

Inhalt

Gegenstand und Zweck der Analyse.....	2
Material und Quellen.....	3
Zur Gesamtkomposition.....	4
Allgemeines.....	4
Form.....	4
Essays.....	6
Untersuchung des Vierten Satzes.....	8
Rhythmik.....	8
Harmonik.....	8
Hörpartitur.....	12
Motive.....	13
Zitate.....	14
Programm.....	15
Detailanalyse der Flötenmelodie.....	20
Schlussbemerkung.....	22
Anhang.....	23
Notentext des Vierten Satzes mit farbigen Hervorhebungen.....	23
Notentext der Liedversion.....	24
CD mit Hörbeispielen.....	25

Gegenstand und Zweck der Analyse

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, anhand des untersuchten Satzes Möglichkeiten des Zugangs zum Klavierwerk von Charles Ives im Sinne von „music appreciation“¹ aufzuzeigen und (mit zahlreichen Zitaten) einen Einblick in das Denken und Schaffen des Komponisten zu vermitteln.

Auf eine erschöpfende Analyse und eine Betrachtung harmonischer Details bis hinunter auf die Ebene der *pitch classes* und Dissonanzgrade wurde dabei angesichts des Umfangs der Sonate zugunsten einer Besprechung größerer Zusammenhänge verzichtet. Daher richtet sich die Arbeit auch eher an MusikpädagogInnen als an musikwissenschaftlich interessierte LeserInnen. Letztere seien auf die Untersuchungen von Lambert (s. u.) verwiesen.

Nach einigen einleitenden Bemerkungen zur gesamten Sonate und ihrer Struktur werden einzelne Parameter des vierten Satzes näher betrachtet. Exemplarisch werden dabei Besonderheiten von Ives' motivischer Arbeit, seiner Praxis des *borrowing*, d.h. des Zitierens anderer Werke, sowie klavierspezifische Kompositionstechniken herausgearbeitet.

Zur Deutung und Gliederung des Satzes wird ein programmatischer Text des Komponisten sowie eine Liedbearbeitung von „Thoreau“ herangezogen. Als Hörhilfe wird ein farblich hinterlegter Notentext angeboten, so dass Motive und Motivgruppen als strukturierende Elemente leicht ersichtlich werden.

Anschließend wird die Flötenpassage am Ende im Detail auf die vorher betrachteten Aspekte hin untersucht.

1 bewusst nicht in der deutschen Übersetzung als „Hörerziehung“, sondern mit der wörtlichen Bedeutung „Musik schätzen lernen“

Material und Quellen

Der Analyse liegen der Notenext der zweiten Edition bei Arrow Music Press (1947) im unveränderten Nachdruck der Associated Music Publishers (New York/London) sowie die Einspielungen von Herbert Henck bei Wergo 1978 (WER 60080-50) und von Alexej Lubimov bei Erato 1995 (ASIN: B00007KI18) zugrunde.

Verweise auf den Notentext beziehen sich auf die Arrow-Ausgabe. Mangels durchgehender Takteinteilung werden Bezugsstellen als „Seite/System“ angegeben.

Die Liedfassung „Thoreau“ entstammt der Ausgabe der „114 Songs“ der Associated Music Publishers (New York) im Vertrieb der Peer International Corporation.

Die verwendete Aufnahme stammt aus den „Complete Songs of Charles Ives Vol. IV“, William Sharp, Bariton und Steven Blier, Klavier, Albany 1994.

An Literatur wurde verwendet:

- die „*Essays Before a Sonata*“ von Charles Ives, herausgegeben von Howard Boatwright (Norton, New York/London 1999),
- seine von John Kirkpatrick herausgegebenen „*Memos*“ (Norton, New York 1991),
- der Band „*The Music of Charles Ives*“ von Philip Lambert (Yale University Press 1997)
- sowie die Monographie „*Musketaquid – John Cage, Charles Ives und der Transzendentalismus*“ von Daniel Charles (Merve, Berlin 1994).

Zur Deutung einzelner Motive des 4. Satzes wurde die Schrift „*Walden*“ von Henry David Thoreau herangezogen, daraus insbesondere das Kapitel „Sounds“ (Penguin, New York 1983).

Die Zuordnung musikalischer Zitate ist dem „*Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*“ von James B. Sinclair (Yale University Press 1999) entnommen.

Die Übersetzungen der zitierten Quellen stammen vom Autor und versuchen, die stilistischen Besonderheiten der Originale (insbesondere die sprachlichen Eigenheiten von Ives selbst) beizubehalten, auch wenn dies stellenweise zu Lasten des Leseflusses geht.

Der vollständige Text der „Essays“ sowie von Thoreaus „Walden“ ist kostenlos online über das „Projekt Gutenberg“ erhältlich:

- <http://www.gutenberg.org/etext/3673>
- <http://www.gutenberg.org/dirs/etext95/waldn10.txt>

Sinclair's „Descriptive Catalogue“ ist ebenfalls online verfügbar:

- <http://webtext.library.yale.edu/xml2html/music/ci-d.htm>

Eine weitere hilfreiche Online-Ressource ist die freie Enzyklopädie „*Wikipedia*“ (<http://wikipedia.org>), verwendet wurden insbesondere der Aufsatz „*Transcendentalism*“ und biographische Artikel zu den verschiedenen transzendentalistischen Philosophen.

Zur Gesamtkomposition

Allgemeines

Ives' zweite Klaviersonate oder „*Concord Sonata*“ entstand in den Jahren 1904 bis 1919. Ives sah das Werk zeitlebens als *work in progress* (auch wenn er selbst diesen Begriff noch nicht verwendet), und so ist eine genauere Datierung nicht möglich.²

Sie gilt als eines der bedeutendsten Werke des Komponisten und auch der Klaviermusik des 20. Jahrhunderts, insbesondere deshalb, weil sie in weitgehender Isolation von der europäischen Moderne entstand und dennoch viele ihrer Innovationen und Konzepte vorwegnahm.

Gleichzeitig ist das Ives'sche Werk für viele der Inbegriff genuin „amerikanischer“ Kunstmusik, das mit seinen Rekursen auf *folk music* und *spirituals* einen originellen, eigenständigen Weg beschreitet und sich nicht auf das bloße Reagieren auf Impulse aus Europa, besonders der zweiten Wiener Schule, reduzieren läßt.

Der Beiname des Werks verweist auf den Ort Concord in Massachussets. Er war in der Mitte des 19. Jahrhunderts das spirituelle Zentrum der gerade aufkeimenden Philosophie des *Transzendentalismus*.

Dieser Begriff verkörpert „eine neue Sichtweise in Literatur, Religion, Kultur und Philosophie, die postuliert, dass es einen idealen sprituellen Zustand gibt, der das Körperliche, Messbare übersteigt („transzendiert“) und sich nur durch [...] intuitive Bewusstmachung in jedem Menschen individuell manifestiert.“³

Die Ideen des Transzendentalismus, gepaart mit der traditionellen amerikanischen Religiosität der *congregations* und *camp meetings*, waren bestimmend für Ives' Denken und Werk und ziehen sich durch viele seiner Texte und Kompositionen (vgl. z.B. die Zweite Sinfonie oder einen Teil der „114 Songs“).

Form

Die *Concord Sonata* ist viersätzig und entspricht weder in der Form des ersten Satzes noch in der globalen Anlage einer Sonate im traditionellen Sinn. Ives bezeichnet sie als „[...] eine Gruppe von vier Stücken, aus Mangel an treffenderen Bezeichnungen 'Sonate' genannt, denn Form - und vielleicht auch Substanz - rechtfertigen dies nicht.“⁴

2 An anderer Stelle gibt Ives die Zeit von 1911 bis 1915 als die wesentliche Arbeitsphase an („Memos“, Scrapbook 30, S. 79). Schon 1912 spielte Ives einem Freund eine vollständige Version der Sonate („Memos“, Appendix 7, S. 186). In einem Brief an John Kirkpatrick nennt Ives die Daten Sommer 1912, 12. Oktober 1911, 1915 und 1915 für die vier Sätze und 1919 für die Essays. „Dies ist, soweit ich weiss, das einzige Stück, das mir unfertig erscheint, wann immer ich es ansehe oder spiele. [...] Manche Passagen sind, wie sie jetzt gespielt werden, nicht niedergeschrieben, [...] und ich weiss nicht, ob ich das jemals tun werde, denn es könnte mir die tägliche Freude nehmen, diese Musik zu spielen und sie wachsen zu sehen [...]. (Vielleicht werde ich für immer das Vergnügen haben, sie unvollendet zu lassen.)“ - Memos, Scrapbook 30, S. 80

3 Wikipedia, „Trancendentalism“, <http://en.wikipedia.org/wiki/Transcendentalism>, eig. Übers.

4 Charles Ives, „Essays Before a Sonata“, Norton (New York/London) 1999, S. XXV, eig. Übers.

Sie sei „*der Versuch, den Eindruck (eines Einzelnen) vom Geist des Transzendentalismus vor über einem halben Jahrhundert zu beschreiben, der in den Köpfen vieler untrennbar mit dem Ort Concord, Massachussetts, verbunden ist.*“⁵

In ihr verarbeitet Ives Material eines unvollendeten Zyklus für Klavier und Orchester (der „*Emerson Overture*“, der „*Orchard House Overture*“ und des „*Hawthorne Concerto*“), was sich im Schwierigkeitsgrad des Textes, der orchestralen Klangvielfalt und auch in den (optionalen) Bratschen- und Flötenrudimenten des ersten und vierten Satzes zeigt. Letzterer basiert auf einem verlorenen Manuskript mit dem Titel „*Walden Sounds*“.⁶

Die Sätze tragen die Namen berühmter Denker des Transzendentalismus:

1. Ralph Waldo **Emerson**, (1803-1882), Schriftsteller, Prediger und Philosoph:
Er legte mit seinem Aufsatz „*Nature*“ den Grundstein der transzendentalistischen Bewegung und ermutigte darin „*die Leser [...], zu Natur und Kultur einen unmittelbaren, nicht durch Tradition verstellten Zugang wiederzuerlangen*“.⁷
Der majestätische, ausschweifende und vielgestaltige Satz von über 17 Minuten Dauer eröffnet die Sonate mit „*impressionistischen Bildern*“ Emersons.
2. Nathaniel **Hawthorne** (1804-1864), Schriftsteller („*The Scarlet Letter*“):
Der zweite Satz ist ein Scherzo, oder auch „*nur ein ausgearbeitetes Fragment, welches seine wilderen, fantastischen Abenteuer in das Reich des kindlichen, märchenhaften, anzudeuten versucht.*“⁸
3. **The Alcotts** (Amos Bronson A., Pädagoge und Philosoph, 1799-1888, und seine Tochter Louisa May, 1832-1888):
Dieser Satz reflektiert die Schönheit des Alcott'schen Anwesens (des „*Orchard House*“) und seiner Bewohner in Form einer Skizze. Ives bemerkt (augenzwinkernd?): „*Wir wagen nicht, Bronson Alcott in seine philosophische Begeisterung zu folgen [...]. Und so werden wir nicht versuchen, die musikalische Skizze mit mehr in Einklang zu bringen als einer Erinnerung an jenes Haus unter den Ulmen [...] [und] dem Glauben an die Kraft der gemeinsamen Seele, die (alles in allem) vielleicht das charakteristischste Thema ConCORDS und seiner Transzendentalisten ist.*“⁹
4. Henry David **Thoreau**, (1817-1862), Schriftsteller und Philosoph. Seine bekanntesten Werke sind „*Walden*“, in dem er sein zwei Jahre dauerndes Experiment der Einsiedelei beschreibt, und „*Civil Disobedience*“, ein für den amerikanischen *Libertarianism* und andere Befreiungsbewegungen (unter anderem für die *Satyagraha* Gandhis gegen die britische Kolonialherrschaft) maßgeblicher Text. Beide beeinflussen bis heute Bürgerrechts- und Umweltbewegungen weltweit.
Diesem Satz widmet sich die vorliegende Arbeit im Detail.

Die Sätze sind sehr verschieden angelegt. Der erste und der letzte haben impressionistischen, rhapsodierenden Charakter und sind in ihrer komplexen Harmonik und Form typisch für die post-tonale Kompositionsweise des späten Ives. Das Scherzo erinnert in seiner Explosivität und seinem Spiel mit *patterns* an die Klavieretüden Ligetis. Der dritte Satz ist dagegen vergleichsweise traditionell und in Melodik und Harmonisation stärker tonal gebunden.

5 Ives, „*Essays*“, S. XXV

6 nach James B. Sinclair, „*A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*“, IV-A-88

7 Herbert Henck, Begleittext zu seiner Einspielung der Concord-Sonata, Wergo 1978

8 Ives, „*Essays*“, S. 42

9 Ives, „*Essays*“, S. 48

Zwischen diesen Kontrasten vermitteln (neben dem Programm als außermusikalischem Verbindungsglied) zahlreiche motivische Bezüge der Sätze untereinander, viele davon Zitate aus Beethoven-Sonaten, amerikanischen Volksweisen und geistlichen Gesängen.

Essays

Begleitend zur Musik verfaßte Ives den Band „*Essays Before a Sonata*“, einen umfangreichen Kommentar zu Werk und Person der vier Philosophen. Ausserdem entwickelt er darin musiktheoretische Überlegungen zu Ausdrucksfähigkeit von Musik und deren Grenzen. Davon ausgehend behandelt er die Frage, ob und wie ein musikalisches Programm diese Grenzen erweitern kann.

Weiterhin postuliert er einen Gegensatz von „*manner*“ und „*substance*“¹⁰ in der Musik, also „Manier“ oder Form als äußerer Gestaltung auf der einen und „Substanz“ im Sinne tieferer Bedeutung auf der anderen Seite. Dabei ist *manner* nicht ausschließlich negativ aufzufassen, sondern durchaus notwendiger Teil der Musik¹¹, der allerdings durch Substanz untermauert sein muss, denn: „*Substanz wird in der Regel Zuneigung erzeugen, Manier aber Vorurteile.*“¹²

Ives begriff Sonate und Essays als komplementär und wollte sie gemeinsam veröffentlicht sehen, was aber aus finanziellen Erwägungen nicht realisiert wurde.

Sein spezieller Humor, der sicherlich durch die vollständige Missachtung seines Schaffens durch den zeitgenössischen Musikkulturbetrieb geschärft wurde, zeigt sich in einer Fußnote zu den Essays:

„Diese einleitenden Essays wurden vom Komponisten für jene verfasst, die seine Musik nicht ausstehen können –
und die Musik für jene, die seine Essays nicht ausstehen können;
denen, die beides nicht ausstehen können, sei das Ganze hochachtungsvoll zugeeignet.“¹³

Trotz dieser vielleicht etwas resignierten Einleitung sind die Essays mit ebenso viel Leidenschaft verfasst wie die Sonate. Auch wenn der Literat Ives sicher nicht in derselben Liga spielt wie der Komponist, ist die Rezeption als „Gesamtkunstwerk“ durchaus lohnend, denn die Essays konkretisieren Aspekte, die eben musikalisch nicht auszudrücken sind.

Der Komponist begibt sich damit in den musikästhetischen Diskurs von Programm- und Absoluter Musik. Er fasst dessen zentrale Fragen im Prolog zu den Essays zusammen:

„Inwiefern hat es überhaupt eine Berechtigung, dass jemand – ob Koryphäe oder Laie – in Musik (oder, wenn Sie wollen, in Klängen) irgendwelche Werte materieller, moralischer, intellektueller oder geistlicher Art ausdrückt oder auszudrücken versucht, die doch sonst mit anderen Mitteln als Musik ausgedrückt werden? Wie weit kann die Musik sich hinauswagen und dabei ehrlich und vernünftig oder künstlerisch bleiben? [...] Kann eine Melodie wörtlich eine mit Weinranken bewachsene Steinmauer [...] darstellen? [...]

10 Ives, „Essays“, Epilogue III, S. 75

11 vgl. Lambert, „The Music of Charles Ives“, Yale University Press 1997, S. 6

12 Ives, „Essays“, Epilogue IV, S. 78

13 Ives, „Essays“, Einleitung. (Diese Fußnote fehlt in der Ausgabe von Boatwright, daher ausnahmsweise zitiert nach der Projekt Gutenberg-Ausgabe)

Hängt der Erfolg von Programmmusik eher vom Programm als von der Musik ab?
Falls das so ist, wozu die Musik? Falls nicht, wozu das Programm?“¹⁴

Ives dekonstruiert die beiden Extreme, ohne sich selbst auf einen dogmatischen Standpunkt festlegen zu lassen:

„Ist nicht alle Musik Programmmusik? Ist nicht die (sogennante) reine Musik in ihrem Wesen repräsentierend?“

Seine eigene Musik hat den klar formulierten Anspruch, das Publikum voranzubringen, seine Wahrnehmung zu erweitern und herauszufordern, und ihm dadurch moralische Werte zu vermitteln. Ives will sehr konkret mit kraftvollen Akkorden kraftvolle Menschen schaffen, und das erscheint ihm auch in einem unmittelbaren religiösen Sinne nötig; er zitiert seinen Vater mit den Worten „*Hübsche kleine Klänge können dich nicht wild und heldenmutig in den Himmel tragen*“¹⁵.

Ives' musikalische Programme sind hinreichend konkret, um seine Musik durch einen außermusikalischen semantischen Kontext zu bereichern, bleiben dabei aber vage genug, ihr keine Fesseln anzulegen.

Es wird im Folgenden gezeigt, dass eine auffällige Ähnlichkeit zwischen seiner Prosa und seiner Musik besteht.

14 Ives, „Essays“, Prologue, S. 3-4, eig. Übers.

15 George Ives, zit nach Ives, „Memos“, Memories 53, S. 132

Untersuchung des Vierten Satzes

Rhythmik

Zuallererst fällt auf, dass der Satz auf eine Taktsignatur und damit auf eine globale metrische Referenz verzichtet. Taktstriche werden nur sporadisch als Zäsuren und zur optischen Gliederung eingesetzt.

Das Grundtempo ist eher langsam, aber durch viele *ritardandi* und *accelerandi* einem steten Wechsel unterworfen. Reine Rubato-Passagen sind dabei eher selten - der Satz hat zumeist klare metrische Bezüge und einen fühlbaren Puls. Die Verbalung übernimmt dabei die Funktion der Taktsignatur - das Ordnungsprinzip ist nicht der Takt, sondern der einzelne Schlag oder eine Gruppe von Schlägen.

Eine Vierer-Unterteilung dominiert den Satz, sie wird aber hin und wieder durch Dreiergruppen oder zusätzlich eingefügte Schläge gebrochen.

Die meisten Sechzehntel-Figuren haben wie auch in andere Klavierwerken Ives' einen deutlichen Ragtime-Charakter mit starken Synkopen, eine Technik, die er bereits sehr früh verwendete:

„Man wirft den Akzent auf den off-beat und bindet über – eine Sache, von der eine Menge Leute heute glauben, dass es sie erst gab, als der Jazz auftauchte. Ich kann mich erinnern, das im Poli's [um 1895] gespielt zu haben.“¹⁶

Bekanntestes Beispiel für Ragtime-Phrasierung ist sicher der zweite Satz „*In the Inn*“ aus der ersten Klaviersonate.

Gelegentlich finden sich auch rhythmische Verschiebungen, die später im Jazz ebenfalls eine wichtige Rolle einnehmen.

Vgl. 61/1 I.H.: Dreiersynkopen in Sechzehntelphrasen, oder auch 61/3; rechts Dreiergruppen, links Vierer.

Mit den zumeist aktiven und drängenden Sechzehntelphrasen kontrastieren ruhige, von Achteln und Vierteln beherrschte Abschnitte, die auch dynamisch meist etwas zurückgenommen sind, sowie die erwähnten Dreier-Metren, die meist einen Affektwechsel vorbereiten und zuspitzend wirken.

Vgl. 61/5: Hinführung zum Doppelstrich mit anschließender Beruhigung, sowie 64/5ff: ein Dreier als Vorbereitung der *ff*-Vierklänge.

Harmonik

Anders als das vorangegangene, über weite Strecken diatonische „*The Alcotts*“ verzichtet der 4. Satz fast vollständig auf tonale harmonische Beziehungen. Wo die Akkordgebilde im 3. Satz noch auf Terzschichtungen beruhten, schöpft Ives nun aus Ganztonclustern, Quinten und Quartan.

Die sich daraus ergebende Verdichtung und Schärfung des Klangs wird durch Arpeggierung teilweise wieder aufgefangen: gleich zu Beginn wird der neue Klangraum durch zeitliche Streckung schrittweise erfahrbar gemacht. Dabei sind die Arpeggios nicht einfach Zugeständnisse an die Möglichkeiten des Klaviers oder des Hörers -

¹⁶ Charles Ives, „*Memos*“, hrsg. von John Kirkpatrick, Norton (New York) 1991, Scrapbook 17, S. 57, eig. Übers.

Ives gewinnt durch Umspielungen einzelner Töne und rhythmische Akzente innerhalb der Arpeggio-Figuren neue Ausdrucksmöglichkeiten und erzeugt gleichsam eine Mischform aus vertikaler und horizontaler Struktur, aus Melodik und Akkord.

Vielfach gehen diese Gebilde nahtlos in herkömmliche „Motive mit Begleitung“ über, spalten sich also wieder in vertikale und horizontale Strukturen auf.

Dissonanzen dominieren den Satz; sie treten zum einen als eigenständige Akkordstrukturen auf, zum anderen als Erweiterung von tonal verwurzelten, konsonanten Akkorden. Oft werden Dissonanzen auch zur Neukontextualisierung von tonalen Motiven verwendet.

Als Beispiel für „eigenständige Dissonanzen“ vgl. u.a. die aufsteigenden arpeggierten Ganztoncluster in 59/3; für Erweiterungen tonaler Klänge vgl. z.B. die reinen und übermäßigen Quartan über C-Dur in 61/5 sowie die weiter unten erwähnten „shades“.

Zur Neugestaltung von tonalen Motiven vgl. 59/3: ein streng pentatonisches Motiv wird begleitet von Ganztonclustern, oder 67/3: das ehemals tonale Oktavmotiv A-c-g links wird durch cis und h erweitert und verschärft.

„Unmögliche“ Kombinationen von normalen und alterierten Tönen derselben Stufe in verschiedenen Oktaven sind typisch, verlangen genaues Hinsehen und stellen den Graveur bisweilen vor große Probleme. Nicht nur mangels Taktstrichen gibt es daher in der Notation keine impliziten Vorzeichen.

Ives spricht in seinen Memos humorvoll vom „Dehnen der Ohrmuskulatur“:

„Konsonanz ist relativ (nur ein artiger¹⁷ Name für eine artige Gewohnheit). Sie ist natürlich Teil der Musik, aber nicht das ganze oder das einzige. [...] [Sie] wurde so lange und oft verwendet, dass nicht nur die Musik, sondern auch Musiker und Zuhörer mehr oder weniger verweichlicht sind. Wenn sie etwas anderes als Do-Mi-So oder einen nahen Verwandten hören, müssen sie auf einer Trage aus dem Raum gebracht werden.“¹⁸

Wenn Ives auf Terzschichtungen zurückgreift, geschieht dies meist an exponierter Stelle und als bewußter Rekurs auf tonale Hörgewohnheiten. Im Gesamtkontext des Satzes treten solche „traditionellen“ Klänge deutlich hervor. Sie tauchen als weithin hörbare Signale aus dem komplexen Klangbild auf und wirken auflösend.

Vgl. z.B. die schon vorher eingeführte Melodie in 66/2, die bisher in sanfter Dissonanz stehen blieb und nun über eine atonale, extrem dissonante „Kadenz“ zu einem perfekt konsonanten Halbschluss C-G konvergiert.

Passagen, die in beiden Händen auf dasselbe tonale Zentrum bezogen sind, dienen als Ruhepole und markieren Abschnitte.

Vgl. hierzu das Motiv in 60/2 nach dem Doppelstrich, das mit Ausnahme des ersten G-Dur-Dreiklangs auf F-Dur-Quartenakkorden basiert, und seine Reprisen in 60/4 und 61/3, dort jeweils nach aktiven, dissonanten 3/16-Bewegungen.

¹⁷ Ives verwendet „nice“ in seinen Schriften oft in ironischer oder abfälliger Weise.

¹⁸ Ives, „Memos“, Scrapbook 10, S. 42f

Eine ähnliche Funktion hat das C-Dur-zentrierte Melodieelement in 62/1 in der Oberstimme: es markiert (zusammen mit dem Einsetzen des A-c-g-Motivs in der linken Hand) ebenfalls einen Doppelstrich und folgt auf einen sehr aktiven Dreier-Rhythmus. Im folgenden Abschnitt bildet es das tonale Gegengewicht zu den b-moll-orientierten Phrasen, die in einer Kadenz über G-alteriert nach C-Dur zurückmodulieren (mit Reprise in 68/2 und 68/4).

Eine weitere häufig anzutreffende Technik sind Folgen von tonal nicht oder nur entfernt verwandten terzgeschichteten Akkorden gleicher Struktur (heute im Jazz als *constant structure-Harmonisation* gebräuchlich), deren Grundtöne meist einer aufsteigenden Skala folgen, oft in Verbindung mit einer weiteren Schicht in Gegenbewegung. Lambert bezeichnet solche gegenbewegten Figuren als „*wedges*“ oder Keile.¹⁹

Vgl. hierzu 62/5: H- und C-Dur-Quartsextakkorde gefolgt von F- und G-Dur-Sextakkorden, konvergierend nach a-moll; eine Parallelstelle findet sich in 64/5, hier erscheint die a-moll-Schlussfigur nochmals in einem neuen harmonischen Kontext.

Siehe auch 65/2: Vierklänge in Gegenbewegung mit zunehmendem Dissonanzgrad, zunächst F-Dur über d-moll (beide aus F-Dur), dann bitonal C-Dur über E-Dur, D-Dur über Fis-Dur (wieder konstante Struktur, jeweils eine große Terz auseinander), dann erneut C-Dur, diesmal über Gis-Dur, H-Dur über Bb-Dur (maximale Dissonanz), links weiter in Dur-Akkorden, rechts Aufgabe der Terzstruktur zugunsten zusätzlicher Spannungstöne unter Beibehaltung der Gegenbewegung.

Innerhalb komplexer, mehrschichtiger Klänge verwendet Ives die innere Tonalität einzelner Stimmen als strukturierendes Element. Tonal geschulten HörerInnen sind diese Elemente sofort zugänglich, und mit dieser Orientierungshilfe ist die hörende Erforschung von bitonalen und frei atonalen Schichtungen leichter möglich.

Vgl. 59/3, C-Dur-Motiv rechts über Ganztoncluster und Chromatik links, oder 62/1-3, bitonal, b-moll-Melodie mit deutlich tonal gefärbter Harmonisation über A-c-g-Motiv. Auch die Flötenmelodie ist abschnittsweise tonal B-Dur, H-Dur und wieder B-Dur und tritt dadurch deutlich aus dem spannungsreichen und harmonisch wie rhythmisch meist nicht korrespondierenden Klavierklang hervor.

Stellenweise versucht Ives auch das genaue Gegenteil: durch „falsche“ Vorzeichen sollen tonale Assoziationen beim Spieler verhindert und der Klang unabhängig von tonalen Rahmen neu wahrgenommen werden.

„Wenn also ein Satz, vielleicht auch nur ein Abschnitt oder eine Passage, nicht grundlegend auf einem diatonischen (und chromatischen) tonalen System beruht, sollten die markierten Noten (Auflösungszeichen, # oder *b*) nicht als buchstäbliche Darstellung impliziter Auflösungen aufgefasst werden, denn in diesem Fall existieren solche Auflösungen gar nicht.“²⁰

19 Lambert, „The Music of C.I.“, S. 17

20 Ives, „Memos“, Appendix 7/2, S. 190

„Für eine Klasse artiger Kompositionsschüler scheinen zwei einen Ganzton entfernte Noten ein artiges Zeichen zu sein, dass sie zu einem Dominantseptakkord gehören und sich dementsprechend verhalten müssen – aber das Ohr empfindet es manchmal eben nicht so – also müssen wir gerechterweise dieses Zeichen ändern. [...] Als Beispiel oder Illustration falscher Zeichen, die ein wenig richtiger oder wenigstens weniger irreführend gemacht wurden, siehe *Thoreau*, [59/2] [...]: linke Hand Cis, Fis, E, rechte Hand Gis, F, Bb – wäre das Gis der rechten Hand als As notiert, so würde das Auge wahrscheinlich den meisten Menschen eine Auflösung zu einer artigen Es-Dur-Tonika suggerieren [...]“²¹

Vgl. auch 59/2 am Ende der Zeile: das Motiv kann man als d-moll lesen; in der transponierten und augmentierten Parallelstelle in 66/2 am Anfang der Zeile wird die c-moll-Assoziation durch enharmonische Verwechslung gestört – der Interpret muß die Stelle völlig neu auffassen. Die Notation der bereits erwähnten Ganztoncluster geht in dieselbe Richtung: in 59/2 zu Beginn der Zeile als gis, b, c', d', am Ende der Zeile als gis, ais, c', d' sowie in 60/2 als as, b, c', d'.

Als letztes harmonisches Charakteristikum in Charles Ives' Klavierwerk sind die „*shades*“ (Schatten oder Schattierungen) zu erwähnen. Es handelt sich dabei um kaum hörbare Nachschläge und Zusatztöne, die in einen bestehenden Klang hineingespielt werden und sich wegen ihrer geringen Lautstärke mit dem vorhandenen Obertonspektrum mischen und den Ursprungsklang umfärben, selbst aber idealerweise nicht als eigenes Klangereignis hervortreten. Sie sind im Text meistens als kleiner gestochene Noten ausgeführt.

Einige Beispiele für *shades* finden sich in 62/2 (ein h-vermindert in vierfachem piano über einem C-Dur-Sextakkord), sowie an der analogen Stelle in 68/2 (hier mit d-vermindert); in 64/5 färbt ais-dis eine D7-nach-a-moll-Bewegung, am Ende des Flötenteils in 68/1 dient eine Quinte dis-ais als „Störung“ der gerade etablierten B-Dur-Tonalität.

Weitere einzelne Stichnoten sind Bestandteil zahlreicher Akkorde; oft sind dies ebenfalls „Störer“ innerhalb einer angedeuteten Tonalität (vgl. 60/4: gis in F-Major, oder 62/3: es in A-Dur, ais in A-Dur).

In der Coda des ersten Satzes (19/3-4) macht Ives ebenfalls Gebrauch von *shades*, hier explizit mit dem Hinweis „*als eine Art Oberton zu hören*“.

Im zweiten Satz („Hawthorne“) gibt es weitere interessante *shades* in Clustern, die vom Spieler mit einem Brett auf den Tasten erzeugt werden müssen (vgl. 25/1f).

21 Ives, „Memos“ App. 7/2, S. 195

Hörpartitur

Der Übersichtlichkeit halber kann man das Motivmaterial des vierten Satzes nach seinen charakteristischen Elementen in Kategorien aufteilen, die in der Hörpartitur im Anhang farblich gekennzeichnet sind:

- Arpeggien (grün);
- fallende Terzen (violett) und pentatonische Motive (blau);
- Ragtime-Figuren (dunkelorange), aufsteigende Skalen (gelborange) und Dreier-Rhythmen (blassorange).

Eine besondere Stellung nimmt das A-c-g-Ostinato ein, das hellgelb hinterlegt ist.

Der Rest sind freie, drängende, einer steten Entwicklung unterworfenen Passagen ohne deutliche motivische Verankerung oder nur mit vagen Anspielungen.

Die Uneinheitlichkeit der Gliederungskriterien (mal rhythmisch, mal melodisch) läßt ahnen, dass eine solche Kategorisierung der Bestandteile des Werks letztlich unbefriedigend bleiben muss. Es sei daher nochmals betont, dass diese Einteilung lediglich dem Hörer einen Einstieg vermitteln und Zusammenhänge und Entwicklungen aufzeigen, nicht aber eine gültige strukturelle Interpretation liefern will.

Motive

Der Komplexität der Zusammenklänge steht die Einfachheit der Motive gegenüber: fallende pentatonische Phrasen und gelegentlich auch kurze aufsteigende Tonleiterausschnitte bilden das thematische Rückgrat des vierten Satzes. Durch ihr reduziertes, aus traditionellen Skalen gewonnenes Tonmaterial wirken sie augenblicklich vertraut. Ihre innere Tonalität und volksliedhafte Einfachheit lässt sie deutlich aus dem komplexen Gesamtklang hervortreten; bisweilen sind sie als Zitate dem Hörer bereits bekannt.

Ähnlich wie die Harmonik durch Arpeggierung gedehnt wird, erscheinen auch die Motive oft zeitlich gestreckt: erst in Fragmenten, dann in ihrer vollständigen Grundgestalt und später in Variationen und Brechungen.

Das bereits erwähnte C-Dur-Motiv über Ganztonclustern (dunkelorange) erklingt in 59/3 das erste Mal vollständig, wurde aber schon in 59/2 zweimal angedeutet. In 60/1-2 wird es exakt wiederholt, in 66/1-2 erscheint es als Fragment, und in 67/1 findet man nur die Unterstimmen als Begleitung der Flötenmelodie.

Neue Motive entwickeln sich oft aus dem Material vorangegangener Ideen.

Vgl. dazu 59/1: Am Ende des ersten Arpeggios deutet sich in der Oberstimme ein Motiv aus einer fallenden Terz an (violett), das in der linken Hand invertiert wird, rechts erneut erscheint und dann durch Punktierung und Repetition zu einem neuen Motiv mit hohem Wiedererkennungswert wird (dunkelviolett).

Diese Terzfiguren werden ab 62/3 fugenartig weiterentwickelt, vgl. auch die folgenden Seiten (verschiedene Violett-Töne).

In 59/2 entwickeln sich aus demselben Material (Punktierung und fallende Terzen) ein weiteres zentrales Motiv (hellblau) und sein aufsteigendes Pendant (ebenfalls hellblau).

Mit diesen korrespondieren zwei Figuren in 62/1 und 62/2 (blau): sie stimmen in Richtung und Rhythmisierung mit ihren Vorgängern überein, sind aber augmentiert und unterscheiden sich in den Intervallen.

Einige motivische „Reprisen“ unterscheiden sich stark von der Grundgestalt, manchmal wird nur der Kern des Gedankens wiederholt und die Ausgestaltung ist völlig neu, oder das Motiv entwickelt sich in eine andere Richtung.

Vgl. z.B. 59/2, b"-d""-e""-f""-d""-g" (hellblau) mit der Fortspinnung in 66/2: durch Vorzeichenvariation wird der tonale Bezug verschleiert, der Rhythmus vereinfacht sich, und schliesslich bleibt nur noch eine vage Gestalt übrig, die sich in einen ganz neuen Klang auflöst, nämlich den bereits erwähnten Halbschluss C-G.

Bisweilen gehen unterschiedliche Motive ineinander über oder werden verschränkt, was oft mit einem Wechsel von Tempo und Charakter einhergeht.

Vgl. 60/1: die aufsteigenden Achtel- und Sechzehntelskalen der rechten Hand ergeben am Ende in Kombination eine Terzfigur (hellorange), die das

folgende Motiv (hellblau) vorwegnimmt. Der Gestus ändert sich von „rather hurried“ (also einem *Accelerando*) zu „a tempo“.

Die ruhige Terzfigur in 60/2-3 (dunkelviolett) geht über in eine beschleunigte, crescendierende Sequenz (rotbraun), die aus der Terzfigur abgeleitet ist. In ähnlicher Form taucht dieser Abschnitt in 60/4f sowie 61/3f auf.

Zitate

Das wohl auffälligste Zitat der ganzen Sonate ist das Eröffnungsmotiv aus Beethovens *Fünfter Sinfonie*, das sich als roter Faden durch das Werk zieht. Zwar taucht es im 4. Satz nur am Rande auf, vor allem in der Flötenpassage am Ende des Satzes und (unvollständig) als Teil der Schlusskadenz, doch die exponierte Behandlung in den vorangegangenen Sätzen (als zentrales Motiv und sogar Schlusswendung in „Emerson“ und Eröffnungsmotiv in „The Alcotts“) unterstreicht seine Bedeutung für das Stück.

Bisweilen erahnt man auch Anklänge der *Pathétique* oder der 2. *Klaviersonate* von Chopin (vgl. 61/1-2 etc.).

Sinclair gibt als weiteres Zitat den Anfang der *Hammerklaviersonate* (op. 106, Nr. 29) an, ohne jedoch Belegstellen zu nennen. Man könnte mit etwas Phantasie das Terzenmotiv in 62/3 anführen. Die Takte 4 und 5 der Hammerklaviersonate finden sich im Anfang der Flötenmelodie wieder.

Ausserdem nennt Sinclair das Kirchenlied „*Martyn*“ („*Jesus, Lover of my Soul...*“) von Simeon B. Marsh sowie das Lied „*Massa's in de cold ground*“ von Stephen C. Foster. Beide konnten allerdings im vierten Satz nicht zweifelsfrei lokalisiert werden. „*Martyn*“ kommt allerdings deutlich erkennbar im Hawthorne-Satz vor (vgl. 33/1, 34/2-4 und 51/5).

Eindeutig sind dagegen die Eigenzitate; fast alle herausragenden Motive aus „Thoreau“ sind in den vorangegangenen Sätzen bereits erklingen. Es ist daher durchaus lohnend, sich die Sonate nochmals vollständig anzuhören, nachdem man sich mit der Motivstruktur des vierten Satzes vertraut gemacht hat. (Für einige exemplarische Belegstellen verweise ich auf die Detailanalyse der Flötenmelodie weiter unten.)

Programm

Am Ende des Kapitels „Thoreau“ in den „Essays“ liefert Ives ein Programm für den vorliegenden Satz, das hier vollständig zitiert und untersucht werden soll.

Zusammen mit seiner gleichnamigen Liedbearbeitung (aus den „114 Songs“, Nr. 48, s. Anhang) kann es als Gliederungshilfe beim ersten Hören und zur konkreten Interpretation einiger Motive dienen, auch wenn die einleitenden Worte des Textes andeuten, dass Ives selbst eine programmatischen Begründung und Erläuterung seiner Musik nicht für unbedingt nötig hält.

Schliesslich bietet die Passage einen schönen Einblick in Ives' Prosastil, der oft noch mäandernd ist als der seiner transzendentalistischen Vorbilder. Zudem weist er interessante Ähnlichkeiten mit seiner motivischen Arbeit auf. Ives' Sätze sind oft fragmentarisch, er reiht Gedanken in freier Folge aneinander:

„In diesen Werken (der Concord Sonata und den Essays) verwendet er eine Syntax – um aufeinanderfolgende Ereignisse logisch miteinander zu verknüpfen – die, ebenso wie bei seinen musikalischen Geweben, zwischen diesen eine durch kein äußeres Band verknüpfte Einheit von Ereignissen herstellt, die jedoch verständlich werden, sobald man sie in den Zusammenhang mit dem Ganzen setzt. Zu Recht kann man also in der Kompositionsarbeit des reifen Charles Ives die erste große Anwendung der Collagetechnik in der Musik sehen.“²²

Strukturbildend wirken gelegentliche Rekurse auf zentrale Begriffe (eben „Motive“), die aber meist variiert sind (man achte z.B. auf die Konzepte „Schatten-Gedanke“, „Rastlosigkeit“, „Stimmung des Tages“ und „Unterwerfung unter die Natur“).

Der Versuch, das „Wesen“ sich ständig neu erfindender Gedanken in immer neuen Varianten einzufangen, spiegelt sich auch in Ives' Zitierweise wider: fast keines der Thoreau-Zitate ist wörtlich korrekt, doch ebenso ist kaum eines sinnverfälschend.

Offensichtlich hat Ives aus dem Gedächtnis zitiert, sich also das Wesen der Worte zu eigen gemacht und dann wieder hervorgebracht.

Das englische Original des folgenden Textes findet sich im Anhang.²³

In der rechten Spalte sind ungefähre Verweise auf den Notentext aufgeführt, diese sollen aber nur als „Inspiration“ dienen. Es sei davor gewarnt, den Text allzu mechanistisch der Musik aufzuzwingen.

22 Laurence Wallach, Artikel „Ives“, in: John Vinton (Hrsg.), „Dictionary of Contemporary Music“, New York 1974, S. 320, zit. nach: Daniel Charles, „Musketaquid – John Cage, Charles Ives und der Transzendentalismus“, Merve, Berlin 1994, S. 24

23 das Folgende aus Ives, „Essays“ S. 67-69, eig. Übers. Ives zitiert Thoreau aus dem Gedächtnis, die angeführten Passagen sind oft ungenau oder abgeändert (z.B. schreibt Thoreau in der ersten Person, Ives paraphrasiert ihn in der dritten). Die Satzzeichen und Brüche folgen möglichst dem Original, die Anführungszeichen um das Wort "Tag" sind von Ives selbst. Absätze wurden zur besseren Lesbarkeit eingefügt, Thoreau-Paraphrasen von Ives wurden vom Autor kursiv gesetzt.

Und wenn es ein Programm für unsere Musik geben soll, möge es seinem [Thoreaus] Gedanken an einem herbstlichen Tag des „indianischen Sommers“²⁴ in Walden folgen - zunächst nur der Schatten eines Gedankens, getönt von Dunst und Nebel über dem See:

Tiefhängende Wolke

Ursprung und

Quelle von Flüssen. ...

Taunasses Tuch, wogender Stoff der Träume -

*Treibende Aue der Lüfte. ...*²⁵

Doch er ist schnell vergangen - die Schönheit des Tages versetzt ihn in eine gewisse Rastlosigkeit - bestimmteren Zielen entgegen - ein Drang nach äußerlichen Taten - aber unterdessen ist er sich stets bewußt, dass dies nicht im Einklang mit der Stimmung dieses „Tages“ ist. Mit dem Steigen der Nebel klart ein neuer Gedanke auf, eher althergebracht als der erste - eine ruhigere Andacht.

Während er neben dem sanften Hügel voll Pinien und Hickory vor seiner Hütte steht, bewegt ihn noch immer eine Rastlosigkeit, und er geht das sandige, mit weissem Kies gesäumte östliche Ufer hinab.

Doch sie scheint ihn nicht dahin zu führen, wohin der Gedanke deutet - er steigt den Pfad entlang des „kühneren Nord-“ und „Westufers, mit seinen tief eingeschnittenen Buchten“²⁶, und nun entlang der Eisenbahnschienen, „wo die Äolsharfe spielt“²⁷.

Doch sein Verlangen lässt ihn in den geschmeidigen, federnden Gang des Artenjägers, des Naturforschers fallen - noch immer spürt er eine Rastlosigkeit - mit diesen schnelleren Schritten ist sein Rhythmus nun kürzer - es ist noch immer nicht das „Tempo“ der Natur - es trägt noch nicht die Stimmung, die der Schöpfergeist des Tages verlangt - (es ist zu präzise) - sein Wesen zu äußerlich - (die Introspektion zu lebhaft) - und nun weiss er, dass er die Natur durch *sich* hindurchfliessen lassen muss, und langsam - entläßt er seine eigenen Sehnsüchte in den umfassenderen Rhythmus der Natur, im Bewußtsein, dass sich dies mehr und mehr in die Harmonie ihrer Einsamkeit einfügt; sie sagt ihm, dass die Suche nach Freiheit zumindest an diesem Tag Unterwerfung bedeutet, denn die Natur ist ebenso unerbittlich, wie sie gütig ist.

59/1
Arpeggien

59/3

60/2
Doppelstrich

62/1
A-c-g-Bassmo-
tiv

24 Anführungszeichen vom Übersetzer. „*indian summer*“ bezeichnet den Herbst an der amerikanischen Ostküste mit seinen buntgefärbten Wäldern.

25 Das Gedicht (aus "Week") ist gekürzt. Vgl. Essays, Note 35, S. 249

26 für die entsprechende Passage aus Walden s. Essays, Note 36, S. 249

27 eine Anspielung auf eine Passage in "Week". S. Essays, Note 37, S. 249

Er verbleibt in dieser Stimmung und scheint sich, obwohl äußerlich still, zu bewegen, im langsamen, fast eintönigen wiegenden Takt dieses Herbsttages. Er ist nun glücklicher mit seinen „häuslichen Pflichten“ und ist sich eines „großen Spielraums in seinem Leben“ sicherer; er sitzt in seiner „sonnigen Türöffnung, ... versunken in Träumen, ... inmitten von Goldrute, Sandkirsche und Gerberstrauch ... in ungestörter Einsamkeit.“ Bisweilen überkommen ihn die klarer umrissenen persönlichen Begierden nach der idealen Freiheit - die alten, tatendurstigeren Erwartungen - als ob er auch in seiner Unterwerfung noch eine gewisse Heftigkeit der Gefühle erspürte.

62/1
f-moll-Motiv
etc. (vgl. Lied-
version)

63/1
„with more
animation“

„Er wuchs in diesen Zeiten wie der Mais in der Nacht, und sie waren besser als alles Wirken der Hände. Sie waren nicht Zeit, die von seinem Leben genommen war, sondern so viel mehr und reicher als die übliche Spanne. Er verstand, was die Orientalen mit Einkehr und dem Entsagen jeglicher Werke meinten. Der Tag schritt voran, als ob er eines seiner [Thoreaus] Werke beleuchten wollte - es war Morgen, und sieh! nun ist es Abend und nichts erinnenswertes ist vollbracht.“²⁸

66/3
(vgl. Lied-
version)

„Der abendliche Zug ist vorbeigefahren, und die ganze rastlose Welt mit ihm. Die Fische im See fühlen nicht länger sein Grollen, und er [Thoreau] ist so allein wie nie zuvor.“

65/2
Akkorde

Seine Betrachtungen werden nur durch den leisen Klang der Concord-Glocke unterbrochen - 's ist Abendandacht im Dorf - „gleichsam eine Melodie, in die Wildnis getragen. ... Mit einigem Abstand gewinnt der Klang über den Wäldern eine Art vibrierendes Summen, als ob die Piniennadeln am Horizont die Saiten einer Harfe wären, die er streicht. ... ein Vibrieren der universellen Leier, genau wie der Einfluss der Atmosphäre einen entfernten Hügel für das Auge interessant macht, indem er ihm einen azurnen Ton verleiht.“

63/2
Akkorde (vgl.
Liedversion)

Teil des Widerhalls mag „die Stimme des Waldes“ sein, „dieselben einfachen Worte und Töne, die eine Waldnymphe singt.“²⁹

Es ist dunkler - die Flöte des Dichters erklingt über dem See und Walden hört den Schwanengesang dieses

67/1
Flöte

28 für die entsprechende Passage aus Walden s. Essays, Note 38, S. 249, oder Walden, „Sounds“, S. 156f

29 für die entsprechende Passage aus Walden s. Essays, Note 39, S. 249, oder Walden, „Sounds“, S. 168f

„Tages“ - und hallt leise davon wider. ... Ist es eine transzendente Weise von Concord? 's ist ein Abend, wo „*der ganze Körper ein einziger Sinn*“ ist ... und bevor er seinen Tag beschliesst, blickt er hinaus über das klare, kristallene Wasser des Sees und erhascht einen Blick des „Schatten-Gedankens“, den er in dem morgentlichen Dunst und Nebel sah - er weiss, dass er durch seine letzte Unterwerfung den „*Frieden der Nacht*“ besitzt. Er steigt den „*sanften Hügel der Pinien, Hickories*“ und des Mondlichts hinauf zu seiner Hütte, „*mit einer fremdartigen Freiheit in der Natur, ein Teil ihrer selbst*“.³⁰

68/2
Reprise A-c-g

Die einleitenden Arpeggien lassen sich recht eindeutig auf die Gedichtparaphrase am Anfang beziehen (den „Schatten eines Gedankens“), und auch die „Flöte des Dichters“ ist unzweifelhaft.

Problematischer ist schon die „Concord-Glocke“: deutete man, was zunächst nahe liegt, die Oktavfigur A-c-g in der linken Hand als Glocke, so folgt daraus, dass das Programm eher als ungefähre „sprachliche Overtüre“ zu lesen ist, in der zwar alle späteren Motive erwähnt sind, aber nicht in gleicher Gewichtung oder Reihenfolge.

Eine Betrachtung der Liedversion (s. Anhang) liefert aber den Hinweis, dass die Akkordpassage in 63/2-3 die Concord-Glocke repräsentiert. Ihre melodische Gestalt erinnert eindeutig an ein Geläut aus drei Glocken, wobei das eingeworfene e^m möglicherweise das Anschlagsgeräusch eines Klöppels nachahmt. Der leichte, dissonante Schleier um den Klang passt zum „vibrierten Summen“ der fernen Glocken.

Die A-c-g-Bassfigur ließe sich dann als Repräsentation der „Stimmung des Tages“ interpretieren; dies erlaubt eine zeitlich ungefähr parallele Lesart von Programm und Musik, und die o.g. Randbemerkungen folgen dieser Deutung. Dafür spricht auch der Ostinato-Charakter der Figur. Sie erklingt unter sehr verschiedenen Motiven in der rechten Hand, die ihr oft bitonal gegenübergestellt sind: der Klang des Tages ist unterschwellig immer vorhanden, egal in welcher Stimmung oder Situation sich der Dichter gerade befindet.

Diese Gleichzeitigkeit von verschiedenen Klang-„Ereignissen“, die nicht notwendigerweise musikalisch miteinander korrespondieren müssen, ist typisch für Ives' Werk und spielt daher auch im vorliegenden Stück eine tragende Rolle.

„Ives achtete darauf, daß häufig zwei oder auch mehr Melodien im Widerstreit lagen, und dies auf eine gegenüber jeder Orthodoxie radikal rebellischen Weise – was gewaltsam Polyharmonien und Polyrythmien hervorbrachte, denen jede Einheitlichkeit ein- für allemal fremd blieb, mit Ausnahme der Einheitlichkeit des Kosmos.“³¹

30 aus Walden, „Solitude“, S. 174

31 William W. Austin, „Music in the 20th Century“, London 1966, S. 59, zit. nach Charles, a.a.O. S. 25

Einen besonders eindrucksvollen und witzigen Widerstreit dieser Art findet man in dem Stück „The Gong on the Hook and Ladder“, wo Ives musikalisch den Festumzug einer Feuerwehrkapelle beschreibt, deren Spritzenwagen über eine mechanisch mit den Rädern verbundene Glocke verfügt, die sich keinen Deut um den Rhythmus der Musik schert.

Später hat John Cage diese (für uns ja alltäglich zu erlebende) Gleichzeitigkeit von unkoordinierten Klängen mit seinem „MusiCircus“-Konzept endgültig in der zeitgenössischen Musik etabliert.

Den vorübergefahrenen Zug kann man, wenn man denn will, in den gegenbewegten Akkorden in 65/2 wiederfinden, wobei sich hier eine zeitliche Diskrepanz zwischen Programm und Musik ergibt, die aber nicht untypisch für Ives' Denk- und Kompositionsweise wäre.

Der Satz „Er wuchs in diesen Zeiten...“ korrespondiert in der Liedversion mit den zwischen den Händen um eine Sechzehntel versetzten gegenbewegten Achtfelguren, die sich in der Sonate in 66/3 wiederfinden. Da es sich inhaltlich um einen Einschub handelt, der zeitlich unabhängig vom Programmverlauf ist, wird man Ives die Umstellung der Reihenfolge (laut Programm sollte die Passage weit früher erscheinen) nachsehen.

Eine detailliertere Aufschlüsselung der weiteren Motive („Waldnymphe“ etc.) sei jedem Hörer selbst überlassen, da die Grenze des Intersubjektiven dabei schnell erreicht ist und ein zu kleinschrittiges Vorgehen der Musik Gewalt antäte. Man kann aber durchaus annehmen, dass die „Rastlosigkeit“ genau wie die „alten, ta-tenduristischen Erwartungen“ sich in den langen Ragtime-Passagen des Satzes wiederfinden.

Am Ende findet man im Programm eine Reminiszenz an den „Schatten-Gedanken“, der eindeutig mit dem Schluss-Arpeggiomotiv korrespondiert. Die endgültige „Unterwerfung unter die Natur“ zeigt sich durch das erneute Auftreten des A-c-g-Bassmotivs.

Detailanalyse der Flötenmelodie

Die Flötenpassage am Ende des Satzes bietet sich für eine detaillierte Betrachtung an, zum einen, weil hier die Schichtung von Melodie und Begleitung durch die unterschiedliche Instrumentierung besonders gut durchhörbar ist, zum anderen, weil hier der programmatische Bezug zur Person Thoreaus (der von seinem eigenen Flötenspiel am Walden Pond im Kapitel „The Ponds“ berichtet³²) besonders offensichtlich ist.

Die Passage gliedert sich in drei „Takte“, deren erster und letzter der Tonalität B-Dur, der mittlere aber H-Dur zuzuordnen ist. Die Dynamik verläuft in einem Bogen. Beginnend mit *p* bzw. *pp* steigert sie sich im folgenden Takt zum *f* mit *crescendo* zum *ff*. Der dritte Takt ist wieder *mf* und verklingt dann in einem langen *decrescendo*.

Die Flötenmelodie basiert auf der pentatonischen Durskala (mit nur gelegentlich eingeschobener Quarte) und wirkt dadurch vertraut und volksliedhaft. Fragmente dieses Themas sind bereits in den anderen Sätzen angeklungen; Kulminationspunkt der Melodie ist hier wieder das Zitat der Fünften Sinfonie von Beethoven.

Vgl. „Emerson“ 2/2-3 (Mittelstimme in Vierteln) und „Hawthorne“ 49/5 (l.H.).

Das Beethoven-Motiv findet sich u.a. in „Emerson“ 18/5 und 19/2-3 (Oberstimme) und in „Hawthorne“ 31/2-4.

Die erste Figur mit aufsteigender Linie und Quintfall findet man u.a. in „Hawthorne“ 21/3-4 (Mittelstimme r.H.) sowie in 24/1, 30/2 und 31/1 (jeweils in der Oberstimme), die nahezu vollständige Linie taucht in „The Alcotts“ in 53/2 (Oberstimme) auf.

In Takt eins schöpft die Melodie ihren Ambitus c'-d" gleich zu Beginn in einer weiten Phrase aus und landet dann in dem sich wiederholenden Repetitionsmotiv aus der „Fünften“, das durch die sparsame Orchestrierung hier eher an einen Vogelruf denken läßt.

Die Linie beginnt und endet auf der Tonika b', wobei der Schlußton enharmonisch verwechselt als ais' erscheint, um als neuer Leitton die Rückung nach H-Dur im zweiten Takt vorzubereiten. Dort steht sie kurz auf einer punktierten Leitton-Grundton-Figur, als ob sie zwischen alter und neuer Tonalität pendelte, um dann in eine rhythmisch vereinfachte und augmentierte Reprise der ersten Phrase überzugehen.

Die Überleitung in die alte Tonalität erfolgt diesmal weniger zwingend über ein eingefügtes his' mit anschließendem Quintsprung auf g". Von dort gelangt man in eine weitere, leicht rhythmisch variierte Reprise des Materials aus Takt eins. Das Rufmotiv erweitert sich zu einer kadenzartigen Figur, die bereits als Schlußmotiv aus „The Alcotts“ bekannt ist (vgl. 57/4f).

Ein letztes Mal erscheint der Ruf, doch er erstirbt vor dem abschließenden Grundton. An seiner Stelle wird die gerade etablierte Tonalität von einem Klavier-*shade* mit starkem Subdominantcharakter gestört.

³² Thorau, „Walden“, S. 221

Der metrische Aufbau der Melodie verweigert sich naiven Gliederungsversuchen in bequeme Vierergruppen: der erste Takt umfasst 39/16, der zweite 30/16 und der dritte 24/4. Dabei hat der erste Takt einen Sechzehntelpuls, der dann im zweiten zu Achteln augmentiert und dabei beschleunigt wird, um im letzten Takt mit dem Auftreten des bekannten Bass-Ostinatos A-c-g zu einem Viertelpuls zu finden.

Das Fehlen von Takten im eigentlichen Sinn gibt der Melodie den Charakter einer Improvisation: an Stelle einer „Architektur“ mit Symmetrien und Zahlenverhältnissen tritt die sich linear entwickelnde parlando-Phrasierung eines gerade entstehenden Gedankens. Motivische Rekurse sind häufig, aber nie mathematisch exakt oder formal erstarrt. Die Parallele zu Thoreaus (und auch Ives') Prosa ist offensichtlich.

Im Zusammenhang mit dem von Ives in den Essays formulierten musikalischen Gegensatzpaar von „*manner*“ und „*substance*“ kann den Verzicht auf Stringenz in der äußeren Form bei gleichzeitig verfeinerter innerer Struktur als ein bewusstes Verschieben der Balance hin zu „*substance*“ gesehen werden. In den „Essays“ verteidigt Ives Thoreau (dessen Persönlichkeit und philosophische Prämissen bei seinen Zeitgenossen nicht unumstritten waren) gegen seine Kritiker, indem er verlangt, durch diese „*manners*“ hindurch die Substanz von Thoreaus Schaffen zu betrachten. Es liegt nahe, die Flötenpassage als Personifikation Thoreaus und damit ihre Form als direktes musikalisches Äquivalent zu dieser Aussage zu betrachten.

Unter der Flötenstimme bewegt sich das Klavier in vollkommen getrennten harmonischen Räumen. Der Puls ist derselbe wie in der Melodie, doch schon die Schwerpunkte und Gruppierungen unterscheiden sich drastisch. Durch die vergleichsweise starre rhythmische Gliederung der Klavierstimme treten die unterschiedlichen Metren von Melodie und Begleitung deutlich hervor und trennen die beiden Schichten voneinander ab. Diese Abgrenzung wird durch die dissonante Harmonik des Klaviers unterstützt, die kaum eigene Tonalität impliziert und dadurch die der Melodie umso deutlicher wirken lässt..

Ganz eindeutig hört man hier zwei unabhängige Ereignisse gleichzeitig, ähnlich wie sich Thoreaus Flötenspiel auf dem See mit den immer präsenten Naturgeräuschen, der Eisenbahn oder den Kirchenglocken vermischt.

Kennzeichnend für den ersten „Takt“ des Klaviers sind fallende Sechzehntelphrasen in Sechser- und Fünfergruppen, die wie die Melodie einen auffallend pentatonischem Charakter haben. Sie sind an ein Motiv vom Beginn des Satzes (59/2) angelehnt. Mit dem Ruf in der Flötenstimme wechselt das Klavier zu chromatisch verdichteten Vierergruppen, die ebenfalls vom Anfang her bekannt sind (vgl. 59/2,3).

Die Begleitung für den zweiten Takt entsteht aus einem Motiv aus 59/4f. Hier finden Flöte und Klavier für einen kurzen Augenblick rhythmisch zueinander und treiben sich gegenseitig zu einem beschleunigenden Crescendo.

Im dritten Takt schliesslich übernimmt wieder das A-c-g-Ostinato, nun allerdings verschärft durch cis-g-h anstelle der g-Oktave. Es wird in der rechten Hand durch einen einfachen Kontrapunkt zur Melodie ergänzt.

Schlussbemerkung

Ein Werk von Umfang und Komplexität der *Concord Sonata* läuft Gefahr, ausserhalb des leider elitären Kreises der Freunde Neuer Musik vollkommen ignoriert zu werden. Dies ist vor allem deshalb tragisch, weil Ives ja gerade den Anspruch hat, mit seiner Musik den ganz normalen Durchschnittsbürger in Wahrnehmung und Denken voranzubringen. Seine Werke sind, wenn man einmal mit seinem Idiom vertraut ist und also ästhetisch einen „Fuß in der Tür“ hat, auch ohne Programmzettel rezipierbar, was ihn von vielen anderen Komponisten wohltuend unterscheidet.

Ich hoffe, dem Leser mit diesem Text einen solchen Einstieg ermöglicht zu haben. Die meisten der hier vorgestellten kompositorischen Konzepte finden sich in ähnlicher Form in allen Werken von Charles Ives, und ausgehend von dieser Begegnung lassen sich leicht weitere Kompositionen erschliessen. Als weiterer Anreiz liegen umfangreiche Schriften des Komponisten vor (siehe Literaturverzeichnis oben), mit denen Person und Werk weiter erforscht werden können.

Wie viele Arbeiten über Ives krankt dieser Text etwas an einer Flut von Zitaten; man möge mir das nachsehen, denn Ives' bisweilen deutliche Meinungsäußerungen und sein beissender Humor sind zu kurzweilig und aufschlussreich, als das ich sie dem Leser vorenthalten mochte.

Zwei Schlüsseltechniken sind es, die Ives' Anspruch befördern, seine Hörer mit „Un-erhörtem“ zu konfrontieren, ohne sie auf der Strecke zu lassen³³, sie dadurch zu bilden, intellektuell herauszufordern und ihnen darüberhinaus moralische Werte zu vermitteln: zum einen die musikalischen Zitate als Anknüpfung an Bekanntes, zum anderen die motivische Arbeit als Voraussetzung einer sich selbst erklärenden Musik.

Aus diesem Anspruch und den dazu verwendeten Methoden ergibt sich die allgemeine Frage, wie eine Musik beschaffen sein muss, die in ihrer Substanz explizit pädagogisch und in ihrer Form didaktisch ist, und wie verschiedene Komponisten, die ähnliche Ziele verfolgen (man denke etwa an Hanns Eisler), sich dieser Herausforderung nähern.

Die Beschäftigung mit dieser Idee einer „didaktischen Musik“ könnte Gegenstand einer zukünftigen Arbeit sein. Anhand der Rezeptionsgeschichte solcher Werke wäre dann zu überprüfen, inwiefern ihr Anspruch verwirklicht werden kann.

33 (auch wenn die Rezeptionsgeschichte seiner Musik mit ihren zahlreichen „Skandal“-Aufführungen lebhaft bezeugt, dass viele gleich zu Beginn auf der Strecke geblieben sind)

Anhang

Notentext des Vierten Satzes mit farbigen Hervorhebungen

(zum Herausnehmen)

Notentext der Liedversion

CD mit Hörbeispielen

1. Concord Sonata, Vierter Satz
Herbert Henck, Klavier; Hermann Klemeyer, Flöte
Wergo 1978 13:59
2. Concord Sonata, Vierter Satz
Alexey Lubimov, Klavier; Sophie Cherrier, Flöte
Erato 1995 11:40
3. 114 Songs, Nr.48, „Thoreau“
William Sharp, Bariton; Steven Blier, Klavier
Albany 1994 02:17

Programm in Originalfassung

And if there shall be a program for our music let it follow his thought on an autumn day of Indian summer at Walden - a shadow of a thought at first, colored by the mist and haze over the pond:

Low anchored cloud,
Fountain head and
Source of rivers...
Dew cloth, dream drapery--
Drifting meadow of the air....

but this is momentary; the beauty of the day moves him to a certain restlessness--to aspirations more specific--an eagerness for outward action, but through it all he is conscious that it is not in keeping with the mood for this "Day." As the mists rise, there comes a clearer thought more traditional than the first, a meditation more calm. As he stands on the side of the pleasant hill of pines and hickories in front of his cabin, he is still disturbed by a restlessness and goes down the white-pebbled and sandy eastern shore, but it seems not to lead him where the thought suggests - he climbs the path along the "bolder northern" and "western shore, with deep bays indented," and now along the railroad track, "where the Aeolian harp plays." But his eagerness throws him into the lithe, springy stride of the specie hunter - the naturalist - he is still aware of a restlessness; with these faster steps his rhythm is of shorter span - it is still not the tempo of Nature, it does not bear the mood that the genius of the day calls for, it is too specific, its nature is too external, the introspection too buoyant, and he knows now that he must let Nature flow through him and slowly; he releases his more personal desires to her broader rhythm, conscious that this blends more and more with the harmony of her solitude; it tells him that his search for freedom on that day, at least, lies in his submission to her, for Nature is as relentless as she is benignant.

He remains in this mood and while outwardly still, he seems to move with the slow, almost monotonous swaying beat of this autumnal day. He is more contented with a "homely burden" and is more assured of "the broad margin to his life; he sits in his sunny doorway...rapt in revery...amidst goldenrod, sandcherry, and sumac...in undisturbed solitude." At times the more definite personal strivings for the ideal freedom, the former more active speculations come over him, as if he would trace a certain intensity even in his submission.

"He grew in those seasons like corn in the night and they were better than any works of the hands. They were not time subtracted from his life but so much over and above the usual allowance." "He realized what the Orientals meant by contemplation and forsaking of works." "The day advanced as if to light some work of his--it was morning and lo! now it is evening and nothing memorable is accomplished..." "The evening train has gone by," and "all the restless world with it. The fishes in the pond no longer feel its rumbling and he is more alone than ever..." His meditations are interrupted only by the faint sound of the Concord bell - 'tis prayer-meeting night in the village--"a melody as it were, imported into the wilderness..." "At a distance over the

woods the sound acquires a certain vibratory hum as if the pine needles in the horizon were the strings of a harp which it swept...A vibration of the universal lyre...Just as the intervening atmosphere makes a distant ridge of earth interesting to the eyes by the azure tint it imparts."...Part of the echo may be "the voice of the wood; the same trivial words and notes sung by the wood nymph." It is darker, the poet's flute is heard out over the pond and Walden hears the swan song of that "Day" and faintly echoes...Is it a transcendental tune of Concord? 'Tis an evening when the "whole body is one sense,"...and before ending his day he looks out over the clear, crystalline water of the pond and catches a glimpse of the shadow--thought he saw in the morning's mist and haze - he knows that by his final submission, he possesses the "Freedom of the Night." He goes up the "pleasant hillside of pines, hickories," and moonlight to his cabin, "with a strange liberty in Nature, a part of herself."

- Charles E. Ives, *Essays Before A Sonata*, S. 67-69