

Gregor Herzfeld (Freiburg/Berlin)

Zwischen sinfonischer Tradition und Experiment Henry Cowells *Sinfonien* Nr. 1 (1917–19) und Nr. 2 (1938)

Dass Henry Cowell ein „großer“ Sinfoniker war, zeigt – zumindest in Bezug auf den Umfang seiner sinfonischen Produktion – der Blick in sein Werkverzeichnis.¹ Dort sind beachtliche 20 Sinfonien zu finden, die das Schaffen im zweiten Lebensabschnitt des Komponisten seit Mitte der 1930er Jahre bestimmten und vor jeder anderen Gattung dominierten. Diese Konzentration an Sinfonien bei Cowell gerade in der Zeit nach der „Great Depression“ in den Vereinigten Staaten wird oft mit einem erstarkenden Konservatismus in Verbindung gebracht, der sowohl persönlicher Natur ist als auch Züge eines allgemeinen gesellschaftlichen Phänomens trägt. Die gesellschaftlichen Umstände, die in der Zeit zwischen ca. 1930 und 1950 auf Künstler und Intellektuelle einwirkten, waren gekennzeichnet von der katastrophalen wirtschaftlichen Lage – nicht nur in den USA –, die dem avantgardistischen Experimentieren der 1920er Jahre das Bedürfnis nach Verständlichkeit, Publikumsnähe und dadurch auch einer gewissen kommerziellen Rentabilität² entgegensetzte. Das gemeinsame Suchen eines Auswegs aus der nationalen Krise vereinigte Bürger und Künstler in einem neuen Nationalgefühl, das gerade jene unter der Diversität ihrer Nation leidenden Kreise ansteckte.³ In diese Strömung, die häufig als „Populismus“ charakterisiert wird, scheint es sich gut einzufügen, dass der ehemals ultramoderne und radikal avantgardistisch gesinnte Komponist Henry Cowell, der neue Techniken des Klavierspiels wie den „tone cluster“ und das „string piano“ eingeführt hatte, sich nun der traditionsreichen Gattung der Sinfonie verschrieb. Die biografische Katastrophe, die Cowell durch seine Inhaftierung wegen des Vorwurfs homosexuellen Missbrauchs Minderjähriger in San Quentin, einer der härtesten Strafvollzugsanstalten in den USA, erlebte,⁴ schien seinen Abstand zur Szene der Ultramodernisten um Charles Ives und Carl Ruggles, die auch eine Szene der ultra-maskulinen Rhetorik war, zu vergrößern und plausibel zu machen.⁵ Der gebrochene Komponist schien

- 1 William Lichtenwanger, *The Music of Henry Cowell. A Descriptive Catalog*, New York 1986, und David Nicholls, „Cowell, Henry“, in: *NGD 6*, New York 2001, S. 624–629.
- 2 H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States. A Historical Introduction*, Englewood Cliffs 21974, S. 200.
- 3 Hitchcock spricht von einer „American Wave“ in der amerikanischen Musikszene der 1930er Jahre vergleichbar mit der Malerei eines Edward Hopper u. a., siehe: Hitchcock, *Music in the United States*, S. 200.
- 4 Zur Dokumentation dieser biografischen Ereignisse siehe: Michael Hicks, *Henry Cowell, Bohemian*, Urbana und Chicago 2002, S. 134ff., und nochmals ausführlicher Joel Sachs, *Henry Cowell, A Man Made of Music*, Oxford und New York 2012, S. 275–352.
- 5 Vgl. die Reaktion von Charles Ives auf die Nachricht von Cowells Inhaftierung: „I thought he was a man he’s nothing but a g— d— sap!“, zit. n. Jan Swafford, *Charles Ives. A Life with Music*, New York 1996, S. 405. Dass Ives’ Ideal einer „männlichen“ Musik, die gegen die verweiblichten, und das heißt für ihn auch verweiblichten Konventionen des Konzertwesens in den USA zu seiner Zeit, mit Dissonanzen und ungewöhnlichen Formen und Inhalten (seine sportiven Programme, wie aus dem Bereich des Tennis in *Largo Risoluto Nr. 2* oder aus dem sehr „harten“ *American Football* in *Yale-Princeton Football Game* oder *All the Way Around and Back*, können in diesem Zusammenhang gesehen werden) antritt, auf die athletische Metaphorik der „hypermasculinity“ des amerikanischen Trans-

sich in veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen aus den radikalen Experimenten in das Verfertigen handwerklich anspruchsvoller, aber vergleichsweise traditioneller, sinfonischer Musik zurückzuziehen.

Diese Lesart geht von einem Bild der Musik Cowells aus, das sich nur einseitig aus seinen in der Tat höchst innovativen Experimenten bis zur Inhaftierung 1936 und der vermeintlich nachlassenden Innovation ab diesem Zeitpunkt zusammensetzt;⁶ ein Bild, das zwar viele Indizien und Argumente auf sich versammeln kann, allerdings nur stimmig bleibt, wenn Cowells Schaffen selektiv betrachtet wird und manche Stücke samt ihrer „problematischen“ Konzeptionen, etwa der Verwirklichung einer Idee von genuin amerikanischer Sinfonik, außer Acht gelassen werden.⁷ So finden Cowells in zeitlicher Nähe zu den Weltkriegen entstandene *Symphonies No. 1* in h-Moll (1917–1919) und *No. 2* (1938) mit dem Beinamen „Anthropos“ in keiner Sekundärquelle eine über ihre bloße Nennung hinausgehende Beachtung. Sie scheinen nicht in das Bild des Experimentalisten zu passen und stellen uns die Frage, ob der Vergleich der mehr oder weniger gattungs- und traditionslosen, frühen Klavier- und Ensemblemusik Cowells mit seinen die „Last“ einer europäischen Tradition auf sich nehmenden und Wege ihrer neuartigen Ausfüllung suchenden Sinfonien nur zu der Subsumtion unter die Kategorien „konventionell“ oder „innovativ“ führen kann. Es ist also die Frage, ob man dann nicht Äpfel mit Birnen vergleicht, ob eine Kritik hier nicht der vorausgehenden Unterscheidung der jeweils völlig verschiedenartig gelagerten Voraussetzungen und Kontexte für die Entstehung der experimentellen Kammermusik einerseits sowie andererseits der Sinfonik bedarf, ja ob demnach eine vergleichende Bewertung nicht obsolet wird.

Die folgenden Überlegungen sollen der fehlenden Beachtung dieser Sinfonien entgegenwirken; sie sind nicht primär als Analysen der *Sinfonien Nr. 1* und *Nr. 2* zu verstehen, sondern vielmehr als Reflexion über eine Möglichkeit, sie in Cowells eigene Entwicklung und in die musikalischen Strömungen ihrer Zeit einzuordnen.

Symphony No. 1 in h-Moll (1917–1919)

Die *Erste Sinfonie* ist das Werk des 20-jährigen Komponisten und entstand zwischen 1917 und 1919 parallel zu seiner musiktheoretischen Hauptschrift *New Musical Resources*.⁸ Diese

zidentalismus zurückgeführt werden kann, zeigt Dieter Schulz, „Concord und der amerikanische Transzendentalismus in Ives' Ästhetik. Zu den *Essays Before a Sonata*“, in: *Charles Ives*, hrsg. von Ulrich Tadday (Musik-Konzepte 123), München 2004, S. 118f. Allerdings werfen jüngere Untersuchungen ein neues, differenziertes Licht auf das Verhältnis Ives' zu Cowell während der Haft. So gab es 1937 offenbar doch einen Briefwechsel, der nicht über Ives' Frau Harmony lief. Es ist zu vermuten, dass die moralische Entrüstung über Cowells Vergehen stärker von Harmony als von Charles Ives selbst ausging; vgl. Rob Collins und Leta E. Miller, „The Cowell-Ives Relationship. A New Look at Cowell's Prison Years“, in: *American Music* 23/4 (2005), S. 473–492.

6 Beispielhaft für diese auf Avanciertheit und Innovation der frühen Werke beruhende Lesart, die allenfalls noch Werke wie *26 Simultaneous Mosaics* (1963) nennt, aber die Sinfonien nicht erwähnt, ist Monika Fürst-Heidtmann, „Experimentator – Inspirator: Henry Cowell“, in: *NZfM*, Bd. 160/3 (1999), S. 10–14.

7 Ein differenziertes Urteil steht hinter Nicholls' Einschätzung: „Although he [Cowell] increasingly composed in traditional genres (concerto, symphony) and for conventional forces (band, orchestra), he seldom did so in expected or acceptable ways; thus he became increasingly marginalized“, in: *Cowell, Henry*, S. 623.

8 Henry Cowell, *New Musical Resources*, New York 1930.

Gleichzeitigkeit mit *New Musical Resources* ist bemerkenswert, spiegelt sich doch in dieser Schrift Cowells frühes Interesse an neuem musikalischen Material wie „tone cluster“ und an der Entwicklung einer völlig neuartigen musikalischen Syntax wider, wie sie etwa im rhythmischen Bereich durch die Ableitung von Dauern und Metrik aus Verhältnissen der Obertonreihe zustande kommt. Diese theoretischen Innovationen haben ihr musikalisches Pendant in Cowells frühen Klavierstücken, wie *The Tides of Manaunaun*, *Aolian Harp* oder *The Banshee*, oder in Ensemblewerken, wie den sogenannten *Rhythm-Harmony-Quartets*. Wer in der zur gleichen Zeit entstandenen *Ersten Sinfonie* eine Übertragung der experimentellen Überlegungen auf den Orchesterbereich erwartet, wird enttäuscht. Die unpublizierte *Symphony No. 1*, deren Bleistift-Manuskript in der Library of Congress aufbewahrt wird⁹, ist ein tonales Werk, das auch im motivisch-thematischen, rhythmischen und formalen Bereich der europäisch-romantischen Gattungstradition folgt. Ein kurzer Überblick über den ersten Satz und einige Bemerkungen zum letzten Satz der insgesamt dreisätzigen, großbesetzten Sinfonie sollen dies verdeutlichen. Die Übersicht in Abb. 1 gibt den formalen Plan des ersten Satzes wieder. Nach einer kurzen Einleitung, die die Grundtonart h-Moll etabliert, folgt ein erster, 80 Takte umfassender Themenbereich (NB 2, Seite 139), der in sich bereits Durchführungstechniken wie Themenentwicklung, -variation und erweiterte Themenwiederholung enthält.

Der zweite Themenbereich kontrastiert mit dem ersten insofern, als er dessen wuchtigem Auftreten ein eher kammermusikalisches, polyphones Spiel der Instrumente Englisch Horn, Fagott und Flöte in modaler, bisweilen pentatonischer Färbung entgegensetzt (NB 1).

Notenbeispiel 1: Cowell, *Symphony No. 1*, 1. Satz, Beginn zweites Thema

Die auf über 100 Takte ausgedehnte Durchführung arbeitet intensiv mit motivisch-thematischen Entwicklungstechniken wie Abspaltungen, Umkehrungen und anderen intervallischen Veränderungen vor allem der Gestalten aus dem ersten Themenkomplex. Die insgesamt als Steigerung angelegte Durchführung, die ihre Dynamik nicht zuletzt aus aufpeitschenden chromatischen Skalen und Halbtonrückungen bezieht, wird gegen Ende in ein statisches, aus der allmählichen Themenauflösung geronnenes Feld von akzentuierten Unisono-Schlägen geführt. Aus diesen kristallisiert sich der Leitton *G* zum folgenden *Fis* der Reprise in h-Moll heraus. Erwähnt sei noch die Coda, die Thema 2 in Gestalt eines Osti-

9 US-Wc, ML96.C823 Case.

plus Oktavverdoppelungen in Ob, EHrn, Kl.

Fag

BKl *mf*

abwechselnd wie BKl und Fag

BPos. *mp*

f

The image shows a musical score for the beginning of Henry Cowell's Symphony No. 1. It consists of several staves for woodwinds and brass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes performance instructions such as 'plus Oktavverdoppelungen in Ob, EHrn, Kl.', 'Fag', 'BKl mf', 'abwechselnd wie BKl und Fag', and 'BPos. mp'. A dynamic marking of 'f' is also present. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Notenbeispiel 2: Particell des Beginns von Cowells *Symphony No. 1*

Abb. 1

Henry Cowell: *Symphony no. 1 in h-Moll (1917–1919)*1. Satz: *Allegro Moderato***I. Einleitung (T. 1–3):**

Orgelpunkt über Fis; Pendel d-H

IIa. Erster Themenkomplex (T. 4–83):

8-taktiges Thema 1 (volles Orchester, wuchtig, massiv)

A (T. 18) 31 Takte Entwicklung (Abspaltungen und Variationen des Themenmaterials)**B** (T. 43) +**C** (T. 66) 28 Takte Themenentwicklung (*f*-*ff* und Abebben)**D** (T. 75)**IIb. zweiter Themenkomplex (T. 84–164):**

80 Takte kammermusikalisches, polyphones Spiel von Englischhorn, Fagott und Flöte in E-lydisch mit pentatonischer Färbung

III. Durchführung (T. 165–278):

- Beginn mit akzentuierten Forteschlägen, die schon den 1. Themenkomplex „gestört“ hatten. Abspaltung des Oktavmotivs aus Thema 1, Umkehrungen, intervallische Veränderungen
- Insgesamt als Steigerung angelegt bis H (T. 207), immer wieder durchsetzt mit Forteschlägen
- 2 Takte nach H: Kopfgestalt des „Entwicklungsmotivs“ im 3/4-Takt gegen chromatische Skalen als Höhepunkt in T. 236
- „Dekonstruktion“, die im Zweiermetrum (ab J, T. 243) und einem Presto-Teil mit Unisono-Schlägen in *fff* auf G zum Stehen kommt.
G als Leitton zu Fis von h-Moll in der Reprise

IV. Reprise (T. 279–382, L–P):IVa. Erster Themenkomplex (T. 279–346), Tempo 1, h-Moll, *ff*, *legato*, 4/4-Takt

IVb. Zweiter Themenkomplex (T. 347–383), um die Hälfte gekürzt, Fis-lydisch, Modulation nach H-lydisch

V. Coda (T. 383–410):Ostinato aus Thema II gebildet, dann Kopfmotiv von Thema I in H-Dur im *pp*: versöhnlicher Schluss gegenüber Satzbeginn

Henry Cowell: Symphony no. 1 in h-Moll (1917–1919)

3. Satz: Moderato con moto (fis-Moll)

I. Exposition (T. 1–102, A–D)

Ia. Einleitung (harmonische und motivische Gärung des ersten Themas)

Erstes Thema in fis-Moll (bis T. 16)

Wiederholung der Einleitung eine Quarte tiefer

Themenwiederholung in cis-Moll (bis T. 32, A)

Überleitung/Erweiterung des Hauptsatzes (T. 33–45, B)

Ib. Zweites Thema in Fis-Dur, Flötensolo über Liegeklängen in den Streichern, Rückung nach C-Dur (T. 88) (T. 46–102, C–D)

II. Durchführung (T. 103–215, E–G)

Scheinreprise in T. 140, h-Moll, Wiederholung ab T. 180 in cis-Moll (G)

III. Reprise (T. 216–275, H–I)

Thema 1 in fis-Moll über Orgelpunkt Cis

Thema 2 in H-Dur (T. 234, I)

IV. Coda (T. 276–323, J)

- Più mosso in Gis-Dur mit triumphaler Schlussgestalt der Themenentwicklung, *f*, unisono in allen Streichern (ohne Kb)+ Fl über Liegeklängen
- Zurücknahme der Apotheose mit Thema 1 aus 1. Satz (T. 299) im *p*
- leiser Ausklang (T. 306ff.) bis *ppp*, Wendung nach h-Moll (T. 312)

natos mit Thema 1 als prägnantes Kopfmotiv, nach H-Dur gewendet, verbindet. Die Dur-Tonart und die bis ins Pianissimo zurückgenommene Dynamik lassen den Satz gemessen an seinem Beginn eher versöhnlich enden.

Es liegt also ein traditionell gearbeiteter, groß angelegter Sinfoniesatz vor, der seine Spannung aus seiner vorantreibenden Themenverarbeitung und seiner harmonischen Vielschichtigkeit von Dur, Moll, Chromatik, Pentatonik und Modi gewinnt.

Der Finalsatz ist ebenfalls in Sonatenhauptsatzform konzipiert (Abb. 2). Sein Verlauf ist in motivischer Hinsicht gekennzeichnet von der allmählichen Entstehung einer Themengestalt, die sich in der Coda des Satzes als Rückgriff auf das erste Thema des ersten Satzes entpuppt. Diese Disposition verleiht der Sinfonie also deutlich zyklische Momente.

Jeden, der mit den experimentellen Werken Cowells und den *New Musical Resources* aus dieser Zeit vertraut ist, müssen die traditionellen und konservativen Züge dieser ersten Sinfonie überraschen. Eine Erklärung für solch ein gemäßigtes Vorgehen scheint der Kontext der Gattung des Werks zu liefern. Es ist hinlänglich bekannt, in welcher Weise Ludwig van Beethovens Nachfolger im 19. Jahrhundert mit dem Anspruch der Gattung „Sinfonie“ ringen mussten. Für amerikanische Komponisten im frühen 20. Jahrhundert verschärfte sich dieses Problem in mehrfacher Hinsicht: Erstens war es der Tscheche Antonín Dvořák, der als Direktor des New York National Conservatory eine europäisch gestaltete „Sinfonie aus der Neuen Welt“ vorstellte, die vormachen sollte, wie man genuin amerikanische Musik schreiben kann. Zweitens ist das ganze Konzept von Sinfonie so zutiefst europäisch geprägt, dass ein amerikanischer Sinfonien-Komponist in der Zeit Cowells vor der Wahl stand, entweder eine europäische Sinfonie in Amerika zu schreiben oder eine anders geartete (vielleicht amerikanische?) Musik, die dann immer in eine Erklärungsnot für das Tragen des Gattungsnamens „Sinfonie“ geriete. Wir kommen unten noch auf die Problematik der Benennung von amerikanischer sinfonischer Musik zurück. Cowell entschied sich offensichtlich bei seiner ersten Sinfonie dafür, in europäischen Bahnen zu bleiben.

Nach der Fertigstellung des Stücks verschwand es zunächst völlig von der Bildfläche. Erst 1941, also mehr als 20 Jahre später, taucht es in Cowells Korrespondenz (die in der New York Public Library aufbewahrt wird) wieder auf, da Cowell die Sinfonie revidiert hatte und nun seinem Vater Harry zum 75. Geburtstag widmete. Interessant an dem Dedikations-schreiben ist die Tatsache, dass Cowell das Stück „my one and only Symphony“¹⁰ nennt, zu einem Zeitpunkt, als die Komposition der 2. Sinfonie bereits drei Jahre zurückliegt und dieses Werk kurz vor seiner Uraufführung stand. Offenbar tat sich Cowell damit schwer, die Sinfonie Nr. 2 in gleicher Weise als Sinfonie zu bezeichnen, wie er es mit seiner ersten Sinfonie tat. Es hatte sich etwas an seinem Sinfonie-Verständnis verändert, etwas, das mit der Arbeit an der 2. Sinfonie zusammenhängt und das es ihm offenbar ermöglichte, ihr 18 weitere Sinfonien folgen zu lassen.

Symphony No. 2 (1938)

In der Tat gilt all das, was über die erste Sinfonie gesagt wurde, für die zweite nicht. Sie entstand an einem Tiefpunkt in Cowells Leben, nämlich während seiner Gefangenschaft in San Quentin. Die Kompositionsbedingungen im Gefängnis waren schlecht¹¹; Cowell

10 Brief Cowells an seinen Vater vom 1. Feb. 1941, US-NYP, JPB 00-03, Box 126, Folder 24.

11 Vgl. Hicks, *Henry Cowell*, S. 137.

durfte nicht tagsüber schreiben und nur ein bestimmtes Quantum an Musik verfassen. Außerdem durfte er nur solche Musik aus dem Gefängnis versenden, die für eine bestimmte Aufführung komponiert war. Die Komposition eines über 100-seitigen, großorchestrierten Werks wie die 1. Sinfonie war also von vorneherein ausgeschlossen. Er musste vielmehr eine Strategie finden, unter diesen Bedingungen zu arbeiten, wenn er an seinem sinfonischen Plan festhalten wollte. In einem Brief vom 9. November 1937 an den Dirigenten Nicholas Slonimsky erläutert Cowell sein neues Vorgehen:

„I still do not have any more opportunities for composing, as I cannot during daytime, and the conditions in the cell are the same as usual, but I am now trying to work out a system for writing a very little each day, doing one operation at a time, and working for the first time on something for orchestra [...]. I have to write very short movements, in order to complete one composing operation at a sitting, and so I am making a form in which a larger number of smaller movements are used.“¹²

Mit einer spätromantischen Sinfonie-Konzeption war diese notwendig gewordene Strategie nicht vereinbar. Lange, ausschweifende Motiventwicklungen und harmonische Prozesse, die ganze Idee von Durchführung, würden eine solche Arbeitsweise überfordern. Das Ergebnis ist daher eine viersätzig, kompakte, ca. 15 Minuten dauernde Sinfonie, die ganz auf traditionell-sinfonische Formen und Gestaltungsweisen verzichtet. Jeder der vier Sätze folgt einer unterschiedlichen und klar zu bestimmenden Satz- und Ausdrucks-idee. In einem weiteren Brief an Slonimsky vom 14. Dezember 1937 benennt Cowell diese:

„The first movement is frankly choral, but like no existing Chorale; the second is more brazenly primitive than any orchestral movement I know of, but does not follow any particular sort of primitive scale or rhythm which can be found in any particular place. The third movement is in turgid romantic style, like Wagner gone atonal to a degree; the last is a jolly dance-like thing, but I don't know of anything just like it.“¹³

In dieser Sinfonie werden also extrem heterogene Satztypen und Stilmittel zusammengebracht. Notenbeispiel 3 zeigt den Beginn des gravitatisch-hymnenartigen Choral-satzes, es folgt ein Cowell zufolge „primitivistischer“, vor allem rhythmisch ausgerichteter Satz, den der Radiomoderator bei der Übertragung der Uraufführung vermutlich nach vorheriger Absprache mit Cowell mit afrikanischem Trommeln in Verbindung brachte.¹⁴ An manchen

12 Die Gefängniskorrespondenz wird in Sonderordnern aufbewahrt: JPB 00-03, Box 124–128, hier Box 126, Folder 9.

13 Ebd., Folder 10.

14 Zu hören im Mitschnitt dieser Uraufführung in den Rodgers and Hammerstein Archives of Recorded Sound der NYPL, Signatur: *LT10-1451. Über die Rhythmik hinaus erscheint die Melodik dieses Satzes bemerkenswert. Es liegt die Vermutung nahe, dass Cowell in diesem Satz das umzusetzen trachtete, was er theoretisch zur gleichen Zeit in seiner bislang unpublizierten Schrift *Nature of Melody* (Typoskript in der NYPL: JPB 00-03, Box 126) erörterte, nämlich ein Verfahren der Melodiebildung zu etablieren, das auf der Permutation eines beschränkten, 2- bis mehrtönigen Tonvorrats beruht, um elegante und gelungene Tonfolgen zu schaffen. Cowell selbst leitete dieses System aus dem Repertoire bekannter Sinfonien (allen voran aus Beethovens 5. Sinfonie und der Vertonung der *Ode an die Freude* im Schlusssatz der 9. Sinfonie) ab. Nach der (noch ausstehenden) analytischen Verifikation dieser These könnte gefolgert werden, dass Cowell sich in der 2. Sinfonie – wie in den *Rhythm-Harmony Quartets* – in kompositorischer Hinsicht auf Augenhöhe mit seinen theoretischen Arbeiten befindet, wobei er hier die sinfonische, d. h. tonale Tradition miteinbezieht, anstatt sie wie in *New Musical Resources* durch eine radikal neue Syntax ersetzen zu wollen.

Stellen, wie Ziffer 15–17, wäre die Assoziation mit den simultan präsenten rhythmischen Schichten eines Gamelan-Orchesters ebenso passend. Nach einem expressiv-schwülstigen, aber dissonanten Satz folgt ein fröhliches Finale, das folkloristischen Modellen britisch-irischer Tänze wie „Jig“ oder „Hornpipe“ folgt. Notenbeispiel 4 zeigt das Hauptthema des letzten Satzes, eine „Fiddler’s Tune“ mit Basslinie und Bordunklängen.

Largo (sostenuto) (♩ = 60)

1. Violine
2. Violine
Viola
Cello / Bass

Notenbeispiel 3

Notenbeispiel 4

Diese Mannigfaltigkeit widerspricht der Zyklusidee, insofern man unter Zyklus die Verwirklichung eines Einheitsprinzips versteht. Bei der Belegung des Stücks mit der Gattungsbezeichnung „Sinfonie“ tat sich Cowell daher zunächst schwer. Gegenüber Slonimsky nennt er das Stück „a miniture symphony in four sections like movements“¹⁵, ein andermal „a four-movement thing for large orchestra“¹⁶, Percy Grainger bekommt die Information: „Am making a sort of orchestral suite in which there are several different short movements“¹⁷,

15 Siehe Fußnote 12.

16 Siehe Fußnote 13.

17 Ebd.

Blanche Walton erfährt: „it [...] will be as large as a symphony, although it is not in that form“¹⁸. Seiner Stiefmutter Olive Cowell erklärt er schließlich in einem Brief vom 15. September 1938 die Probleme der Benennung mit dem Hinweis auf die oben skizzierte Gattungsproblematik:

„It is a symphonic suite. It is hard to know what to entitle it. If the word were used freely, it could be called a symphony, but it is not in the symphonic form taught in schools. The word, however, used to be used freely before the time of Mozart and Haydn. I am wondering whether to avoid the word as having connotations. If so, what can I call a work with no ‚program‘, a word that will have as much dignity as a symphony? Titles are always more of a problem that [sic!] composing the work in the first place!“¹⁹

Ähnliche Schwierigkeiten im Umgang mit der Betitelung orchestraler, sinfonischer Musik hatte vor Cowell bereits Charles Ives gehabt, der während der komplexen Benennungsgeschichte seiner *Holidays Symphony*, einer Sammlung von vier programmatischen Orchesterstücken passend zu vier amerikanischen Feiertagen, den Namen „Sinfonie“ zeitweise ablehnte, und zwar mit dem Hinweis auf die bewusst fehlende „Germanizität“ in der Anlage seiner Komposition:

„These four pieces together were first called a symphony, but later just a set of pieces, because I was getting somewhat tired of hearing the lily boys^[20], ‚This is a symphony? – Mercy! – Where is the first theme of 12 measures in C major? – Where are the next 48 measures of nice (right kind of) development leading nicely into the second theme in G?‘ (second Donkey contrasting with Ass #1) – the nice German recipe, etc [...] – to hell with it – Symphony = with sounds = my Symphony!“²¹

Und Ähnliches gilt für die *Concord Sonata*, die „Sonate“ heißt „for want of a more exact name, as the form, perhaps substance, does not justify it“²². Was die Sonatenform betrifft, so schreibt Ives allerdings die Geschichte von Sonatenformen weiter, die sich spätestens seit Beethoven durch eine Reflexion ihrer eigenen Verfassung auszeichnen. Im Falle Ives' und Cowells wird diese Selbstreflexion von der inneren Verfassung auf ein kulturelles Problem – die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Abgrenzung der nordamerikanischen Konzertmusik von europäischen bzw. deutsch-österreichischen Vorbildern – ausgeweitet. Daher reflektiert Cowell im Anschluss an Ives also Umstände und Folgen der Vergabe des Sinfonien-Titels und stellt klar, dass seine Komposition zwar originell sei, „but not complex. It does not follow any Teutonic ways of thematic developement such as Schoenberg dotes on (except a bit in the third movement)“²³, und er stellt sich vor, dass Arnold Schönberg und sein Schüler Adolph Weiss (den Cowell in New York kennengelernt hatte) darüber entsetzt wären („I imagine that they would be horrified at it“²⁴).

Dass das Stück schließlich doch als *Zweite Sinfonie* geführt wird, zeigt an, dass Cowell seine Scheu vor falschen Konnotationen selbstbewusst überwinden konnte. Und in der Tat

18 Ebd.

19 Box 126, Folder 17.

20 Die Bezeichnung „feige Jungs“ ist ein erneuter Hinweis auf Ives' Männlichkeitskult.

21 Charles Ives, *Memos*, hrsg. von John Kirkpatrick, New York 1972, S. 94.

22 Charles Ives, *Essays Before a Sonata and Other Writings*, hrsg. von Howard Boatwright, New York 1961, S. XXV.

23 Box 126, Folder 13.

24 Ebd.

schuf Cowell mit seiner *Zweiten Sinfonie* eine Art Modell, mit dem er den Druck des europäisch-romantischen Vorbilds abbauen und an das er mit 18 weiteren Sinfonien anknüpfen konnte.

Die eigentliche Einheit, auf die sich alle vier Sätze berufen können, sah Cowell nicht bedingt durch die Form oder durch motivische Arbeit, als vielmehr durch eine programmatische Idee gegeben, die sich im Titel der Sinfonie „Anthropos“, also „Mensch“ oder „Menschheit“, mitteilt. Die vier Sätze sollen vier Ausprägungen oder Zustände von Menschheit repräsentieren und tragen daher die Titel: „Repose“, „Activity“, „Repression“ und „Liberty“. Verbunden mit den musikalischen Charakteren der Sätze bedeutet dies, dass der Zustand der Ruhe aus dem religiös-hymnischen Potential zu schöpfen ist, während Aktivität aus dem rhythmisch-körperlichen, ursprünglich-primitiven Bereich herrührt. Für unseren Kontext bedeutend ist, dass Cowells Sinfonie zufolge Unterdrückung von demjenigen Satz repräsentiert wird, der als einziger eine Verbindung zur europäisch-romantischen Tradition herstellt: als gehalten in einem „turgid romantic style“²⁵ charakterisierte Cowell den dritten Satz, „like Wagner gone atonal to a degree“²⁶, und verortet in ihm ein wenig thematische Entwicklung, wie Schönberg sie verstehe. Freiheit hingegen, als etwas, wonach sich gerade der inhaftierte Cowell in besonderem Maße sehnen musste, geht von dem folkloristischen Tanzsatz „Liberty“ im Stil der „Jigs“, „Reels“ und „Hornpipes“ aus, die Cowell in dieser Zeit ebenfalls komponierte. Die Zuwendung zur Folklore aus – in diesem Fall – Irland als dem Geburtsland von Cowells Vater²⁷ scheint eine Art Potential zur Befreiung aus der „romantischen Unterdrückung“ besessen zu haben. Sie steht im Zeichen von Cowells Begeisterung für die Musikethnologie, die mit den folklorisierenden, „irischen“ Melodien in den frühen Experimentalwerken begann, über ein großes Interesse an Béla Bartóks Sammelaktivität in den späten 1920er Jahren zum Studium der Vergleichenden Musikwissenschaft bei Erich von Hornbostel 1931 in Berlin führte und durch seine Ehe mit der Musikethnologin Sidney Robertson nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis weiter verstärkt wurde.²⁸

Die Ästhetik, die dieser 2. Sinfonie zugrunde liegt und verschiedene kulturelle Aspekte vereint, wie hymnisch-choralartiges Musizieren, Folklore, romantische Expressivität und Assoziationen mit nicht-westlichen, rhythmischen Praktiken (wie afrikanisches Trommeln oder Gamelan-Orchester), kann als holistische Ästhetik bezeichnet werden. Sie steht hinter Cowells viel zitierter Äußerung, er wolle in „the whole world of music“²⁹ leben und arbeiten. Dieser musikalische Holismus trat insbesondere in der Zeit seiner Inhaftierung

25 Siehe Fußnote 14.

26 Ebd.

27 „Liberty Hornpipe“ oder nur „Liberty“ ist der Name für eine bekannte Melodie aus dem anglo-amerikanischen „Fiddler’s Music“-Repertoire, die über regionale und nationale Grenzen hinaus gespielt wurde, z. B. sowohl in Neuengland als auch in den Südstaaten, in Kanada wie auf den britischen Inseln. Man findet sie etwa in der Sammlung von Glenn Weiser (Hrsg.), *Folk Songs for Solo Guitar. 36 Celtic Fiddle Tunes, Airs, & Folk Songs*, New York u. a. 1996. Der Name mag also für Cowell eine gewisse folkloristische Internationalität repräsentieren.

28 Ablesbar ist dieses Interesse für Folk Music auch an Cowells Artikel „Hidden Irish Treasures“, in: *Modern Music* 6/4 (1929), S. 31–33, und seinem frühen Bild von Ives, den er als musikalischen Ethnographen zeichnet, siehe: David C. Paul, „From American Ethnographer to Cold War Icon. Charles Ives Through the Eyes of Henry and Sidney Cowell“, in: *JAMS* 59/2 (2006), S. 399–457.

29 Zit. n. Hugo Weisgall, „The Music of Henry Cowell“, in: *MQ* 45 (1959), S. 498.

hervor. David Nicholls hat an Cowells *United Quartet* von 1936 gezeigt, dass seine radikale Vereinfachung der Tonsprache und der musikalischen Konstruktion das Ziel verfolgt, eine universelle Musik zu schaffen, die – wie Cowell es selbst formulierte – von jedermann verstanden werden kann: von Amerikanern, Europäern, Orientalen oder (unkorrekt) so genannten „primitiven“ Völkern, von Kohlearbeitern ebenso wie von Bankpräsidenten.³⁰ Mir erscheint dieser Universalismus³¹ außerdem als eine Fortführung von Cowells früherer Ästhetik mit veränderten Mitteln. Bis weit in die 1920er Jahre hinein stand Cowell nämlich – wie Steven Johnson und Michael Hicks herausgearbeitet haben³² – unter dem Einfluss des theosophischen Gedankenguts einer kalifornischen Glaubensgemeinschaft mit Namen „The Temple of the People“. Als Folge dieses – stark von der Person John Varians und seiner Begeisterung für die irische Mythologie geprägten – Einflusses verfolgte der junge Cowell das Ziel, eine Art kosmische Musik zu schaffen, die ganzheitlicher Ausdruck universeller Gesetze sein sollte. Der in Cowells musikalischem Denken auf mehreren Ebenen operierende Begriff der „Harmonie“ bestimmte seine Clusterkompositionen, die *Rhythm-Harmony-Quartets* sowie die Parameter wie Tonhöhe, Tondauer, Metrik und Form harmonisierende Idee der *New Musical Resources*.³³ Hinter diesem Verlangen nach Harmonie steht für ihn die Überzeugung, Musik könne eine therapeutische Wirkung auf den Menschen oder die (als dekadent und krank empfundene) Menschheit ausüben.³⁴ Diese Überzeugung wurde von „The Temple of the People“ geteilt und in einigen Experimenten zur Kunsttherapie empirisch untersucht.³⁵ Ziel des Harmoniegedankens war also offensichtlich das Wohl der Menschheit, was sich in der Idee eines standes- und kulturunabhängigen musikalischen Universalismus fortpflanzt, der das *United Quartet* genauso prägt, wie die 2. Sinfonie; angestrebt wird die Harmonie der Völker, der Menschen, „Anthropos“. Es gibt also eine gewisse Kontinuität in der vermeintlich brüchigen Entwicklung Cowells. Seine Musik war vor der Gefängniszeit „Weltanschauungsmusik“³⁶ und sie blieb es auch danach. In dieser Hinsicht schließlich bleibt Cowell dem romantischen Sinfoniekonzept treu, was als Moment der Dialektik von Aneignung und Abgrenzung zu verstehen ist. Eine ganze Welt, den Kosmos, in Tönen auszudrücken, war ebenso das Anliegen weltanschaulicher Sinfonik etwa der Gustav Mahlers³⁷, wie es für Beethoven um Humanität, Freiheit und vereinigende Brüderlichkeit ging („Alle Menschen werden Brüder“, „Seid umschlungen Millionen“). In gewisser Weise

30 David Nicholls, „Henry Cowell’s United Quartet“, in: *American Music* 13/2 (1995), S. 195–217.

31 Diese Wende ist wiederum an Cowells Ives-Verständnis abzulesen, den er nach dem Gefängnis zunehmend als Universalisten darstellt; als Universalist im Sinne des amerikanischen Transzendentalismus, d. h. der das Regionale, die Umgebung, ebenso wie den breiten, „kosmischen“ Kontext miteinbezieht, vgl. Pauls, *From American Ethnographer*, S.423ff.

32 Steven Johnson, „Henry Cowell, John Varian, and Halcyon“, in: *American Music* 11 (1993), S. 1–27; Hicks, *Henry Cowell*, S. 82ff.

33 Cowell spricht explizit von einer Harmonie aus Tonhöhe und Tondauer („ordered systems of harmony and counterpoint in rhythm, which have an exact relationship to tonal harmony and counterpoint“), einer metrischen Harmonie („metrical harmony“) etc., siehe: *New Musical Resources*, S. 46; 67.

34 Vgl. Cowells Beitrag zum Presseorgan der Gemeinde, „Tonal Therapy“, in: *The Temple Artisan* 22, Nr. 11–12 (April–Mai 1922), wiederabgedruckt in Hicks, *Henry Cowell*, S. 155–157.

35 Davon berichtet Cowell ebd.

36 Hermann Danuser spricht im Rückgriff auf Rudolf Stephan bei Werken von Johann Sebastian Bach bis Karlheinz Stockhausen von „kunstreligiöser Weltanschauungsmusik“, siehe Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009.

37 Vgl. Mahlers Brief an Anna von Mildenburg vom 28. Juni 1896: „Nun aber denke Dir ein so großes Werk, in welchem sich in der Tat die ganze Welt spiegelt – man ist sozusagen selbst nur ein Instrument,

machte Cowell mit Ideen, die sinfonische Musik zu einer erhabenen Kunst machen sollten, ernst, indem er Weltanschauungsmusik als Weltmusik im wahrsten Sinne des Wortes komponierte und damit zugleich den romantischen Rahmen der Sinfonik als Grundlage und Ausgangspunkt aufhob. In diesen weltanschaulichen Universalismus fügt sich schließlich das Interesse an der Musik fremder Kulturen ein, das in Cowells folgenden Sinfonien zu einem vielfältigen „Transethnizismus“³⁸ ausgebaut wurde. Dies zeigt sich an seiner *Gaelic Symphony* (Nr. 3), einer Sinfonie mit dem Titel „Seven Rituals of Music“, in der Gamelan-Musik und Lateinamerikanische Tänze verarbeitet werden, einer *Madras Symphony* (Nr. 13), einer *Iceland Symphony* (Nr. 16) und an vielen unbetitelten Sinfoniesätzen. Und genau dieser Transethnizismus war es, der neben den *New Musical Resources* für spätere Generationen von amerikanischen Komponisten zur maßgeblichen Inspiration wurde. Die Rede ist von Lou Harrison, John Cage, La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass und vielen anderen. Im Transethnizismus lag für viele amerikanische, aber auch europäische Komponisten ein Weg, Alternativen zum traditionell-europäischen Komponieren zu finden; ein Vorgang, der vermutlich in diesem europäischen Komponieren seine Wurzeln hat und ohne dies nicht zu denken ist. Ohne Europa und seine Tradition gäbe es keine Abgrenzung von ihr und kein Wunsch, ein neues, anderes Konzept zu finden. Diesen Weg der bewussten und reflektierten Abgrenzung schlug Cowell im sinfonischen Bereich mit seiner 2. Sinfonie ein, die gerade im Vergleich zur traditionalistischen 1. Sinfonie nicht lediglich als konservativ, rückschrittlich und deshalb als vernachlässigbar zu bezeichnen ist, sondern in ihrem offenen Eklektizismus quer zum amerikanischen Nationalismus während des New Deal stand und eine insbesondere auch aus heutiger Sicht progressive Ästhetik verkörpert.

auf dem das Universum spielt“, zit. n. Herta Blaukopf, (Hrsg.), *Gustav Mahler. Briefe*, Wien / Hamburg 1982, S. 164f.

38 David Nicholls im Anschluss an Lou Harrison, siehe: „Transethnicism and the American Experimental Tradition“, in: *MQ* 80/4 (1996), S. 569–594.