal grandiloquence made him ...; an exuberant, irrepressible visionary ...; to him it was a kind of ..."[4]); Gedankenfiguren, etwa in Form der Apostrophe (z.B. "Pure as the naked heavens, majestic, free, so didst thou travel on life's common way in cheerful Godliness"[5]), der rhetorischen Frage (z.B. "If Emerson's manner is not always beautiful in accordance with accepted standards, why not accept a few other standards?"[6]), der Antithese (z.B. "the truth of nature in Turner against the truth of art in Botticelli ... the fine thinking of Ruskin against the fine soundings of Kipling ... the wide expanse of Titian against the narrow expanse of Carpaccio ... Homer's 'invention' and Virgil's 'judgment' ... an inspired imagination against an artistic care ... Dr. Bushnell's 'Knowing God' and knowing *about* God"[7]) oder des Paradoxons (z.B. "Living for society may not always be best accomplished by living *with* society"[8]); und schließlich Klangfiguren, etwa in Form der Anapher (z.B. "the comfort of a woman ... the kind of comfort that has brought ..."[9]), der Diaphora (z.B. "whether it be by utility, inspiration, or other needs of the human soul./ Cannot some of the most valuable kinds of utility and inspiration ..."[10]), des Synonyms (z.B. "this dualism is composed of what may be called reality, quality, spirit, or substance against the lower value of form, quantity, or manner"[11]) oder der Paronomasie (z.B. "he [d.h. Thoreau] did not have to go to Boston to hear 'the Symphony'"[12]).

In Analogie dazu lassen sich aber auch für die *Concord Sonata* ähnliche rhetorische Figuren ausmachen; auch wenn man diese Parallele kaum so weit ausdehnen sollte wie Laurence David Wallach, der beispielsweise gewisse harmonische Progressionen

---

1) *Essays* S.76.
2) Ebd. S.57; vgl. oben S.196.
3) Ebd. S.65; vgl. oben S.191 ff.
4) Ebd. S.45; vgl. oben S.197.
5) Ebd. S.36.
6) Ebd. S.24.
7) Ebd. S.75-76.
8) Ebd. S.56.
9) Ebd. S.83; vgl. oben S.192 ff.
10) Ebd. S.33.
11) Ebd. S.75.
12) Ebd. S.51.

im 1.Streichquartett oder in den *Variations on "America"* im Sinne der barocken Circulatio gedeutet und so mit der literarischen Figur des Kyklos in Verbindung gebracht hat[1], ist doch andererseits etwa Rosalie Sandra Perry durchaus zuzustimmen, die z.B. die Umstellung einzelner melodischer Glieder in Ives' Musik mit der literarischen Inversion, ihre Auslassung mit der Ellipse und den abrupten Wechsel verschiedener Satzarten mit dem Anakoluth vergleicht[2]. Beispiele für die von Perry genannten Figuren finden sich in der *Concord Sonata* etwa auf S.65, 3.System von *Thoreau*, wo die absteigende Abschlußfigur des *Massa*-Zitats, im Gegensatz zu den vorausgehenden Parallelstellen, *vor* dem Zitat erscheint (Inversion); auf S.2, 2.System von *Emerson*, wo die Schlußphrase von *Martyn* in der linken Hand direkt an das Anfangsmotiv der Hymne anschließt (Ellipse); und auf S.12, 4.System, T.3 wiederum von *Emerson*, wo ein abrupter Wechsel zu einem neuen Satztypus stattfindet (Anakoluth). Möglich wäre es weiterhin aber auch, etwa eine derart ins Extrem gesteigerte Passage wie die Clusterstelle auf S.41, Anfang 5.System - S.42, Ende 2.System als Hyperbel, die Steigerung paralleler Konstruktionen wie in den Abschnitten B-C-B'-D-B-C' (S.60, 2.System, T.2 - S.61, Ende 5.System) in *Thoreau* als Gradation, die Echostruktur von T2 in *Thoreau* als Antithese oder die parallelen Anfänge der verschiedenen Unterabschnitte des "verse"-Teils G (S.8, 1.System - S.11, Ende 4.System) in *Emerson* als Anapher zu interpretieren.

In einem weiteren Sinne zeigt sich die rhetorisch überhöhte Ausdrucksweise auch in der stark ausgeprägten "Bildhaftigkeit" der *Essays* und der *Concord Sonata*; dabei ist insbesondere noch einmal auf die symbolhafte Verwendung von Zitaten hinzuweisen, welche mittels ihrer konnotativen Funktion einen Bedeutungshorizont eröffnen, der weit über ihren unmittelbaren (denotativen) Sinn hinausreicht. Im weitesten Sinne heben sich Ives' Musik und Text schließlich aber auch insofern von jeder konventionalisierten Kommunikation ab, als sie sich, wie früher erläutert, durch ein hohes Maß an "Polystilistik", d.h. durch eine Vielfalt verschiedener ("hoher" ebenso wie "niedriger", "radikaler" ebenso wie "traditioneller"), insgesamt aber gleichberechtigt behandelter stilistischer Register auszeichnet[3]. Unter diesen Registern stellt die rhetorische gehobene Ausdrucksform nur *ein* Stilmittel dar; sehr oft finden sich denn auch im Text (so z.B. an manchen Stellen in den Kapiteln II und III im "Epilogue", wo Ives seine Theorien vom "perpetual change" und von der "substance" und der "manner" erläutert) und in der Musik (vor allem in *The Alcotts*) auch ganz unmittelbar verständliche, kunstlos-konventionelle Passagen. Dadurch werden letztlich aber sogar die Kriterien dafür, was

1) Laurence David Wallach, a.a.O. S.106 und 163.
2) Perry, a.a.O. S.114-115.
3) Vgl. oben S.127-130.

als kommunikative "Norm" und was als deren "Überhöhung" zu gelten hat, zuweilen verwischt: Die Konvention der rhetorisch gesteigerten "Rede" selbst wird, quasi im Sinne einer "Metarhetorik", überhöht.

Und viertens schließlich ist der *moralische* Anspruch der Rhetorik hervorzuheben. All die vorher genannten Charakteristika des rhetorischen Ausdrucks stehen ja letztlich im Dienst der rednerischen Überzeugungskraft; doch diese kommt nur dann zum Tragen, wenn hinter der Rede eine feste moralische Überzeugung steht. Wie bewußt sich Ives dieses Erfordernisses war, mit dem er nicht zuletzt in seinem beruflichen Alltag im Versicherungsgeschäft konfrontiert war, geht beispielsweise aus dem Vorwort zu einer früheren Fassung der "Short Story Describing the Adventures of Two Different Types of Agents" (d.h. von Versicherungsvertretern) mit dem Titel *Broadway* hervor, in dem Ives schreibt: "The important thing is the knowledge and conviction behind the talk"[1]. Im Falle der *Concord Sonata* und der *Essays* zeigt sich ein solches Sendungsbewußtsein schon darin, daß Ives diese Werke auf eigene Kosten und mit einer nur geringen Aussicht auf eine allgemeine Resonanz drucken ließ. Aber auch ihr Inhalt läßt keinen Zweifel daran bestehen, daß Ives fest an die moralische Richtigkeit dessen glaubt, was er in ihnen zur Sprache bringt. In den *Essays* verschmelzen denn auch seine eigenen Überzeugungen immer wieder völlig mit den durchwegs sehr positiv bewerteten Überzeugungen der Transzendentalisten[2] - eine Empathie, die so weit geht, daß Ives in einem separaten "Memo" zur *Concord Sonata* ohne weiteres die Gleichung "what I had in mind - (that is, what Emerson, Thoreau, etc. had in mind, and what I tried to get out of my system in 'tones' or in 'sounds' if you like)" aufstellen kann[3]; dadurch nimmt er aber beispielsweise Emersons Charakterstärke ("[which] is directly at the root of his substance, and affects his manner only indirectly"[4]) auch für sich selbst in Anspruch. Dieser Anspruch ist nicht zuletzt hinter all jenen begrifflichen Gegensatzpaaren - beispielsweise "substance"/"manner", "truth"/"repose", "universal"/ "particular" - erkennbar, welche die *Essays* in so hohem Maß charakterisieren und welche somit nicht nur "objektive" gedankliche Gegenüberstellungen, sondern auch subjektiv gewertete moralische Alternativen repräsentieren. Insbesondere liegt er aber auch dem Programm der *Concord Sonata* zugrunde, das, wie erläutert, nicht so sehr auf eine "realistische" als vielmehr auf eine idealisierte Darstellung der Transzendentalisten, von philosophischen Fragen und von Ives' Jugend abzielt: Indem Ives mit diesem Programm weniger einen "Ist(bzw. War)Zustand" als einen "Soll(bzw.

---

1) Vgl. *Memos* S.229.
2) Vgl. oben S.117-118.
3) Vgl. *Memos* S.189.
4) *Essays* S.31.

Sollte)-Zustand" skizziert, hat er letztlich keineswegs nur eine (passive) Flucht in eine "bessere" Welt zum Ausdruck gebracht, sondern diese "bessere" Welt auch mit hohem moralischem Nachdruck aktiv verfochten.