

## Zur formalen Struktur einiger später Orchesterwerke von Charles Ives (1874–1954)

von Nors S. Josephson, Palo Alto (Kalifornien)

Charles Ives' orchestrale Meisterwerke weisen nachhaltige, in ihrer Ganzheit bisher noch nicht vollends erfaßte Einflüsse von Seiten der romantischen symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts auf. Ziel dieser Untersuchung ist es, jene kompositorischen Anlehnungen stilistisch zu verfolgen und außerdem ihre Anpassungsfähigkeit innerhalb von Ives' neuartigen Formstrukturen bzw. seiner philosophischen Gedankenwelt zu überprüfen.

Nach den besonders stark traditionsgebundenen Symphonien Nr. 1 und 2 (u. a. ein nicht zu verkennender Beethoven- bzw. Dvořák-Einfluß) waren es vor allem die kleineren, experimentellen Kammerstücke, wie *Nine Ragtime Dances* (1902), *Country Band March* und *Overture 1776* (1903), *The Unanswered Question* (1906) – wie auch die übrigen *Sets* und späteren *Tone Roads* – die entscheidende Vorstöße in musikalisches Neuland unternahmen, ähnlich wie zur gleichen Zeit die Schönberg-Gruppe in Wien. Verschiedene dieser Werke haben alsbald direkt auf Ives' drittes stilistisches Entwicklungsstadium eingewirkt, so auf die 1. Klaviersonate (1907-1909: *Nine Ragtimes*). Ebenfalls übte die Tonimmobilität und -Stratifikation von *The Unanswered Question* einen unmittelbaren Einfluß aus auf *An Elegy to Our Forefathers* (1909, vgl. auch *In the Night*, 1906), die orchestrale Fassung von *The Housatonic at Stockbridge* (vollendet ca. 1914) und den 1. Satz der 4. Symphonie (1910-11). Auch der 1910-11 begonnene *Thoreau*-Schlußsatz der *Concord Sonata* ist in letzterem, quasi-impressionistischem Zusammenhang zu nennen. In *Elegy* und *Thoreau* wird diese Art von musikalischer Stasis bereits durch eine bogenartige Form und eine zunehmende Verschmelzung bzw. anschließende Disintegration der gegensätzlichen Linien elastischer gestaltet; *Thoreau* und *The Housatonic* sind in programmatischer Hinsicht – so das Einzelschicksal-Natur-Verhältnis – noch sehr romantisch verankert.

Ives' vierte, abstrakt gestimmte Orchesterperiode wird am deutlichsten in zwei Werken aus dem Jahre 1911 sichtbar: *The St. Gaudens in Boston Common* (: *Three Places in New England, I; Colonel Shaw and his Colored Regiment*) und die *Robert Browning Overture*. (Vgl. auch *Emerson* aus der *Concord Sonata*, 1907 begonnen.) *St. Gaudens* zeigt ebenfalls eine bogenartige Struktur mit wiederkehrendem Tongerüst (*a-c* / bzw. *cis-e-g* / bzw. *fis*) im Stile von *Thoreau*, hier besonders plastisch, ja klassisch gestaltet<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Vgl. auch Ives' Orchesterlied *General William Booth Enters Into Heaven* (1914). Siehe hierzu C. Ware-Sly, *The Language of Ives's Solo Songs* (M. A. thesis, Smith College, 1970), S. 99-106 und Cl. W. Henderson, *Quotation as a Style Element in the Music of Charles Ives* (Doktoraldissertation, Washington University, 1969), S. 65-71 (*General William Booth*), sowie 60-64 (*St. Gaudens*).

In den Tabellen zeigen große Buchstaben Abschnitte, kleine Buchstaben Tonzentren an. Erstere werden gewöhnlich nie wörtlich wiederholt, dem Ausspruch Ives' zufolge, wonach Abschnitte sich nie *genau* entsprechen sollen. Siehe auch H. und S. Cowell, *Charles Ives and His Music*, London/New York, 1955/1969, S. 163 und 173-174.

Beispiel 1: *The St. Gaudens* (1911)

Teil	A			B	C	D	C <sup>1</sup>
Takte	1 1-9	2 10-15	3 (:1 <sup>1</sup> ) 16-23	24-34	35-41	42-65	66-72
Bemerkungen	Einleitung			Übergang	Statischer Marsch Höhepunkt		
Teil	B <sup>1</sup> A <sup>2</sup>	E (: A <sup>1</sup> , 3)					
Takte	71-76	76-83					

Innerhalb dieser strengen Formeinheit verwendet Ives häufig Teile der genannten intervallischen Grundeinheiten: so werden die terzbetonten „*I'm coming*“ (*Old Black Joe*)-Zitate im Abschnitt B in den „*Hurrah! Hurrah!*“-Refrain (*Marching Through Georgia*, C; Rest des gleichen Refrains in D) verwandelt. Auch die angehäuften, oft polytonalen Quintgebilde (T. 1, 10, 30-41, 66-72, 79-81) sind in ihrer Urform den Terzformationen wesensverwandt. Der Epilog bzw. krebsartige Schluß, T. 66-83 (ein auskomponiertes Ritardando im Berg'schen Sinne) verschmilzt auf besonders eindrucksvolle Art jene erwähnten Zitate unter Hinzufügung von *The Union Forever* (Flöte, 66-70, bereits in 27 und 35-38 vorgebildet). Überhaupt sind in *St. Gaudens* die Zitate unzertrennbar mit der motivischen Einheit des Werkes verknüpft.

Die *Robert Browning Overture*, wohl Ives' metaphysischstes Werk, wurde vom Komponisten später z. T. im Lied *Paracelsus* verwendet. Die angewandte zyklische Form ist auch hier als organisches Ebenbild von bestimmten Naturprozessen (Werden-Vergehen; Gottheit-Menschheit-Gegensatz) aufzufassen:

Beispiel 2: *Robert Browning Overture* (1911)

Teil	A	B	C,A	B	D (: B,C)
Takte	1-35	36-140	140-229	230-311	312-393
Bemerkungen	Einleitung	Marsch (Menschliches Streben)	Variationen (In sich ruhende Gottheit)	Marsch	(Ende: Fuge)
Teil	C <sup>1</sup>				
Takte	393-394				
Bemerkungen	Epilog				

Wie in *St. Gaudens* sind die langsameren A- und C-Abschnitte als stabile Pole angelegt, und ebenso um *a*- und *e*-Klänge konzentriert. Auch motivische Verwandtschaften zwischen A und C treten deutlich zutage, so die wiederkehrende verminderte Sekunde (Vln., T. 140 – siehe Vln., 7-9), die erste Phrasenverlängerung in 143-4 (Fagotte, 30-31: „*I learned my own deep error*“ in *Paracelsus*) und der erneute Aufschwung in 144-5 (Vln., bzw. Trompete, 1-4, 19-20<sup>2</sup>). Selbst kleinere Ornamentintervalle von A, wie die Ganztoneinheiten in T. 1-4, 22-27 sind auf ähnliche Art

<sup>2</sup> Diese fragende Trompetenpassage – auch hier als Echo zu den pp-Streicherakkorden eingeführt – erinnert stark an *The Unanswered Question*. Auch die philosophischen Programme der zwei Werke sind sehr ähnlich.

Zur motivischen Organisation der *Browning Overture* siehe auch John Kirkpatrick's wertvolle Schallplattennotizen zu Morton Goulds Aufnahme mit dem Chicago Symphony Orchestra (RCA Victor, Stereo LSC-2959).

in C wiederzufinden (Var. 2 mit „*distant choirs*“, 162-6). Die zentrale Lage von C wird auch durch die (für Ives etwas ungewöhnliche) zyklische Variationsform und die Quintzirkelmodulationen (*e-a-d-g*<sup>3</sup>) unterstrichen (Var. 1 in *e*, 149-157; Var. 4 in *g*, 198-206, vor A's Eintritt). Hierbei ist besonders eindrucksvoll, wie Ives diesmal A etwas offener als etwa in *St. Gaudens* gestaltet, nämlich als *z w e i* (nicht *d r e i*!)-teiliges Gebilde mit Halbkadenz in T. 21 und 35. (Daß die Kadenz T. 21 nicht als konklusiv gedacht ist, kann in deren Auslassung in 219 gesehen werden; auch wird der einleitungsartige Charakter von T. 1-6 durch dessen Ersetzung – T. 22-24 – in 206-208 kenntlich gemacht.)

Diese geballte musikalische Sprache wird im Marsch noch verschärft. Wiederum im Gegensatz zum klaren Periodenbau von *St. Gaudens* zerfällt B in drei dynamisch gegliederte, quasi-symmetrische Teile: B<sup>1</sup>, T. 36-55 (Einleitung), B<sup>2</sup>, 55-107 (Exposition) und B<sup>3</sup>, 107-140<sup>4</sup> (Codetta); in der Reprise werden 119-140 für den Schluß, 378-393 aufgespart. Die zwei hauptsächlichsten, A-verwandten Motive, nämlich T. 39 in der Trompete (vgl. 19-20) und das quint-betonte 12-tönige Fugenthema<sup>5</sup> im Fagott, 46, werden bereits in B<sup>1</sup> als Gegensätze aufgestellt und dienen einem erregenden Entwicklungsprozeß, in dem – wie so häufig bei Ives! – eine allmählich sich klärende Phrasierung (B<sup>3</sup>) und motivische Angeglichenheit parallel laufen und schließlich in C münden.

Der fünfte, mehr realistisch, ja programmatisch anmutende Entwicklungsgang in Ives' Schaffen wird durch *Decoration Day* (1912), *Putnam's Camp* (Oktober 1912), *The Fourth of July* (1912-13) und den *Comedy*-Satz der 4. Symphonie (1915-16) vertreten. Dementsprechend werden die streng zyklischen Formen der 4. Periode bisweilen durch lockerer gefügte, fließendere Einheiten (so z. B. zwei verschiedene Marschpartien) ersetzt<sup>6</sup>. *Decoration Day* bildet in dieser Gruppe eine etwas konservative Vorstufe: T. 5-6<sup>7</sup> des langsamen Beginns (früher Morgen; Natur-Mensch-Zusammengehörigkeitsgefühl) werden noch am Schluß (F, 145-150) bogenartig wiederholt; auch mutet der Perioden- und Tonartbau wiederum (vgl. *St. Gaudens*!) klassisch an, so die zwei Märsche (Phrasen C, 55-75, *Adeste fidelis*; E, 90-146, Reeves' *Second Regiment, Quick-Step*) mit ihrer fortwährenden Betonung von Terzfundament *a*-moll, *c*-dur und *e*-moll bzw. -dur. (Phrasen D – *Taps*-Zitat, 75-90 – und F, 145-150 stehen mit ihren *Fis*- bzw. *H*-Zentren in leichtem Gegensatz zu C und E<sup>8</sup>.)

3 Auch dieser Harmoniezirkel ist in A vorgebildet.

4 B<sup>3</sup> ist bereits in zwei Klavierstudien von 1908 vorzufinden.

5 Vgl. Fußnote 3 und J. McLain Rinehart, *Ives' Compositional Idioms* (Doktoraldissertation, Ohio State University, 1970), S. 62-95.

6 E. Voss' (*Bemerkungen zur Musik von Charles E. Ives*, in: Schallplatte und Kirche 40:2, 1970, S. 146) Betonung der „Wirklichkeit“ in Ives' Musik paßt (und auch hier nur bedingt) eigentlich nur auf die vorliegende Gruppe.

Ich möchte an dieser Stelle der Peer International Corporation / Southern Music Publishing Co., Inc., New York meinen herzlichsten Dank für ihre freundliche Überlassung der Partituren zu *Decoration Day* und *From Hanover Square North* abstellen.

7 Dieses Englischhornmotiv (wohl Knabenerinnerungen in Danbury/Connecticut symbolisierend) kehrt auch in *Putnam's Camp* (T. 68, Ob.) und *The Fourth of July* (T. 78, Vln.) wieder.

8 Eine Tonartensymbolik, die et was an Wagner's Behandlung von *c*-dur (Tag!) und *h/fis* (Nacht!) im *Ring*, *Lohengrin*, *Tristan*, *Meistersinger* und *Parsifal* gemahnt.

Ein Vergleich der *Adeste fidelis*-Zitate in *Decoration Day* und der *Browning Overture* (Blech, T. 370 usw.) ist sehr aufschlußreich: Ives behandelt die Melodie in *Decoration Day* gewissermaßen als festliegenden *cantus firmus*, in der *Browning Overture* dagegen als frei paraphrasierten, ja neugestalteten Teil eines bereits bestehenden motivischen Fundaments, so der Quart- und Quintpassagen des Fugenthemas.

*Putnam's Camp (Three Places in New England, 2)* ist aus zwei der zweiten Schaffensperiode zugehörigen Werken hervorgegangen: *Country Band March* (T. 1-49, 114-154) und *Overture 1776* (T. 64-113, 157-163). In gewisser Hinsicht begegnen wir hier wiederum einem bogenartigen Zyklus oder Scherzo-Trio-Scherzo (cf. die Wiederholung des ersten Marschthemas T. 6-26 und 27-31 in 126-143 und 144-148, sowie die Einfügung vom übergangsartigen 37-39 in 114-119). Hier ist es bereits bemerkenswert, wie sehr sich die umliegenden Partien auf Ganztonleitern stützen, so in den einleitenden T. 1-5 (cf. auch *The Circus Band*, 1894, T. 44-48), 32-35, 53-63, 64-88 und 160-162. Freilich bleibt des Knaben Vision der Freiheitsgöttin (T. 64-88) eine lyrische Episode, noch nicht allzueng mit den kontrastierenden realistischen Marschpartien verknüpft.

Die folgenden Werke dieser Gruppe zeigen deutliche Bestrebungen, die naturalistischen Einzelheiten bzw. Melodiezitate fließender zu gestalten, ja innerhalb der gegebenen, frei zyklischen Form aufgehen zu lassen. *The Fourth of July* weist z. B. elf Phrasen auf (A, T. 1-3; B, 4-27; C, 28-36; D, 36-52; E, 52-63; F, 64-80; G, 80-85; H, 86-99; I, 99-115<sup>9</sup>; J, 115-121; K, 121-2), von denen H eine erweiterte, eine Quinte höher verlagerte Reprise von C darstellt. Manche Parallele läßt sich hier zu *Decoration Day* (ebenfalls in der Symphonie *Holidays* enthalten) verfolgen, so der etappenartige Entwicklungsgang in A-E (vgl. *Decoration Day*, Phrase A, T. 1-37, beide den Übergang von Nacht zu Tag schildernd), der ornamentale Charakter der *Marching Through Georgia*- und *Reveille*-Zitate (T. 34-36 bzw. 57-60; vgl. *Decoration Day*, 38-43 bzw. 106-121), und der rasche Schlußmarsch (I; vgl. *Decoration Day*, E). Aber auch der Vergleich zu *Putnam's Camp* (T. 37-39 und, eine Quarte tiefer, 114) drängt sich förmlich auf, da in letzterem Werk 114-119 ebenfalls einen Refrain einleiten, mit dem bedeutenden Unterschied, daß der Refrain von *The Fourth of July - Columbia (The Red, White, and Blue)* – von Anbeginn (und durchwegs) die musikalische Entwicklung mitbestimmt, so die polytonalen Quartbildungen im *F*-dur-betonten A-Abschnitt<sup>10</sup>. Überhaupt spielen Intervallerweiterungen und -Verballungen hier eine große Rolle (vgl. Ives' Lied *Soliloquy*, 1907): die aufeinandergetürmten Terzen und Quartan haben deutlich eine stabilisierende Funktion, so während den *c*- bzw. *a*-Episoden, T. 32-36 bzw. 44-52, und ähnlicherweise in 70-73 (*f*'-*c*''-*g*''-Quinten), 73-75 und 78-79 (*a*-moll), 80-83 (Kleinseptimen, aus den ursprünglichen Quartan hervorgegangen) und 99-115 (*B*-dur). Allerdings

<sup>9</sup> Ives verwendet das Trio der *Overture 1776*.

<sup>10</sup> Die übrigen Zitate werden bisweilen *Columbia* musikalisch angeglichen, so *Hail Columbia* in T. 64-66, Fagott/Klar. Vgl. auch die melodische Annäherung von *The Battle Cry* und der vorangehenden *Battle Hymn* in 52-63, sowie D. Marshall, *Charles Ives's Quotations: Manner or Substance?*, in: *Perspectives of New Music*, Spring/Summer 1968, S. 54-55.

wird das *f-a-c*/bzw. *cis/fis*-Fundament zunehmend von explosiven Großseptimen in Frage gestellt, so in T. 39, im zentral gelegenen, fugato-artigen 52-63, 75-78 und schließlich 115-122.

Im zweiten *Comedy*-Satz (teilweise der *Hawthorne/Concord Sonata*-Musik entlehnt) der 4. Symphonie stößt Ives sodann zu seiner wohl äußerlich grandiosesten formalen Konzeption vor. Wir haben es hier mit einer zweiteiligen Anlage zu tun: T. 1-149 und 149-265. Beide Abschnitte gipfeln in einer größeren Marschapotheose (*Columbia*, 123-149; *Country Band March*, 232-265) und werden durch quasi-zyklische, huschende Ostinatosekundfiguren eingeleitet (19-38, 55-74; vgl. 161-198, 207-210, 216-225). Manche der Zitate werden letzteren Formationen melodisch angeglichen, so *Columbia* in 123-149, Trompete/Klarinettenecho. Die kontrastierenden, tonal etwas stabileren Kammer- bzw. Choralepisoden unterbrechen bisweilen die aleatorisch gestimmte musikalische Entwicklung<sup>11</sup>, dienen aber mehr als programmatische Schilderung der Lebensnöte der Pilgrimeinwanderer als etwa der Bildung einer tonalen Grundlage.

Die sechste (Schluß-) Phase von Ives' orchestralem oeuvre wird hauptsächlich durch zwei Werke vertreten: *From Hanover Square North At the End of a Tragic Day, The Voice of the People Again Arose* (*Second Orchestral Set*, 1915) und der (4.) Schlußsatz der 4. Symphonie (vollendet 1916). Charakteristisch für diese Spätwerke ist eine freie, „durchkomponierte“ zyklische Form nach dem Vorbild von *The Fourth of July*, aber ohne dessen anarchischen Hang, sondern diesmal mit deutlichen kosmischen Überwölbungen (vgl. auch Ives' geplante *Universe Symphony*)<sup>12</sup> und tonalen, ja romantischen Apotheoseausstrahlungen. Die Verlagerung des Schwergewichtes auf die Schlußphrasen, ein Prozeß, der bereits in der fünften Schaffensperiode erkennbar war, wird hier ebenso konsequent, wenngleich vielleicht subtiler, angestrebt. Auch die harmonische Organisation neigt zu einer Kompromißlösung zwischen den Tendenzen der einheitlicheren vierten und flexibleren fünften Gruppe.

*From Hanover Square North* ist, äußerlich gesehen, auf einer „realistischen“ Begebenheit fundiert: die Versenkung der *Lusitania* am 7. Mai 1915. Ives schildert auf ergreifendste Art die Gefühle der gemischten Menschenmenge, deren anhängliche Disparität und schließliche Gemeinschaft, sowie ihren Drang zur spirituellen Erlösung. Der ritualistische, visionäre Ton wird sogleich durch die *Te Deum*- und *In the sweet by-and-by*<sup>13</sup>-Zitate zu Beginn des Werkes (T. 1-13 und 20-27 f., *f*-bzw. *b*-dur) festgelegt:

---

11 Vgl. den zweiten scherzo-artigen Satz des geplanten *Third Orchestral Set*. Mein herzlichster Dank gilt der Musikbibliothek der Yale University, New Haven/Connecticut für die freundlicherweise angefertigten Fotokopien der Skizzen zu diesem Werk.

12 Vgl. Voss, op. cit., S. 148: „Diskussion und Beweissführung gehen über in kosmische Kontemplation.“

13 Die zitierten Melodiezeilen von *In the sweet by-and-by* (wie diejenigen von *Bethany* und *Missionary Chant* in Beispiel 4) werden jeweils durch Ziffern angezeigt.

Beispiel 3: *From Hanover Square North* (1915)

Teil	A		B	B	B	C	D
Takte	1-13	12-20	20-27 <sup>1</sup>	27-32	32-40	40-56	56-61
Zitat	<i>Te Deum</i>		<i>In t. s.</i> 1	1a	1a	1b	2a
Harmonisches	<i>f</i>	<i>fis'</i>	<i>b c' d'</i>	<i>d'</i>	<i>f b c'</i>	<i>d'' e'' fis''</i>	<i>e' fis'</i>
Fundament	<i>d</i>		<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>c b</i>	<i>a</i>

  

Teil	E	F	G	H	I
Takte	62-68	68-82	82-102	102-109	109-119
Zitat	2a-b	3-4	3-4	3-4	nur 3
Harmonisches	<i>d'' e'' fis''</i>	<i>fis''</i>	<i>a''</i>	<i>c</i>	<i>c</i>
Fundament	<i>f g' a'</i>	<i>a'-</i>	<i>-fis''</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>f c</i>	<i>f c</i>	<i>f</i>

Das himmlische „*Distant Choir of Instruments*“ in T. 1-20 weicht allmählich – aber gewaltlos! – dem „menschlichen“ Streben in T. 20 f.; *In the sweet's* Phrase 1a (*f-g-b* usw.) wird sogleich dem *Te Deum* entsprechend variiert. Überhaupt darf F. H. S. N. neben *St. Gaudens* zu Ives's integriertersten, einheitlichsten Werken gezählt werden. So bereitet A<sup>2</sup> (Hornsolo) nicht nur *In the sweet* 1a vor, sondern ebenso die blechdominierten, marschmäßigen Übergangsperioden B<sup>2</sup> und D. Ähnlich beeinflussen die Ganztonpartien in C und E (die aus dem *b-c'-d'*-Motiv, B<sup>1</sup>, B<sup>11</sup> hervorgegangen sind und im Gegensatz etwa zu *Putnam's Camp* nicht mehr schroffen Kontrastwirkungen dienen) den harmonischen Gehalt von D. Einen Einfluß von Seiten der *Browning Overture* und *The Fourth of July* zeigt dagegen die häufige Verwendung frei imitatorischer Sext- bzw. Terzpartien, die den Terzparallelen von *In the sweet* und dem harmonischen Sextfundament des Werkes (*f-a-b-c-d-f*) entsprungen sind<sup>14</sup>.

Im letzten Satze der 4. Symphonie vereinigt Ives mehrere formale Tendenzen der vorangehenden Werke. Die tonale Sublimierung und Verlagerung des Marsches gegen Ende der Komposition (also nicht mehr zentral, inmitten der Struktur artikuliert, wie in *St. Gaudens* oder der *Browning Overture*) erinnert an die Werke der fünften Gruppe (vgl. F. H. S. N., H). Ähnlich verhält es sich mit dem „*Distant Choir*“ (vgl. den letzten Satz mit Engelschor vom unvollendeten *Third Orchestral Set*) und der echo-artigen Phrase J, auch hier der vorhergehenden Apotheose motivisch verknüpft:

## Beispiel 4: 4. Symphonie, Schlußsatz (vollendet 1916)

Teil	A	B	B	C	C	C	D
Takte	1-8	9-15	15-19	19-22	23-25	25-27	28-31
Zitate		<i>Bethany</i> 3a		<i>Dornance</i>			<i>Bethany</i> 3a
Harmonisches				<i>dis'' h'</i>			<i>c cis</i>
Fundament		<i>ais</i>		<i>gis g</i>			

<sup>14</sup> Ein ähnlicher Grundplan wurde 1919 von Ives im ersten Satz des geplanten *Third Orchestral Set* angewandt; dort entspricht das Anfangs-*Old Hundred*-Zitat dem *Te Deum* in F. H. S. N., und *Shining Shore* in Teilen B-E *In the sweet by-and-by* in F. H. S. N.

Teil	D 1b	D 2	E	F	G 1
Takte	32-34	35-39	40-42	43-48	48-57
Zitate	<i>Bethany 3;</i> <i>Martyn 3a</i>	<i>Bethany 3a</i>	<i>Bethany 3a</i>	<i>Miss. Chant 1</i>	<i>Dornance;</i> <i>Miss. Chant 1-2</i>
Harmonisches Fundament	<i>c'' g''</i> <i>d g d</i>	<i>c'''</i> <i>cis</i>	<i>f</i> <i>b f</i>	<i>as''</i> <i>des</i>	<i>c</i>

Teil	G 1 <sup>1</sup>	H	I	J
Takte	58-67	67-72	73-79	80-98
Zitate	<i>Dornance;</i> <i>Bethany 3</i>		<i>Bethany 1/3-4;</i> <i>Martyn 3-4</i>	<i>Bethany 3-4;</i> <i>Proprior Deo 1</i>
Harmonisches Fundament	<i>a</i>		<i>d I-IV-I<sub>4</sub><sup>6</sup>-V̂</i>	<i>d</i>

Die wachsende Bedeutung von Ostinato- und Ganztonpartien in Ives' Schaffen wird gleichfalls zu ihrem Höhepunkt geführt, hier im Verein mit einer stets anschwellenden tonalen Stabilität, so in C, E, G, I und J (Ausnahme: das schwankende H, ein Ausklang von G<sup>11</sup>). Überdies hat Gordon Cyr<sup>15</sup> die Verwandtschaft von Bethany's Refrain („*Still all my song shall be, Nearer, my God, to thee*“ – auf typisch Ives'sche Art erst in I und J vollständig vorgetragen) mit der *basic cell* (Keimzelle der gesamten 4. Symphonie) und mit mehreren Nebengedanken zu den Ganztonpartien überzeugend nachgewiesen. Die Einheit des Satzes ist umsomehr frappierend, da Ives in G-J von zwei früheren Stücken Gebrauch macht: dem *Memorial Slow March* (1901, teilweise als Reaktion auf Präsident McKinleys Ermordung konzipiert) und der Koda zum zweiten Streichquartett (1911-13).

Auch die Phrasenstruktur ist höchst geistreich angeordnet, beginnend mit den Eintrittseinheiten des Schlagzeugs (A, durchwegs wiederholt im Stile von *Elegy*, oft im 2:3 oder 3:4 metrischen Verhältnis zum Hauptorchester). B stellt eine quasi-reguläre, zweiteilige Reihenfolge registraler Kontraste dar, welche in C zu einer symmetrischeren dreiteiligen Anlage mit ätherischer Orchestrierung erweitert wird. Ähnliche Raumalternationen beeinflussen auch D, in welcher die Permutationen der *basic cell* (meist im Violoncell oder Baß) zunehmend eine wachsende metrische Unruhe und musikalische Erregtheit erzeugen, so in T. 35-39, ein Vorläufer des Übergangsartigen H. F ist ein klares Echo von C, und bewirkt gleichzeitig die Einführung des *Memorial Slow March*-inspirierten G-J (das *as* in F wird sogleich ein wichtiger Bestandteil der *c*-Ganztonleiter, 48). Ähnlich kann man G<sup>11</sup> als Dominantvorbereitung (*a*) für das *D*-dur in I und J auffassen (vgl. ebenso die *d*: IV-I<sub>4</sub><sup>6</sup>-V Halbkadenz in 79). Auch hier spiegelt der orchestrale Kontrast zwischen den massiven Tonblöcken von G-H und dem himmlischen I-J die anfänglichen Raumkontraste von E-F, sowie die Kammer-Tutti-Abwechslungen der drei ersten Sätze der 4. Symphonie wider.

<sup>15</sup> Gordon Cyr, „*Intervalllic Structural Elements in Ives's Fourth Symphony*“, *Perspectives of New Music*, Doppelausgabe 1971, S. 291-303, insbesondere 301-302. Auch beobachte man die melodische Annäherung von *St. Hilda 2* und *Martyn 4b*, T. 79 (Horn und Trompete).

Eine Abbildung der zwei letzten Partiturseiten von Ives's Ms. befindet sich in Kurt Stone, „*Ives's Fourth Symphony: A Review*“, *The Musical Quarterly* 52:1 (January 1966), S. 12/13.

Aus diesen Ausführungen wird ersichtlich, daß die überwiegende Mehrzahl der genannten Werke eine außerordentliche formale *E i n h e i t* aufweist. Es ist nicht zu verkennen, wieviele der traditionellen symphonischen Techniken in Ives auf sublimierter Ebene weiterwirken. Ersteres gilt auch für Ives' Zitate, die gewöhnlich nie wörtlich eingefügt werden, sondern im Laufe des Werkes mehrere melodische oder rhythmische Abänderungen erfahren. Auch ist es kein Zufall, daß jedes Werk gewöhnlich ein, zwei oder drei Themen gewissermaßen als *H a u p t s t i m m e n* behandelt, die übrigen dagegen mehr dekorativ (obwohl öfters motivisch angeglichen) und zweitrangig; in der *Browning Overture* werden die zwei Schlußzitate sogar den freikomponierten Keimzellen von A und C untergeordnet<sup>16</sup>. Die Wahl des betreffenden Melodieguts ist ebenso stets in engen Einklang mit der geschilderten programmatischen oder philosophischen Gedankenwelt gebracht, so die Stephen Foster-Melodien in *An Elegy* (ursprünglich betitelt, *Overture to Stephen Foster*), die drei Bürgerkriegsthemen von *St. Gaudens*, und die ätherischen *Te Deum* und *In the sweet by-and-by* in *From Hanover Square North*.

Auch sonst ergeben sich manche (teilweise wohl zufällige) Parallelen zu zeitgenössischen westeuropäischen Strömungen innerhalb Ives' stilistischem Werdegang, so die Vorliebe für freizyklische Bogenformen und dreisätzig (langsam-schnell-langsam), innerlich locker verwandte Kompositionen<sup>17</sup> (man denke nur an Debussy). Ives' intervallische Sprache, häufig auf Terzen und Quartan fundiert, gemahnt in dieser Hinsicht besonders stark an Alban Berg, mit dessen Kunst sie das eruptive (Marschparaphrasen!) und zugleich das Insich-geborgene Element (Ostinati, Krebsgänge) gemeinsam hat.

---

<sup>16</sup> Siehe auch S. R. Charles, *The Use of Borrowed Material in Ives' Second Symphony*, in: *The Music Review* 28:2 (May 1967), S. 102-111.

<sup>17</sup> So die Parallelstellung von *Decoration Day* und *The Fourth of July* in der *Holidays-Symphony*; das *cis/fis*-Fundament der Ecksätze von *Three Places in New England*; und ausgesprochene motivische, zyklische Verwandtschaften innerhalb der einzelnen vier Symphonien und auch der *Concord Sonata*.