



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Kindheit in den *114 Songs* von Charles Ives“

verfasst von / submitted by

Christa Wackenreuther, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

PD Dr. Gregor Herzfeld

Danksagung

An dieser Stelle bedanke ich mich bei all jenen, die mich während der Anfertigung dieser Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

Zuerst gebührt mein Dank Herrn Gregor Herzfeld, der meine Masterarbeit begutachtet und betreut hat. Für die hilfreichen Anregungen und die konstruktive Kritik bei der Erstellung dieser Arbeit bedanke ich mich herzlich.

Ebenfalls bedanke ich mich bei meinen Freundinnen und Freunden, meinen Kolleginnen und Kollegen, die mir mit offenen Ohren, Inspiration, Suppe und vielem mehr zur Seite standen und auch vereinzelt für die nötige Ablenkung sorgten.

Außerdem danke ich Irmi Winkler für das Korrekturlesen meiner Masterarbeit.

Zu guter Letzt ein großes Danke an meine Eltern, die mir meinen Werdegang durch ihre Unterstützung ermöglicht haben.

Christa Wackenreuther

Wien, 01.12.2019

Abstract

Thema der vorliegenden Masterarbeit ist die Darstellung von Kindheit in der umfangreichen Liedersammlung *114 Songs* von Charles Ives. Es handelt sich um eine Arbeit zur Fragestellung, wie Ives das Thema Kindheit darin inhaltlich und kompositorisch darstellte. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf jenen Liedern, in denen er autobiographische Bezüge herstellte und der Frage, weswegen die Rückwendung auf die eigene Kindheit von so großer Bedeutung für den Komponisten waren.

Die Arbeit besteht aus einem theoretischen sowie einem empirischen Teil. In beide Teile fließen Ives' literarische Äußerungen zur Erklärung seiner Lebensphilosophie ein, laut denen Musik und Leben nicht voneinander zu trennen seien und die zudem persönliche Erinnerungen beinhalten. Der theoretische Teil bildet durch die Erläuterung Ives' biographischen Hintergrundes sowie sein Komponieren und Denken wesentlich beeinflussender theoretischer Grundlagen, wie den Transzendentalismus, die Basis für den nachfolgenden empirischen Teil. Zudem wird die Verschränkung der inhaltlichen Erinnerung mit dem für Ives typischen Kompositionsverfahren der Entlehnung erläutert. Der empirische Teil besteht aus einer Werkstudie zu jenen Liedern der *114 Songs*, die das Thema Kindheit behandeln. Darin wird im Hinblick auf autobiographisch gefärbte Lieder insbesondere das kompositorische Verfahren der Rekonstruktion von Erinnerungen durch Entlehnung analysiert und wie dieses Vorgehen mit von Ives eigens verfassten Liedtexten ineinandergreift. Inhaltlich werden die Lieder im Zusammenhang mit biographischen Stationen, Personen und weiteren persönlichen Erinnerungen besprochen. Ein kleiner Teil der Werkstudie handelt zudem von Liedern, in denen Ives das Thema Kindheit unabhängig von seiner eigenen Biographie im Erbe literarischer und musikalischer Romantik thematisierte.

Das Ergebnis der Arbeit besteht in der Feststellung, weswegen die Erinnerung an die eigene Kindheit dem zeitlebens von Zerrissenheit geplagten Ives Identität stiftete und weswegen die *114 Songs* sich zur Darstellung davon so gut eignen wie vermutlich kein anderes seiner Werke.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
1.1 Quellenlage und Forschungsstand	10
 2. Biographie. Charles Ives und seine Vorfahren in Danbury	 12
2.1 Danbury	12
2.2 Isaac Ives	13
2.3 George White Ives	14
2.4 George Edward Ives	14
2.5 Charles Edward Ives	18
2.5.1 Erste Lebens- und Lehrjahre	18
2.5.2 Jahre der Adoleszenz	21
2.5.2.1 Yale	24
2.5.3 Berufliche Laufbahn nach dem College	25
 3. Theoretische Grundlagen	 27
3.1 Transzendentalismus	27
3.2 Autobiographie	30
3.3 Das kulturelle Gedächtnis der USA.....	33
3.4 Nostalgie	34
3.5 Ives‘ Kompositionsstil. Eine Synthese aus viererlei Traditionen.....	37
3.5.1 Amerikanische Populärmusik	39
3.5.1.2 Patriotische Lieder und Militärmusik.....	40
3.5.2 Protestantische Kirchenmusik.....	41
3.5.3 Europäische klassische Musik	41
3.5.4 Experimentelle Musik	42
3.6 Erinnerung und Entlehnung in den Werken Charles Ives‘	42
3.6.1 Unterscheidung der Termini Zitat und Entlehnung	44
3.6.2 Entlehnung und verklunglichte Erinnerung	46
3.6.3 Entlehnung aus Eigen- und Fremdmaterial.....	50
3.6.3.1 Fremdmaterial	50
3.6.3.2 Eigenmaterial	53
3.7 Kindheit	53
3.7.1 Kindheit in der Musik des 18.–20. Jahrhunderts	53

3.7.2 Kindheit in Ives' Gesamtwerk.....	55
3.7.3 Kindheit in den <i>114 Songs</i>	57
4. Werkstudie zum Thema Kindheit in den <i>114 Songs</i>	60
4.1 Veröffentlichungsgeschichte der Liedersammlung	60
4.2 Das Postface der <i>114 Songs</i>	64
4.3 George Ives in <i>den 114 Songs</i>	68
4.3.1 Nr. 12, „Remembrance”	70
4.3.2 Nr. 43, „The Things Our Fathers Loved”	73
4.4 Mollie Ives und Mutterschaft in den <i>114 Songs</i>	80
4.4.1 Nr. 108, „Songs my Mother taught me”	82
4.4.2 Nr. 81, „The Old Mother“	84
4.4.3 Nr. 55, „Down East“	85
4.5 Lieder über Erinnerungen aus dem allgemeinen Kontext Ives' Kindheit	89
4.5.1 Nr. 47, „The Camp Meeting“	89
4.5.2 Nr. 56, „The Circus Band“	95
4.5.3 Nr. 51, „Tom Sails Away“	98
4.5.4 Nr. 52, „Old Home Day“	104
4.5.5 Nr. 102, „Memories – a. Very Pleasant b. Rather Sad”	111
4.6 Kindheit als Thema universeller Natur	113
4.6.1 Nr. 74, „The Children's Hour“	113
4.6.2 „Sentimental Ballads“	115
5.6.2.1 Nr. 91, „Kären”	117
5.6.2.2 Nr. 92, „Marie”	119
5. Conclusio	121
6. Verzeichnisse	124
Verzeichnis Abbildungen und Notenbeispiele	124
Literatur	125
Primärliteratur	125
Werkverzeichnisse und Bibliographien.....	125
Schriften von Charles Ives.....	125
Lebensdokumente	126
Briefe	126

Musikalien.....	127
Werke des Transzendentalismus	127
Sekundärquellen.....	128
Monographien	128
Aufsätze, Artikel	129
Online-Quellen.....	130

1. Einleitung

Charles Edward Ives (1874–1954) stellt zweifelsohne eine der bedeutsamsten Persönlichkeiten jüngerer Musikgeschichtsschreibung dar und gehört zu den Urvätern amerikanischer klassischer Komponistinnen und Komponisten. Autochthone Züge, Einflüsse europäischer Kompositionstraditionen, Avantgardismus und Experimentalität sprechen für die Vielseitigkeit des Komponisten, welche gleichsam sein Leben maßgeblich bestimmte. Musik und Leben waren für Ives, der alle Musik als Programmmusik empfand, zwei untrennbare Bereiche und sämtlichen Programmatiken, die sein Werk umfasst, wohnen autobiographische Bezüge inne. In einem zwischen Lebensmaximen gespannten Dasein einer äußerst komplexen Persönlichkeit trafen somit philosophische Überzeugungen, zeitgeschichtlicher Kontext und in besonderem Ausmaß persönliche Erinnerungen innerhalb vielfältiger Musiktraditionen und Stile zusammen. Ebendiese Bezüge zwischen Werk und Leben spielen die wohl zentralste Rolle in der Auseinandersetzung mit seiner Programmatik und bilden noch heute den Gegenstand intensiver Auseinandersetzung.

Ives, der sich trotz professioneller Ausbildung dagegen entschied, seinen Lebensunterhalt als Komponist zu bestreiten, nahm nicht nur aus dem pragmatischen Grund, sich den Anforderungen des Marktes nicht beugen zu müssen, die eigene Persönlichkeit in einem solchen Ausmaß in seine Kompositionen auf, viel mehr verlangte er den Zusammenhang zwischen Biographie und Ästhetik. Diese und damit verwandte Forderungen, sein für die Jahrhundertwende charakteristisches Schwellenbewusstsein, seine Selbstkritik- und Selbstdisziplin, Konservatismus, tiefe Religiosität, Verehrung transzendentalistischen Gedankenguts hielt der Komponist in literarischen Äußerungen fest, die in der Ives-Forschung nicht wegzudenken sind: die Hauptwerke *Essays Before a Sonata* als ausführlicher schriftlicher Kommentar zur 2. Klaviersonate und die persönlicheren *Memos*. Daraus geht auch seine Verlorenheit in einer sich rapide verändernden, sich von der Natur entfernenden Welt und alles zu überrollen drohender Massenkultur hervor, aus der Ives sich in einen geborgenen Kokon aus Erinnerungen flüchtete, insbesondere in jene an seine Kindheit.

Die Idealisierung der eigenen Kindheit sowie des allgemeinen Kindseins, insbesondere die tiefgreifende und wie nichts anderes wesensformende Beziehung zu seinem Vater, prägten große Teile Ives' Gesamtwerk auf inhaltlicher sowie kompositionstechnischer Ebene. Die

zahlreichen Kindheitsbezüge, gemischt mit Patriotismus gegenüber seinem gefühlten Erbe, den Gründungsideen der amerikanischen Verfassung, spannten inhaltliche Großbögen über Ives' Werk und finden sich sowohl in seinen frühesten als auch letzten Kompositionen wieder, die er zu Beginn der 1920er anfertigte, bevor er das aktive Komponieren neuer Werke einstellte. Die *114 Songs* veröffentlichte Ives als Sammlung seines Liedschaffens zwischen 1888 und 1921, wodurch diese einen Bogen über sämtliche Stile, Ereignisse und Gedanken spannen, die Ives jemals während seiner kompositorischen Tätigkeit verarbeitete. Somit bildet sie einen Mikrokosmos seines Gesamtwerks und gleichsam seines gesamten Lebens, da Kunst und Leben für Ives bekanntlich eine Einheit bildeten. Somit begegnen einem die umfassenden und tiefgreifen Elemente der Kindheit als zentrales psychisches Auffangbecken des Nostalgikers Ives darin in dermaßen beträchtlichem Ausmaß:

“To a remarkable degree, Charles Ives's mind revolved throughout all his life in the orbit of his childhood. The music that he composed as an adult constantly reverted to the tunes and the experiences that would have been encountered by a boy growing up in a New England town in the nineteenth century. The boy was Charles Ives himself. The town was Danbury, Connecticut, where Ives was born on October 20, 1874.”¹

Insbesondere der hohe Stellenwert seines Vaters George Ives wurde in der Forschung häufig hervorgehoben und sogar auf psychoanalytischer Ebene untersucht.² Mindestens ebensolche Bedeutung spricht man den *114 Songs* als Schlüssel zum Verständnis des Komponisten zu, da die Sammlung eine regelrechte Autobiographie des Komponisten darstellt und die in Liedform behandelten Inhalte von sämtlichen Bereichen und Phasen seines Lebens und Denkens inspiriert entstanden sind.

Die vorliegende Arbeit widmet sich explizit dem Thema Kindheit in der 1922 veröffentlichten Liedersammlung, genaugenommen der Frage, wie Ives Kindheit auf inhaltlicher Ebene darstellte und welche Kompositionsverfahren er zur Darstellung nutzte. Insbesondere gilt es außerdem festzustellen, inwiefern sich autobiographische Bezugnahmen auf seine eigene Kindheit erkennen lassen. Es geht daher einerseits darum zu erkennen, auf welche Weise die eigene Kindheit sowie Kindheit im Allgemeinen Ives kompositorisches Schaffen beeinflusste, welches zeitlich mit der Entstehung der *114 Songs* gleichzusetzen ist, und außerdem darum, wie Ives Kindheit, eigene Kindheitserinnerungen und damit verbundene Geisteszustände in Musik übersetzte, während die gesellschaftlichen

¹ Rossiter, *Charles Ives and His America*, S. 3.

² Vgl. Feder, *Charles Ives "My Father's Song". A Psychoanalytic Biography*, 1992.

Veränderungen der Jahrhundertwende und insbesondere der Erste Weltkrieg und dessen Nachbeben diese idealisierte Welt in immer weitere Ferne rückten.

Um zu erschließen, welche Kindheitsaspekte Ives konservierte, was Kindheit für ihn genau bedeutete, welche Orte und Personen er damit verband, widmet sich der erste Teil der Arbeit einer insofern ausführlichen Biographie, als dass nicht nur sein Leben in Grundzügen gezeichnet, sondern auch jenes seiner unmittelbaren männlichen Vorfahren in den Blick genommen wird, um seine patriotische Verwurzelung und Beziehung zur Heimat, insbesondere dem Heimatsort Danbury, darzustellen. Der Fokus liegt auf seiner eigenen Kindheit, seiner musikalischen Ausbildung sowie der untrennbar damit verbundenen Vaterfigur George Ives.

Der zweite Teil setzt sich mit theoretischen Grundlagen auseinander. Darunter fällt zum einen der Transzendentalismus, eine von Neu England ausgegangene neuidealistische Bewegung, die Ives während des Colleges für sich entdeckte. Besprochen werden außerdem die amerikanische Autobiographie-Tradition, der die *114 Songs* als musikalische Wiedergabe Ives' Lebens und Denkens angehören, das kulturelle Gedächtnis der USA und damit verbundenes Kunstverständnis sowie Nostalgie. Das Hauptaugenmerk dieses Teils liegt jedoch auf Ives' Kompositionsstil. Da er Kindheit musikalisch durch assoziative Bausteine aus entlehnten Melodien und Stilen darstellte, gilt es, nicht nur die Stile zu beschreiben, die er beherrschte, sondern insbesondere darzulegen, wie er durch das Kompositionsmittel der Entlehnung Erinnerungen rekonstruierte. Den Abschluss der theoretischen Grundlagen bildet die musikalische Auseinandersetzung mit dem Thema Kindheit, welche in den dritten und umfassendsten Teil der Arbeit überleitet.

Der dritte Teil besteht aus einer Werkstudie zum Thema Kindheit in den *114 Songs*. Diese beinhaltet allem voran die Veröffentlichungsgeschichte der Sammlung sowie des „Postface to *114 Songs*“, einem Anhang in Form eines Aufsatzes über Ives eigene kunstphilosophische Betrachtung und persönliche Information zur Motivation der Zusammenstellung. Anschließend werden jene Lieder besprochen, in welchen Ives das Thema Kindheit kompositorisch heraufbeschwor. Das Hauptaugenmerk liegt auf den autobiographischen Liedern. Dafür wird untersucht, aus welchen Traditionen der Komponist Material entlehnte, um ein assoziatives Netz zu knüpfen und weswegen seine Wahl auf ebendiese fiel. Neben dieser Analyse auf kompositionstechnischer Ebene erfolgt die Auseinandersetzung mit der

inhaltlichen bzw. textlichen Ebene und der Frage, welchen Elementen in Form von Orten, Personen, Erlebnissen und Gefühlen Ives in teilweise sogar eigens verfassten Texten gedachte. Abschließend werden Lieder besprochen, in denen sich Ives mit dem Thema Kindheit unabhängig von seiner eigenen auseinandersetzt und musikalisch ein der Romantik verwandtes klingendes Kindheitsbild schuf.

1.1 Quellenlage und Forschungsstand

Grundsätzlich war die Katalogisierung und Datierung von Ives' Manuskripten von erheblichen Schwierigkeiten durchzogen. Die Katalogisierung begann unter der Leitung von John Kirkpatrick, nachdem Harmony Ives 1955 sämtliche erhaltenen Manuskripte der Yale University übergeben hatte. Kirkpatrick veröffentlichte 1960 den Katalog *A Temporary Mimeographed Catalogue of the Music Manuscripts and Related Materials of Charles Edward Ives 1874–1954*. Für die vorliegende Arbeit wird jedoch der 1999 von James B. Sinclair aktualisierte Katalog *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives* herangezogen, der zahlreiche Zusatzinformationen beinhaltet, darunter auch zu Entlehnungen. Aufgrund der stattfindenden Auseinandersetzung mit Entlehnungen ist zudem Clayton W. Hendersons *The Charles Ives Tunebook* (veröffentlicht 2008) von zentraler Wichtigkeit. Die aktuellste Bibliographie stammt von Gayle Sherwood: *Charles Ives. A Guide to Research* (2002). Als zentralstes Lebensdokument für die vorliegende Arbeit bezüglich Ives' Persönlichkeit und dessen Umfeld dient Vivian Perlis' *Charles Ives Remembered. An Oral History* (2002), wofür Perlis Erinnerungen von Verwandten, Kolleginnen und Kollegen und anderen Zeitzeuginnen und Zeitzeugen sammelte.

Seit Mitte der 1970er wuchs die internationale Ives-Literatur rapide an, auch die Zahl einschlägiger Monographien erhöhte sich deutlich. Bis 1975 Frank R. Rossiters Biographie *Charles Ives and His America* erschien, hatte es nur eine einzige gegeben: Henry und Sidney Cowells *Charles Ives and His Music* aus 1955. In den 80ern und 90ern wurde diese allerdings wiederum überholt, in welchem Zusammenhang J. Peter Burkholders Arbeit hervorzuheben ist: seine Biographie *Charles Ives and His World* (1996) sowie die Beschäftigung mit Ives' kompositorischem Hintergrund und dessen Kompositionsmittel der Entlehnung, namentlich *Charles Ives. The Ideas Behind the Music* (1985) und *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing* (1995). Bezüglich biographischer Details ist Stuart Feders Beitrag zur Ives-Forschung unverzichtbar, denn Feder sammelte und veröffentlichte

wertvolle Zeugnisse zu den vorhergegangenen Ives-Generationen, insbesondere George Ives. Seine Auseinandersetzung mit der Ives-Familie begann mit dem Aufsatz „Charles and George: the Veneration of Boyhood” in *Psychoanalytic explorations in music* (1990). In den Folgejahren veröffentlichte er die im Hinblick auf Ives’ Leben und Umgebung wohl ausführlichsten Biographien: *Charles Ives “My Father’s Song”. A Psychoanalytic Biography* (1992) und *The life of Charles Ives* (1999). Als grundlegende Informationsquelle für diese Arbeit dienen außerdem folgende Beiträge der deutschsprachigen Forschung: Lucie Fenners *Erinnerung und Entlehnung im Werk von Charles Ives*, Wolfgang Ratherts *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives* (1987) und *Charles Ives* (1996). Weitere Beiträge stammen unter anderem von Rosalie Sandra Perry (*Charles Ives and the American Mind*, 1974) und Jan Swafford (*Charles Ives. A Life with Music* 1996).

Zwar begegnen einem die Themen Kindheit in Verbindung mit dem Phänomen Erinnerung und die Beziehung zu Ives’ Vater in zahlreichen Bänden, einschlägig setzte sich damit bislang jedoch nur David Metzger in „‘We Boys’: Childhood in the Music of Charles Ives” (1997) auseinander. Andernorts begegnet einem das Phänomen Kindheit lediglich als eine von mehreren analysierten Kategorien.

Zu den 114 Songs gibt es einige Aufsätze und Hochschulschriften, letztere entstanden insbesondere im Umfeld amerikanischer Universitäten³. Dazu gehören H. Wiley Hitchcocks Aufsätze „Charles Ives’s Book of 114 Songs“ (1977) sowie „Ives’s 114 [+15] Songs and what he thought of them“, wovon letzterer in dieser Arbeit zitiert wird. Einen wertvollen Überblick über behandelte Thematiken und die Relevanz der Sammlung bot außerdem Dietrich Kämper in „Die ,114 Songs‘ von Charles Ives“ (1987).

³ Namentlich: Layton, *An Introduction to the 114 Songs*, Diss. Cambridge 1963. / Newman, *The Songs of Charles Ives*, Diss. Iowa City 1967 / Hurst, *A Study, Analysis and Performance of Selected Songs of Charles Ives*, Diss. Columbia 1971.

2. Biographie. Charles Ives und seine Vorfahren in Danbury

2.1 Danbury

Danbury, eine Kleinstadt in Connecticut an der amerikanischen Ostküste, ungefähr 100 Kilometer nordöstlich von New York gelegen, nahm einen enormen Stellenwert in Charles Ives' Biographie ein. Es war nicht nur die Stadt, in der er aufwuchs und sozialisiert wurde, sondern jener Ort, an dem sich seine Vorfahren Ende des 18. Jahrhunderts niedergelassen und sich einen bedeutenden Namen und wichtige Stellung innerhalb der örtlichen Bevölkerung erarbeitet hatten. Charles Ives war aufgrund dessen auf besondere Weise mit diesem Ort verbunden. Um das Verständnis dieser starken Empfindung zu sichern, werden im Folgenden nicht nur seine eigene Biographie, die seines Vaters, sondern ebenso jene seines Vaters Urgroßvaters und Großvaters besprochen. Für die Übersichtlichkeit werden die verschiedenen Ives in diesen Kapiteln mit vollständigem Namen oder Vornamen genannt. Die Wichtigkeit der Beschäftigung mit dem Heimatort des Komponisten soll vorab durch Erinnerungen seiner Neffen Brewster und Bigelow Ives verdeutlicht werden:

Brewster Ives beschrieb die Beziehung seines Onkels zum gemeinsamen Heimatort mit folgenden Worten:

„Uncle Charlie was an extremely sentimental person who was devoted to his family. He relived his boyhood in Danbury to a degree that was quite unusual. He remembered incidents of his childhood which he was constantly recalling in later years. This was always a surprise to the rest of us, as I doubt that our childhood memories were as clear.”⁴

Auch Bigelow Ives erinnerte sich an die Beziehung seines Onkels zu Danbury:

„We didn't see a great deal of Uncle Charlie in Danbury because he was reluctant to come back to his boyhood town and kept himself pretty much in the circle between New York and West Redding. I can recall his coming to our house only once. Danbury recalled a past that could not be recalled, and he got quite emotional whenever he came into town. I remember very late in his life, after my own father died, he did come up to the old house where he had spent so much time as a boy. The house had been moved back away from Main Street up onto Chapel Place, and the visit was probably the first one back to the old place in maybe fifteen or twenty years. Uncle Charlie spent the night there and wandered through the old house and spoke very feelingly about the north parlor, and recalled how changed it all was. I went out walking with him late that evening, and we went up as far as the Civil War monument in the City Hall Square. That was only about half a block from the old house. He actually moaned aloud when he got up there and saw how it had all changed from his recollection of it. There were no longer any elms, and there were strange new buildings not very compatible with his vision of the old town. He leaned up against a sandbox which was on the corner by the curb, and he buried his head in his hands and

⁴ Perlis, *Charles Ives Remembered*, S. 72.

moaned. 'I'm going back,' he said, 'You can't recall the past.' [...] From that I had an inkling of how deep his love was for a bygone way of life that he apparently had nurtured ever since having left Danbury as a boy."⁵

2.2 Isaac Ives

Charles Ives Urgroßvater Isaac Ives (1764-1845) ließ sich 1790 in der Kleinstadt Danbury nieder. Ausgehend von seiner Person genoss die Familie Ives Anerkennung durch ihre Mitbürger/-innen bzw. hatte die Familie einen gesellschaftlich hohen Status inne und bildete gemeinsam mit wenigen anderen Familien, insbesondere den Whites,⁶ den gefühlten Kern des Orts.⁷ Isaacs Persona entsprach in vielerlei Hinsicht dem charakteristischen ehrgeizigen Neu-Engländer der damaligen Zeit: Er war strebsam, hegte unternehmerische Ambitionen, erreichte rasch große geschäftliche Erfolge und verschaffte sich selbst sowie der gesamten Familie beständiges Ansehen. Er wob feste soziale und familiäre Netzwerke, die auch den nachfolgenden Generationen der Danbury-Ives' komfortable Stabilität in vielerlei Hinsicht verschaffen sollten.⁸ Mit Isaac begann außerdem bereits die Ives'sche Tradition für männliche Familienangehörige, in Yale (New Haven) zu studieren.

Isaacs geschäftliche Unternehmungen konzentrierten sich zum Großteil auf New York. Als er 1829 in den Ruhestand ging, erwarb er ein großes Wohnhaus an der Danbury-Main Street, welches den folgenden Ives-Generationen als Wohnort dienen sollte. Es etablierte sich als Zentrum des Großfamilienlebens und wurde schlussendlich sogar eine städtische Sehenswürdigkeit. Als Isaac 1845 verstarb, teilten sich bereits drei Ives-Generationen das Haus: Isaac und seine zweite Frau Sarah Amelia sowie die Familie seines Sohnes George White Ives (1798-1862). George White Ives und seine Frau Sarah bekamen fünf Kinder. George Edward Ives, deren jüngster Sohn und Charles Ives' Vater, kam im Todesjahr seines Großvaters zur Welt.

⁵ Perlis, *Charles Ives Remembered*, S. 81f.

⁶ Die Whites waren Charles Ives' mütterlicher Familienzweig.

⁷ Feder, „*My Father's Song*“, S. 12.

⁸ Ebda.

2.3 George White Ives

Für George White Ives (1798-1862), Charles' Großvater, hatte das Haus eine immens große Bedeutung, denn er verband es untrennbar mit seiner gesellschaftlichen Stellung und dem damit einhergehenden Ansehen.⁹ Die Jahre zwischen 1840 und 1860 bildeten den Höhepunkt seiner Karriere, denn sein Name steht in unmittelbarer Verbindung mit einschneidenden Veränderungen des gesellschaftlichen und geschäftlichen Lebens in Danbury: Als Direktor eines Gasunternehmens gründete er 1849 das erfolgreiche Ives-Familienunternehmen, die Danbury Savings Bank, und führte 1857 Leuchtgas ein. Später ernannte man ihn darüber hinaus zum Bürgermeister Danburys.

Die Danbury Savings Bank befand sich anfangs im Ives-Wohnhaus, bis direkt nebenan ein eigenes kleines Bankgebäude errichtet wurde. Durch die räumliche Nähe von Wohnhaus und Arbeitsplatz wurde die Bank als Familienunternehmen weitergeführt. Sarah Wolcox Ives, George White Ives' Frau, bildete das familiäre Zentrum des gemischten Haushalts und war an verschiedenen Wohltätigkeitsorganisationen beteiligt. Wie es für wohlerzogene Kinder gut situierter Familien dieser Zeit üblich war, erhielten Sarahs und Georges fünf Kinder regelmäßig Unterricht in bildender Kunst und Musik. Über außergewöhnliches musikalisches Talent verfügte allerdings nur der jüngste Sohn George Edward. Dieses bewies er nicht nur auf mehreren Instrumenten (Flöte, Klavier, Geige und Horn), sondern er verfügte darüber hinaus über ein absolutes Gehör.

2.4 George Edward Ives

Während George E. Ives' (1845-94) Jugend und Adoleszenz vollzog sich eine Art Evolution des örtlichen öffentlichen Musiklebens, zu welcher er in erheblichem Ausmaß beitrug. Während seiner Kindheit waren Konzerte bzw. generell Veranstaltungen, die man ausschließlich aufsuchte, um Musik zu hören, noch äußerst selten. Allerdings gab es zahlreiche Anlässe im sozialen und gesellschaftlichen Zusammenleben, die nach Musik verlangten, was Möglichkeiten bzw. überhaupt ein Berufsfeld für Musiklehrer/-innen eröffnete. Dieser neue Berufsstand zeichnete für die ersten Konzerte im engeren Sinne verantwortlich. George erhielt seinen ersten Musikunterricht bei Emile Gaebler, Musiklehrer, Komponist und Organist der örtlichen Methodistenkirche. Besonders

⁹ Feder, „*My Father's Song*“, S. 15.

bedeutend war für George vermutlich, durch seinen Lehrer einen alternativen Berufsweg zum Geschäftsleben kennen zu lernen, im Gegensatz zu den von seinen Familienmitgliedern vorgelebten Modellen.

Über kirchliche Traditionen lernte George einen besonders wichtigen Aspekt von Danburys Musikleben kennen, der sich später auch im kompositorischen Schaffen seines Sohnes bemerkbar machen sollte: Camp Meetings der Methodistenkirche. Camp Meetings waren religiöse Feste, bestehend aus Gebeten, Predigten und Lobhymnengesang. Sie fanden unter freiem Himmel zumeist im August statt und dauerten üblicherweise eine ganze Woche.¹⁰ George schien in erster Linie der Musik wegen teilzunehmen, die Familie gehörte nämlich eigentlich dem Kongregationalismus an, einer Ausprägung des Presbyterianismus. Das musikalische Hauptaugenmerk der Camp Meetings lag auf dem Gesang von Gospel-Hymnen.

Die Herausbildung örtlicher Musikkapellen deckte sich weitestgehend mit Georges Jugendjahren und seiner persönlichen Entwicklung als Musiker.¹¹ Während seiner Kindheit gab es noch keine ortsansässige professionelle Kapelle und für diverse festliche Anlässe mussten Kapellen aus benachbarten Städten und Ortschaften anreisen. Des Weiteren lernte George professionelle Formationen durch Besuche diverser Wanderzirkusse kennen. Diese schienen ihm besonders imponiert zu haben, denn er gab daraus erworbenes Wissen später an Charles weiter, welcher dadurch veranlasst das Lied „The Circus Band“ schrieb. Dass Musikkapellen George Edward so faszinierten, ist aufgrund seines Hauptinstruments Horn nicht verwunderlich. Der Hornist erfüllte in kleinstädtischen Musikgruppen nämlich die führende Funktion eines Konzertpianisten oder Konzertgeigers großer Orchester. Erst kurz vor dem Sezessionskrieg (1861-1865) entstand in Danbury eine eigene Kapelle, für deren Gründung George durch Generierung öffentlicher Unterstützung einen wesentlichen Beitrag leistete.¹² Zehn Jahre nach dem Krieg konnte die Kleinstadt bereits drei eigene Kapellen vorweisen.

Als George das Alter von fünfzehn Jahren erreichte, war die Familie Ives nicht nur Eigentümer der Danbury Savings Bank, sondern außerdem des größten Holzgeschäfts der

¹⁰ Feder, „*My Father's Song*“, S. 27.

¹¹ Ebda., S. 28.

¹² Ebda., S. 29.

Stadt sowie Besitzer eines Fachhandels für hochklassige Wohneinrichtung. Ihm aber schien bereits klar gewesen zu sein, nicht dem vorgefertigten, klassischen Berufsweg männlicher Ives-Familienmitglieder zu folgen. Seine Brüder Joseph und Ike fassten damals bereits erfolgreich im Familiengeschäft Fuß und sein Vater besaß inzwischen außerdem einen beträchtlichen Teil des nördlichen Endes der Stadt in der Nähe des Bahnhofs (dort gibt es bis heute eine Ives Street). Vermutlich dachte George White Ives, sein jüngster Sohn könnte, falls notwendig, später immer noch in einem der Familienbetriebe tätig werden. Daher stellte er sich dem Wunsch seines Sohnes, dessen musikalische Ausbildung voranzutreiben, nicht in den Weg und ermöglichte ihm Unterricht beim hochrenommierten Musikprofessor Carl Foeppel in New York. Foeppel lehrte George profundes Wissen in klassischer europäischer Musiktheorie und Harmonielehre. Eine theoretische Grundlage nach Vorbild anerkannter akademischer Ausbildung für Musiker/-innen in Deutschland ging zwar weit über das hinaus, was von kleinstädtischen Kapellmeistern in Amerika erwartet wurde, erwies sich aber nützlich für die Art von Allround-Musiker, die George werden sollte. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass er jemals ernsthaft komponieren wollte, und tatsächlich schrieb er fast nichts, sondern nutzte seine Ausbildung in Form von Unterricht, Dirigieren, Arrangieren und akustischen Experimenten.¹³

Zwischen 1860 und 1863, während der ersten zwei Jahre des Bürgerkrieges, hielt George sich im Zusammenhang mit seinen Musikstudien zum Großteil in New York auf, besuchte Danbury aber gelegentlich zu musikalischen Anlässen. 1863 fällte er den Entschluss, sich der Unionsarmee als Kapellmeister anzuschließen und begann alsbald, Musiker aus seinem Bekanntenkreis in Connecticut und New York zu rekrutieren. So entstand die *First Connecticut Volunteer Heavy Artillery*, auch bekannt als *Heavies*. Leider ist nichts Genaueres über Georges Edwards Karriere bei den *Heavies*, genauso wenig wie über seine Beteiligung am Krieg, bekannt.¹⁴

Nach dem Krieg kehrte George nach Danbury zurück und zog erneut ins Ives-Haus ein. Den damals 20-Jährigen erwartete dort ein stabiles und sicheres Umfeld, obwohl sein Vater George White Ives drei Jahre zuvor verstorben war. George übernahm die Leitung der örtlichen Blaskapelle, gründete ein Hornensemble und pflegte diese Aufgaben mit großer Ernsthaftigkeit. Dennoch blieb es ihm aus finanziellen Gründen nicht erspart, in der

¹³ Burkholder, *Charles Ives. The Ideas Behind the Music*, S. 45.

¹⁴ Feder, Stuart „*My Father's Song*“, S. 43.

inzwischen von seinem Bruder Joseph geleiteten Bank mitzuarbeiten und Musikunterricht zu geben. Die Tätigkeit im Familienunternehmen erleichterte ihm das Leben in Danbury enorm, insbesondere da in einer amerikanischen Kleinstadt des mittleren 19. Jahrhunderts mehr oder minder nur Beschäftigungen dieser Art als ernstzunehmende Berufe galten. Dementsprechend hatte George besonders in der Anfangszeit als Leiter der örtlichen Blaskapelle mit geringer Wertschätzung vonseiten seiner Mitbürger/-innen zu kämpfen, woran sich sein Mitbürger, der Architekt Philip Sunderland, im Zusammenhang mit Georges Klangexperimenten im öffentlichen Raum zu erinnern wusste: „[...] but people in Danbury didn't think it was very interesting to see the two bands blending and playing different tunes. They didn't take George Ives very seriously. He was only the bandleader.“¹⁵

Professionelles und insbesondere experimentelles Musizieren führte demnach zu klar definierten, negativen Einstellungen und Danbury war mit Sicherheit nur eine von vielen Ortschaften, in denen man hauptberuflichen Musikerinnen und Musikern sowie Künstlerinnen und Künstlern mit dementsprechend geringer Wertschätzung begegnete. Trotz dieser Abwehrhaltung und obwohl er fruchtbare Kontakte zur New Yorker Musikszene hatte, brach George die Bande zu seiner Familie nicht, blieb in Danbury und trug maßgeblich zum Florieren des örtlichen Musiklebens bei. Er etablierte Konzerte als eigenständige Veranstaltungen, unabhängig von kirchlichen sowie anderen gesellschaftlichen Funktionen und Anlässen. Durch sein konsequentes Engagement gewann Musizieren in den Augen der Einwohner/-innen Danburys ein höheres Maß an Professionalisierung.¹⁶

Am 1. Januar 1874 heiratete er Mary Elizabeth Parmelee (1849-1929), genannt Mollie. Von nun an lebten die beiden gemeinsam im Ives-Haus. Noch im selben Jahr kam Charles Ives als deren ältestes Kind zur Welt, zwei Jahre später sein Bruder Moss (1876-1939).¹⁷

¹⁵ Perlis, *Charles Ives Remembered*, S. 16.

¹⁶ Feder, „*My Father's Song*“, S. 52.

¹⁷ Joseph Moss Ives wurde stets Moss genannt; er unterschrieb sogar als „J. Moss Ives“.

2.5 Charles Edward Ives

2.5.1 Erste Lebens- und Lehrjahre

Charles Edward Ives wurde am 20. Oktober 1874 im nach wie vor weitgehend ländlichen Danbury geboren. Der Ort glich in vielerlei Hinsicht weiterhin einer amerikanischen Provinzstadt, obgleich die Bevölkerung sich zwischen 1850 und 1870 von ungefähr 6000 Einwohner/-innen auf beinahe 11 000 vergrößert hatte. Im Ives-Haus lebten zur damaligen Zeit Charles' Eltern, seine Großmutter Sarah, sein verwitweter Onkel Joe, seine Tante Amelia (allesamt Verwandte väterlicherseits), Amelias späterer Mann Lyman Brewster und Charles' jüngerer Bruder Joseph Moss.

Charles' Kindheit zu erzählen bedarf unumgänglich seine Musikerziehung und die Beziehung zu seinem Vater genauer zu betrachten, denn George, dem einiges an einem fürsorglichen Erziehungsstil zu liegen schien, unterschied sich in seiner väterlichen Zuwendung von den meisten Männern seiner Zeit. Als Charles eineinhalb Jahre alt war und die Geburt seines Bruders kurz bevorstand, beauftragte Mollie ihren Mann, den älteren Sohn zu hüten und auf seinen Instrumenten außerhalb des Hauses zu üben. So sah man George und Charles häufig miteinander im Garten sitzen, wo der Vater eifrig übte und der Sohn aufmerksam zuhörte. Charles' Tante Amelia beschrieb ihrer Mutter später, der Zweijährige würde der Musik weit über eine Stunde ruhig und konzentriert lauschen.¹⁸ Von frühester Kindheit an hatten Vater und Sohn somit eine exklusive Bindung und wurden enge Gefährten.

Die Mitglieder seiner Musikkapellen nannten George „Lehrer“, obgleich seine Funktion an sich der eines Kapellmeisters entsprach. Dennoch empfanden ihn diese als Lehrer, wie auch sein Sohn es tat.¹⁹ Charles kannte die Kapellen und ihre Musik von klein auf, denn ab und zu probte George mit seinen Ensembles sogar im Garten des Familienhauses. Charles' früheste akustische und ihn lebenslang prägende Umgebung bestand somit aus dem väterlichen Üben sowie den Klängen der örtlichen Kapellen. George war nicht nur sein erster, sondern laut eigenen Aussagen in den *Memos*, bedeutendster Lehrer. Er selbst gab seinem fünfjährigen Sohn Klavierunterricht und ermöglichte ihm nach folgendem Ereignis

¹⁸ Perlis, *Charles Ives Remembered*, S. 7.

¹⁹ Feder, *The life of Charles Ives*, S. 14.

regelmäßig Stunden beim Trommler seiner Kapelle: Dieser hatte gehört, wie Charles perkussive Rhythmen am Salonklavier nachspielte, die der Junge von der Band kannte: Marschrhythmen, Trommelwirbel, die Kadenzen von Basstrommel und Snaredrum und die "Roll-offs", welche die Musiker anwiesen, ihr Instrument spielbereit zu positionieren.²⁰ Dieses „piano-drumming“, wie George und Charles es nannten, wurde im Hause Ives von nun an häufig gespielt, als eine Mischung aus tatsächlichem kindlichen Spiel und klanglicher Entdeckungsreise. Noch in erwachsenen Jahren arbeitete Charles mit dieser Spielart in zahlreichen Kompositionen.

Wie sein Vater verfügte Charles über ein absolutes Gehör und war demnach besonders sensibel gegenüber Klängen. Diese Sensibilität evozierte eine starke emotionale Bindung zum Vater und dieser wurde zu seiner wichtigsten Bezugsperson. Durch die enge Beziehung wuchs Charles gewissermaßen zweisprachig auf – mit Musik als „Fremdsprache“. Sein Vater brachte ihm gleichzeitig erste Worte und erste Melodien bei, indem er patriotische Lieder in Spiele und Unterhaltung des nur wenige Monate alten Kindes einbrachte. Darunter befanden sich „The Battle Cry of Freedom“, „Marching Through Georgia“ und Hymnen wie „Bethany“ und „Beulah Lands“.²¹ Wenn der Vater verreiste, verabschiedete er sich mit dem Gospelsong „The Sweet Bye and Bye“, welcher für das Kind somit den Abschiedsgruß „bye-bye“ ersetzte.²² Diese erlernte Sprache bestand aus rein musikalischen, von Musik hervorgerufenen und verkörperten Ideen und Affekten sowie aus verbalen Assoziationen mit den vielen Melodien und Texten, die das Kind hörte und lernte. Stuart Feder beschrieb diesen Lernprozess in seiner Charles Ives-Biographie folgendermaßen: „These tunes, heard early in life, became organizers of experience – the experiences of time, place, person, and feelings“.²³

Zu späterer Zeit bediente Charles sich häufig der Form von Entlehnungen an Melodien, die ihm sein Vater in diesen jungen Jahren beigebracht hatte. Sowohl die Melodien als auch der dazugehörige Stil sind in zahlreichen reifen Werken erkennbar. Besonders häufig entlehnte Charles Lobgesänge, Hymnen, patriotische und populäre Lieder. Die meisten dieser Lieder und Melodien wurden zwischen 1830 und 1890 komponiert. Nicht alle davon stammten

²⁰ Feder, *The life of Charles Ives*, S. 47.

²¹ Ebda., S. 39.

²² Ebda., S. 40.

²³ Ebda., S. 15.

folglich aus seiner eigenen Jugendzeit, sondern waren vielmehr „his father's songs“, denn obwohl George seinen Sohn auch anderen Lehrern anvertraute, war er selbst bis zu dessen Collegejahren sein wichtigster Lehrer und musikalischer Mentor. In dieser Rolle lehrte er seinen Sohn einerseits Harmonie, Kontrapunkt und Musikgeschichte, machte ihn aber auch mit den eigenen unkonventionellen Ideen und Klangexperimenten vertraut.²⁴ Charles beschrieb die Experimente seines Vaters viele Jahre später in den *Memos*: George unternahm unter anderem Vierteltonexperimente auf umgebauten Instrumenten oder führte Klangexperimente mit seinen Kapellen durch, indem er diese zeitversetzt spielen oder diese von verschiedenen Standpunkten losmarschieren und sich vom resultierenden Klang während des Aufeinandertreffens überraschen ließ. Charles schrieb: „Father had a kind of natural interest in sounds of every kind, everywhere, known or unknown, measured 'as such' or not.“²⁵ Dieses Interesse übernahm er im Laufe der Zeit selbst. Natürlich spielten auch Spiele im engeren Sinne eine wichtige Rolle im alltäglichen Leben Ives' Kindheit.

Spiele und das Spielen von Musik waren eng miteinander verbunden und „what started as boy's play and in fun, gradually worked into something that had a serious side to it that opened up possibilities.“²⁶ Charles erinnerte sich zum Beispiel ans Spielen bekannter Melodien mit Begleitung in einer falschen Tonart.²⁷ Er schien seine Kindheit so erlebt zu haben, als hätte er diese nicht nur mit seinem jüngeren Bruder und seinen gleichaltrigen Freunden, sondern auch mit dem eigenen Vater geteilt, denn George Ives' inneres Kind war noch im Erwachsenenalter überdurchschnittlich präsent.²⁸ An Kinderspielen hatte er noch rege Freude, selbst wenn diese ohne Musik stattfanden. Zahlreiche von Charles' frühen Erinnerungen an ihn handeln daher vom gemeinsamen Spiel auf jene erlebnisreiche, das wahre Leben miteinbindende Weise. George nahm zum Beispiel aktiv an einem Spiel Charles' und Moss' teil, welches die Jungen in Charles' Alter von elf bis 15 Jahren gerne spielten: Sie spielten „Supermarkt“ und hatten dafür ein winziges Lebensmittelgeschäft in einem Teil des Hauses ihrer Großmutter nachgebaut, geziert von einem Schild mit der Aufschrift "Ives Bros.":

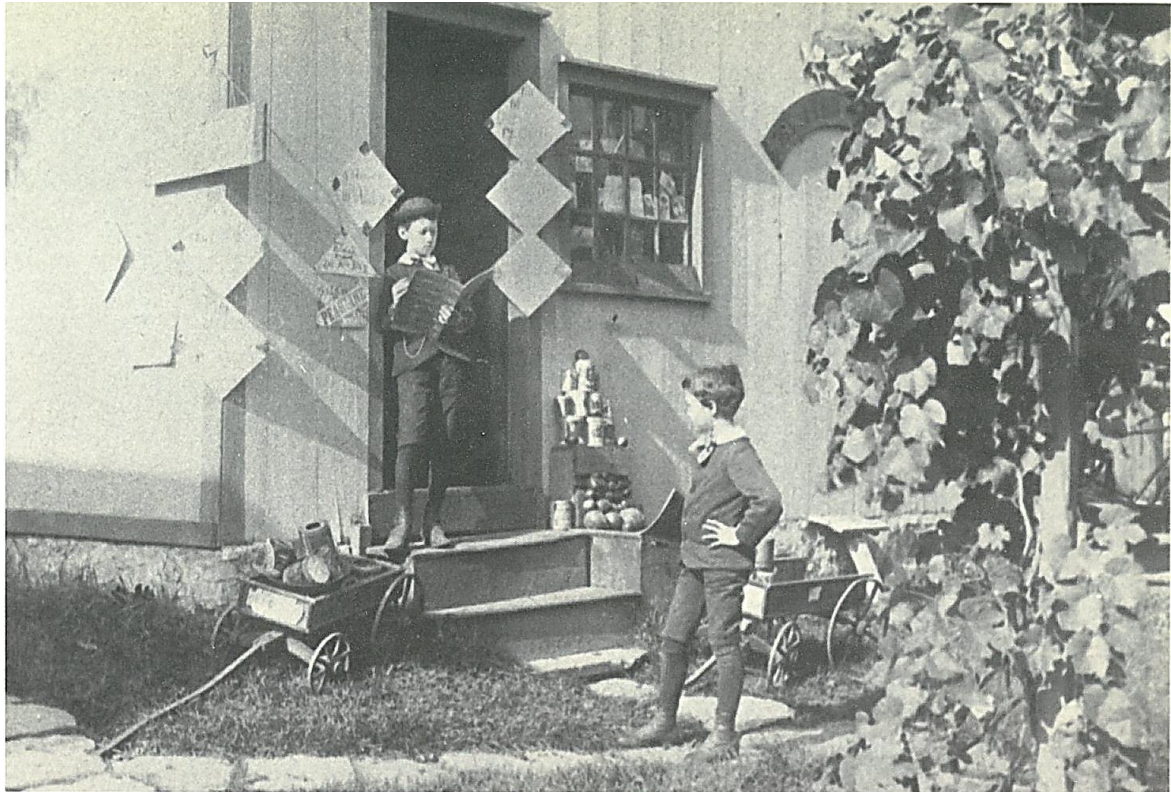
²⁴ Ives, *Memos*, S. 115.

²⁵ Ebda., S. 45.

²⁶ Eba., S. 43.

²⁷ Ebda.

²⁸ Feder, „The Veneration of Boyhood“, S. 133.



Charles Ives and his brother Moss outside their grandmother's wood house, in which they played store. Though faded, the three signs to the left of the door read: "CANDIES," "EGGS—20¢ per Doz.," "PYLE'S PEARLINE for easy washing." On the wagon on the left: "Ives Bros. GROCERY." Above the door: "IVES BROS." Beyond the window, half hidden by the grapevine: "165-IVES BROS.-167" (the sign mentioned in §2, note 2). *Courtesy of Bigelow Ives, fresh negative by Bill Joli.*

Abbildung 1: Charles und Moss Ives Einkaufsladen spielend im Garten ihrer Großmutter, aus: *Ives, Memos*, Abbildungen zwischen S. 160 und 161.

Memos, Abbildungen zwischen S. 160 und 161.

gemeinsam betrieben. Schon innerhalb der ersten "ernsthaften" Spiele des Jungen mit seinem Vater nahm Musik einen zentralen Platz ein. Selbst wenn sie "Zug" spielten, lag stets ein Musikinstrument griffbereit.²⁹ Musikalisches Spiel und musikalisches Experiment vermischten sich und beides wurde in den formalen Unterricht übernommen.

2.5.2 Jahre der Adoleszenz

Die 1880er-Jahre, als Charles zwischen sechs und 16 Jahre alt war, waren in gewisser Weise die reichsten und angenehmsten Jahre seines Lebens. Es waren die Jahre, die er später in seiner Prosa sowie häufig in seinen Kompositionen und Liedtexten idealisierte. In vielerlei Hinsicht empfand er Sehnsucht und Nostalgie für diese Zeit seines Lebens.

²⁹ Feder, „The Veneration of Boyhood“, S. 134.

Das Amerika Ives' Kindheit befand sich in einer ökonomischen Depression, vor der auch Danbury betroffen war. Durch den Bau der New York- und New England Railway 1881 erholte sich die Kleinstadt aber aus der ökonomischen Krise. Diese Eisenbahnstrecke zwischen New York und New England führte nun direkt durch Danbury und vernetzte den Ort mit Boston, New York City, Brewster, New York und Albany. Der Ort verwandelte sich innerhalb weniger Jahre in ein Handelszentrum, bot zahlreiche neue Arbeitsplätze und entwickelte sich somit zu einem attraktiven Ziel für Zuwandernde aus Deutschland, Italien, Irland sowie zuletzt aus slawischen Ländern. Durch den regen Zuwachs verdoppelte sich die Einwohnerzahl Danburys in den 1880ern ums Doppelte. Nach Ives' Jugend veränderte sich das Erscheinungsbild der Stadt rapide; sie war nun nicht mehr die ruhige, beschauliche Provinzstadt, auf die Ives zeitlebens nostalgisch zurückblicken sollte. Amerika und Danbury waren im sogenannten „Gilded Age“³⁰ angekommen.

Wie bereits bekannt lehrte George seinen Sohn - neben der Ermunterung zu Innovation und Experimenten, dem Klavier-, Geigen- und Hornspiel - auch Harmonie und Kontrapunkt. Als das Talent des Jungen endgültig aufging, wurde dieser zusätzlich von anderen Lehrern unterrichtet. So erlernte er das Orgelspiel und erwies sich als enorm talentiert. Zwar war sein Vater kein erfahrener Organist, dafür aber mit dem Bereich der Kirchenmusik durch seine Funktion als Chorleiter vertraut und konnte seinen Sohn auf diese Weise mit kirchenmusikalischem Repertoire vertraut machen. Die ersten Kompositionen, zu denen er seinen Sohn ermutigte, waren Chorkompositionen bzw. das Neusetzen von Hymnen.

Die erste erhaltene Kompositionsskizze des damals zwölfjährigen Charles stammt aus dem Jahr 1886: der *Schoolboy March*, ein Arrangement für Blaskapelle. Er markierte diesen als Op.1. Diese Skizze erweiterte er kurz darauf in den *Holiday Quickstep*. Sein erstes Lied, „Slow March“, schrieb Charles im Alter von 14 Jahren. Es beweist, in welchem Ausmaß Komposition eine Familienangelegenheit war. Das Lied ging in die *114 Songs* als Nr. 114, „Slow March“ mit dem Untertitel „Inscribed to the Children's Faithful Friend“ ein. Anlass war der Tod der Familienkatze Chin-Chin. Um 1890 entstanden weitere, teils parodistische kleine Stücke mit ungewöhnlichen Klangeffekten, in denen man die Begeisterung seines

³⁰ „Gilded Age“ bezeichnet eine Ära der Vereinigten Staaten von den späten 1870ern bis etwa 1900. Dieses goldene Zeitalter war eine Zeit rasanten Wirtschaftswachstums, Reallohnwachstums und hohen Einwanderungsraten. Die wichtigste Wachstumsbranche war unumstritten die Eisenbahn, wobei auch der Finanzmarkt, Bergbau und das moderne Fabriksystem an Bedeutung gewannen.

Vaters an Klangexperimenten, spekulativen und experimentellen Tonsystemen sowie dementsprechenden Aktionen erkennt. Als Ives 1893 nach New Haven zog, um sich auf die Zulassungsprüfungen in Yale vorzubereiten, übte er bereits seit vier Jahren kontinuierlich Organisten- und Kantorenämter an der Ostküste aus – eine Tätigkeit, der er bis 1902 nachkam.

1894 schrieb er sich für ein Studium Generale an der Yale University ein. Die Ives-Familie pflegte schon vor Charles' Einschreibung eine enge Beziehung zur Universität, denn alle Männer seiner Familie seit Isaac Ives, die eine Collegelaufbahn einschlugen, hatten in Yale studiert. Auch nach dem erfolgreichen Studienabschluss im Jahr 1898 blieb jenes enge Verhältnis weiterhin bestehen: Sein jüngerer Bruder Moss folgte ihm nach Yale und Ives lebte während seiner ersten Berufsjahre in New York in einer aus Yale-Absolventen bestehenden Wohngemeinschaft namens „Poverty Flat“.

Nur zwei Monate nach Charles' Yale-Eintritt ereignete sich ein Einschnitt in seiner Biographie, der ihn lebenslang maßgeblich beeinflussen würde: George Ives, der für ihn gleichermaßen Vater, Kollege und Freund gewesen war, verstarb überraschend im Alter von 49 Jahren. Charles verlor somit nicht nur seinen Vater, sondern auch den Mann, der ihn bislang stets in seiner Musikleidenschaft bestärkt und unterstützt hatte. Das Ausmaß dieses Schmerzes und Verlustes beeinflusste von nun an seine Kompositionen; einige davon stellen regelrechte Denkmäler für George Ives dar. Nicht bloß Charles selbst war wie besessen von seinem Vater und seiner eigenen Kindheit, auch seine Ehefrau Harmony Ives, die er 1908 heiratete, förderte diese Retrospektive. Darauf deuten folgende Worte hin, die sie in Briefen an ihren Mann richtete: „[...] in church I thought all of a sudden of your father so intensely that the tears came into my eyes ... actually as if I'd known him.“³¹ und “[...] your Uncle Joe said how proud your father would be of you two boys if he were here now I feel sure that your father knows your lives & sees what his love & thought has meant to you.”³² Zusätzlich zu ihrem Interesse an George Ives wollte Harmony unbedingt Ives' Elternhaus in Danbury kennenlernen. Am Heiligabend nach ihrer Verlobung schrieb sie, mehr über seine Heimatstadt und seine Familie erfahren zu wollen:

³¹ Ives, Harmony, Brief an Charles Ives von Sonntag, 27. Oktober 1907, in Ives, *Selected Correspondences*, S. 38.

³² Ives, Harmony, Brief an Charles Ives von Dienstag, 4. Februar 1908, zit. n. Burkholder, *Charles Ives. The Ideas Behind the Music*, S. 98.

„I know what pleasure it gives for you to be at home – Charlie, give my love to all that home – I want so much to see & grow familiar with the places you grew up in & love from happy association – I shall feel more than that I have a part in the years before I knew you.“³³

Zwar hatten Charles‘ Bewunderung seines Vaters sowie die starke emotionale Bindung an die familiäre Geschichte und Tradition bereits seit seiner Kindheit bestanden, schien durch Harmonys großes Interesse aber noch zusätzlich angeregt worden zu sein. Nach seinem Tod schrieb sie sogar, zwar natürlich nie eine der älteren Ives-Generationen gekannt zu haben, aber auch: „[...] the amount I can tell you about them is just a gauge of how much he talked about them.“³⁴

2.5.2.1 Yale

Ives³⁵ Kompositionsprofessor war Horatio Parker aus dem Kreis der Bostoner Klassizisten, der „eine epigonal-akademische, satztechnische jedoch versierte Stilrichtung“³⁶ vertrat. Er lehrte einen traditionellen Ansatz der Musiktheorie und Komposition und unterteilte sein Musikprogramm in sieben Kurse: Harmonie, Kontrapunkt, Musikgeschichte, strenge Komposition der Fuge sowie weiteren Variationsformen, Instrumentation, freie Komposition und praktische Musik. Dementsprechend traditionell orientiert, wenn auch tonal bereits eigenwillig, sind die zwei Sätze Ives‘ 1. Symphonie, die er als Abschlussarbeit einreichte. Er musste sich nun an Parker als seinen neuen musikalischen Mentor gewöhnen und zudem damit abfinden, die Lehren seines Vaters innerhalb Parkers Hörsaal nicht weiterverfolgen zu können:

„[...] Father was by far the greater man. Parker was a bright man, a good technician, but apparently willing to be limited by what Rheinberger et al and the German Tradition had taught him. After the first two or three weeks in Freshman year, I didn’t bother him with any of the experimental ideas that Father had been willing for me to think about, discuss, and try out.“³⁷

Eine musikalische Schlüssel- und Orientierungsfigur während der Collegejahre fand er in Cornelius Griggs, Chorleiter und Baritonsolist in New Haven’s Center Church, an der Ives‘ während seiner Collegejahre als Organist arbeitete. Ives hatte wohl, ob bewusst oder unterbewusst, eine neue, klare Bezugsperson gebraucht, nachdem er seinen ersten

³³ Ives, Harmony, Brief an Charles Ives von Dienstag, 24. Dezember 1908, zit. n. Burkholder, *Charles Ives. The Ideas Behind the Music*, S. 99.

³⁴ Perlis, *Charles Ives Remembered*, S. 225.

³⁵ Ab Kapitel 2.4.2.1 ist mit der bloßen Nennung des Nachnamens Ives, stets Charles Edward Ives gemeint.

³⁶ Rathert, „Art. Ives, Charles Edward“, MGG Online.

³⁷ Ives, *Memos*, S. 115f.

Ansprechpartner verloren hatte, und Griggs vermochte die Rolle eines väterlichen Mentors zu erfüllen:

„I don't know as you remember, but when I came to Center Church, under and with you, my father had just died. I went around looking and looking for some sort of man to sort of help me fill up that awful vacuum I was carrying around with me [...] You didn't try to superimpose any law on me, or admonish me, or advise me, or boss me or say very much – but there you were, and there you are now.“³⁸

Ives konnte sein Interesse an experimenteller Musik außerhalb des Hörsaals als Organist an der Center Church weiterentwickeln und begann sich von im Studium gelehrteten Inhalten zu distanzieren:

If more ear stretching had gone on, if the ears and minds had been used more and harder, there might have been less „arrested development“ among nice Yale graduates – less soft-headed ears running the opera and symphony societies in this country – and less emasculated art making money for the commercialist controlling the movies, tabloids and most of the radio programs.³⁹

Er pflegte während der Collegejahre weiterhin seine Sportbegeisterung und war Mitglied dreier studentischer Vereinigungen: HéBoulé, Wolf's Head und Delta Kappa Epsilon. Sein Studienkollege Dr. Charles Farr erinnerte sich an ihn als Studenten mit gutem Sozialleben und als Mann durchaus prominenten Status' innerhalb der Institution.⁴⁰ Universitäts- und Studentenleben erweckten außerdem Ives' lebenslanges Interesse an den Transzendentalisten angloamerikanischer Literatur.

2.5.3 Berufliche Laufbahn nach dem College

Zwar wurden Ives während seiner Jugend- und Studienjahre umfangreiche Inspiration, Motivation und Förderung zugetragen, es gab aber gewichtige Faktoren, die ihn davon abhielten bzw. welche dagegensprachen, seinen Lebensunterhalt als Komponist zu bestreiten. Stets hatte er am Beispiel des Vaters die möglichen Schwierigkeiten eines hauptberuflichen Musikerdaseins miterlebt und ihm war sehr wohl bewusst, er würde es als Komponist vermutlich noch schwerer haben. Sein Vater war der Ansicht gewesen, die musikalische Leidenschaft eines Mannes bliebe stärker, reiner, größer und freier, sofern er nicht versuchte, davon leben zu können.⁴¹ Anderenfalls, befürchtete er, würde sich die Musik

³⁸ Ives, *Memos*, S. 257f.

³⁹ Ebda., S. 41.

⁴⁰ Perlis, *Charles Ives Remembered*, S. 21.

⁴¹ Ives, *Memos*, S. 131.

in ein „‘ta‘ for money“⁴² wandeln und der Mann aufhören Musik zu schreiben, wie er es aus natürlichem Impuls täte: roh, ehrlich, dissonant bzw. „music that no one would play, publish, listen to, or buy“⁴³. Da Ives‘ Kompositionen außerdem bei aktuell anerkannten und erfolgreichen Komponisten wie Horatio Parker auf Ablehnung stießen, sobald er nur im Geringsten von der Norm abwich⁴⁴, scheinen Zweifel über möglichen bzw. ausreichenden Erfolg seiner Werke durchaus begründet. Auch die Tatsache, dass selbst Parker nicht vom Komponieren leben konnte und darum als Professor arbeitete, muss Ives abgeschreckt haben. Er entschied sich daraufhin, berufliche Laufbahn und Komposition vollständig zu trennen und eröffnete mit seinem Partner Julian Myrick 1907 eine Lebensversicherungsagentur. Diese wurde zu einer der erfolgreichsten an der Ostküste. Die eigens dafür entwickelten Strategien und Kalkulationsprinzipien hält Ives in *The Amount to Carry* fest.

Kolleginnen und Kollegen aus seinen frühen Berufsjahren erlebten ihn als offenen, angenehmen, gutaussehenden, aber ruhigen und beinahe schüchternen Mann.⁴⁵ Zwar nahmen sie das künstlerische Interesse des erfolgreichen Versicherungsmannes stets wahr, innerhalb der Branche wussten aber die wenigsten von seinem privaten Dasein als tatsächlicher Komponist, so stark trennte er die beiden Welten und sprach in der einen enorm bescheiden über die andere.⁴⁶ Seine grundsätzliche, maßgeblich vom Transzendentalismus geprägte Philosophie, vertrat er aber in beiden Lebensbereichen.

1908 heiratete Ives die Krankenschwester Harmony Twichell. Gemeinsam adoptierten sie 1915 das Waisenkind Edith Osborne und wohnten auf einem Anwesen in Connecticut, nur die Wintermonate verbrachte die Familie in New York. Neben Familien- und Firmengründung arbeitete er am Wochenende und unter der Woche oft nachts an Kompositionen, von denen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges nur zwei öffentlich aufgeführt wurden: ein Lied und die 3. Violinsonate. Dies trübte Ives‘ Muse nicht, immerhin hatte er sich selbst für ein rein privates Leben als Komponist entschieden und er vollendete und/oder begann zahlreiche der heute berühmtesten Kompositionen während dieser Jahre. 1918 erlitt er einen physischen und psychischen Zusammenbruch, bedingt durch

⁴² Ives, *Memos*, S. 131.

⁴³ Ebda.

⁴⁴ Perlis, *Charles Ives Remembered*, S. 31.

⁴⁵ Ebda, S. 31f.

⁴⁶ Ebda, S. 45.

Überarbeitung in Kombination mit einer nicht erkannten Diabeteserkrankung. Nach 1918 gab er das Komponieren neuer Werke weitgehend auf, er vollendete und revidierte von nun an ältere Werke. 1921 ging er mit seiner ersten Komposition an die Öffentlichkeit: Im Selbstverlag veröffentlichte er die 2. Klaviersonate und das dazugehörige literarische Dokument, die *Essays Before a Sonata*. 1922 folgte die Veröffentlichung der *114 Songs*.

Zum Ende der 1920er-Jahre vollzog sich in Ives' beruflichem Leben eine bedeutsame Wende: Die 4. Symphonie wurde 1927 von Mitgliedern der New Yorker Philharmoniker uraufgeführt. Das Interesse der Öffentlichkeit ward daraufhin geweckt. Er verabschiedete sich vom Geschäftsleben, veröffentlichte weitere Werke, organisierte Konzerte seiner Werke in den USA und Europa und spielte eigene Werke im Tonstudio ein, sowohl in London als auch in New York. Zwischen 1932 und 1938 unternahm er gemeinsam mit Frau und Kind zum Zweck der Aufführung und Aufnahme seiner Kompositionen vier Europatourneen. Die Anstrengungen lohnten sich und die New Yorker Erstaufführung der *Concord*-Sonate (1939) verschaffte ihm breite Anerkennung im amerikanischen Musikleben. Große musikalische Erfolge dominierten die Jahre von Ives' großem Durchbruch bis zu seinem Ableben 1954. Zu den bedeutendsten zählen die Verleihung des Pulitzerpreises für die 3. Symphonie und die Uraufführung der 2. Symphonie unter Leonard Bernstein in der Carnegie Hall. Obgleich des sich verschlechternden gesundheitlichen Zustands revidierte er weiterhin seine Werke und hielt Kontakte zu Musikerinnen und Musikern sowie Komponistinnen und Komponisten. Er verstarb 1954 in New York an einem Hirnschlag und wurde in Danbury bestattet.

3. Theoretische Grundlagen

3.1 Transzendentalismus

Viele betrachten Ives als musikalischen Pionier Amerikas, dessen Kompositionen bereits einige Techniken Strawinskys, Schönbergs und Hindemiths vorwegnahmen. Doch darf bei dieser Betrachtung nicht übersehen werden, in welchem Ausmaß er durch seine Musik traditionelle amerikanische Werte der Vergangenheit ausdrückte. Ives Musik handelte immer von etwas und war daher zum Großteil Programmmusik über amerikanische Vergangenheit, die er oft nostalgisch aus der Perspektive seiner eigenen Kindheit

komponierte. Kaum eines seiner Werke weist keinen programmatischen Gehalt auf – für Ives bildete dieser sogar ein naturgegebenes Charakteristikum. In folgender rhetorischen Frage zu Beginn der *Essays Before a Sonata* fasste er seine diesbezügliche Einstellung zusammen: „On the other hand is not all music program music?“⁴⁷

Die transzendentalistische Tradition, speziell die Ideen Ralph Waldo Emersons und Henry David Thoreaus, übten immensen Einfluss auf Ives‘ Zugang zur Verarbeitung seiner Erinnerungen sowie auf seine persönliche Philosophie und Weltsicht aus. Da sich sämtliche Bereiche des eigenen Lebens in Ives‘ Werken spiegeln und gegenseitig durchdringen, ist die Auseinandersetzung mit den Wesenszügen des Transzendentalismus unverzichtbar, möchte man den Mann, Komponisten, sein Werk und die 114 Songs verstehen.

Transcendentalism, in fact, really began as a religious movement, an attempt to substitute a Romanticized version of the mystical ideal that humankind is capable of direct experience of the holy for the Unitarian rationalist view that the truths of religion are arrived at by a process of empirical study and by rational inference from historical and natural evidence.⁴⁸

In der Tradition des amerikanischen Transzendentalismus als einer philosophisch-religiös-literarischen Bewegung treffen Vorstellungen englischer Romantik (Samuel Taylor Coleridge), Transzendentalphilosophie des deutschen Idealismus (Immanuel Kant, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling) und mystische Vorstellungen aufeinander. Er entstand in den 1830ern innerhalb intellektueller Bostoner Zirkel und entfaltete sich mit bis heute anhaltender Wirkkraft über die Grenzen Neuenglands hinaus. Die Bewegung spielte eine wesentliche Rolle in der Herausbildung eigenständiger amerikanischer Nationalliteratur. Basis war die humanistisch geprägte Religion des Unitarismus, mit der die Vertreter/-innen sich sowohl gegen dogmatische Religionen als auch materialistisches und rationalistisches Denken wandten. Zudem standen sie für eine freiheitliche, naturgewandte Lebensweise in voller Selbstverantwortung. Wesentliche Vertreter/-innen nebst Emerson und Thoreau waren Margaret Fuller, Walt Whitman, Nathaniel Hawthorne und Emily Dickinson.

Ives‘ Beschäftigung mit dem Transzendentalismus war insbesondere ein Versuch, ins Unterbewusstsein einzutauchen. Sein Kompositionsstil entstand schließlich aus der Verblendung des Bewussten und Unterbewussten bzw. zwischen Kunst und Leben. Ives‘ Realismus, ein pluralistischer Begriff, der nicht nur Genauigkeit der Repräsentation und

⁴⁷ Ives, „Essays before a Sonata“, S. 4.

⁴⁸ Buell, *New England literary culture*, S. 146.

moralische Orientierung, sondern auch die subjektive Seite des Menschen umfasst, war eine Art Weigerung, eine dualistische Ordnung des Bewussten und des Unterbewussten zu akzeptieren. Er erweiterte das Spektrum des „Realen“ um Erinnerungen und Träume. Sein Zugang wurzelte tief in der nach Unabhängigkeit strebenden Mentalität New Englands, die mit der klassischen Phrase „every pot should stand in its own bottom“ beschrieben wurde.⁴⁹ Er verschrieb sich sowohl moralisch als auch ökonomisch alten Werten und Traditionen seiner Umgebung. „God may be everywhere“, so Ives, „but he was especially located in New England“.⁵⁰

Ives' Vorliebe für Entlehnung hing direkt mit dem Einfluss Emersons zusammen. Zitate aus unzähligen Büchern zahlreicher Männer fanden ihren Weg in seine Prosa und Lyrik und er schrieb sogar einen Essay „Quotation and Originality“, in dem es heißt „[he borrowed] proudly, royally, as a king borrows from one of his attendants the coin that bears his own image and superscription.“⁵¹ Wie bereits bekannt, war Ives' Verwendung populärer Lieder, Hymnen und anderer geläufiger Melodien in Form von Entlehnung ein entscheidendes Charakteristikum seiner Musik. Auch Thoreaus Interesse lag zum Großteil auf populären und sentimentalen Balladen seiner Zeit⁵² – gewiss kein Zufall. Thoreau war zudem nicht der einzige Transzendentalist, der einfache, natürliche und populäre Formen musikalischen Ausdrucks präferierte.⁵³ Thoreaus eigener Zugang zu Musik muss jenen Ives enorm beeinflusst haben, denn der Dichter und Philosoph definierte „Musik“ über streng technische und formale Kriterien wie Harmonie, Kontrapunkt, Rhythmus und Instrumentierung hinaus:

„What is this music? [...] subtler than sound, for it is only a disposition of sound. It is to sound what color [sic] is to matter. It is the color [sic] of a flame, or of a rainbow, or of water. Only one sense has known it. The least profitable, the least tangible fact, which cannot be bought or cultivated but by virtuous methods, and yet our ears ring it like shells left on the shore.“⁵⁴

Laut Thoreau besitzt Klang spezifische intrinsische Qualitäten, die als Musik klassifiziert werden könnten, wären die Ohren bzw. das Gehör einer Person rein und unvoreingenommen.⁵⁵ In *Some Quarter Tone-Impressions* implizierte Ives, das Subjekt der

⁴⁹ Perry, *Charles Ives and the American Mind*, S. 1.

⁵⁰ Ebda.

⁵¹ Holmes, *Ralph Waldo Emerson*, zit. n. Perry, *Charles Ives and the American Mind*, S. 18.

⁵² Harding, *The Days of Henry Thoreau*, zit. n. Perry, *Charles Ives and the American Mind*, S. 21f.

⁵³ Perry, *Charles Ives and the American Mind*, S. 22.

⁵⁴ Thoreau, *Early Spring in Massachusetts and Summer*, zit. n. Perry, *Charles Ives and the American Mind*, S. 23.

⁵⁵ Perry, *Charles Ives and the American Mind*, S. 23.

Musik wäre mehr als nur Klang.⁵⁶ Insofern stimmte Thoreaus Forderung, das Gehör auf den intrinsischen Gehalt der Musik zu trainieren, mit Ives' diesbezüglichen Vorstellungen überein:

„There may be an analogy between (or at least similar results from similar processes of) the ear, mind and arm muscles. They don't get stronger with disuse. Any art or any habit of life, if it is limited chronically to a few processes that are the easiest to acquire (and for that reason are said to be some natural laws), must at some time, quite probably, become so weakened that it is neither a part of art nor a part of life. Nature has bigger things than even-vibration-ratios for man to learn how to use. Consonance is a relative thing (just a nice name for a nice habit). It is natural enough part of music, but not the whole, or the only one. The simplest ratios, often called consonances, have been used so long and so constantly that not only music, but musicians and audiences, have become more or less soft. If they hear anything but do-me-soh or a near-cousin, they have to be carried out on a stretcher.”⁵⁷

[...]

“Father also had a gift for playing. He'd take a familiar piece and play it to make it mean more than something just usual [...] The things he played then (during the war) were mostly the things that most bands played, but he put something in them that most band leaders didn't – ask Mr. Lincoln or Mr. Grant!”⁵⁸

Auch die Strömung des Realismus fand Eingang in Ives' Musik und auch sie wurzelte im Transzendentalismus. Er beschäftigte sich mit Sorgen und Anliegen des „common life“ und dazugehörigen Erfahrungswerten des durchschnittlichen Bürgertums. Zu Ives' Realismus gehörte somit seine Sympathie für „the common people“. Diese Sympathie manifestierte sich durch die Wahl seiner Liedtexte und Auswahl der entlehnten Melodien und Melodiefragmente.

3.2 Autobiographie

„Cultural change and personal dislocation are not exceptions in America; they are the rule, which may be one of the most important reasons why autobiography in America is indeed a traditional form of expression.“⁵⁹

Ein Charakteristikum amerikanischer Kultur und Literatur stellte von Beginn an eine stark autobiographische Haltung dar, innerhalb derer sich die „Bedingungen der individuellen künstlerischen Existenz“⁶⁰ ausdrücken können: „Autobiography may be the preeminent kind of American expression. Commencing before the revolution and continuing in our time,

⁵⁶ Perry, *Charles Ives and the American Mind*, S. 57.

⁵⁷ Ives, *Memos*, S. 42.

⁵⁸ Ebda., S. 45f.

⁵⁹ Sayre, „Autobiography and the Making of America“, S. 2.

⁶⁰ Rathert, Wolfgang 1987, S. 77

America and autobiography have been peculiarly linked.”⁶¹ Schon für die Puritaner waren literarisch ambitionierte Tagebücher eine Möglichkeit, ihren eigenen Geist zu erforschen und Autobiographien erreichten den Status eines eigenständigen Instruments der kritischen Selbstreflexion des amerikanischen Geistes.⁶² Darauf fußend gewann die Gattung immer stärkere Bedeutung, eine Bedeutung, für die Benjamin Franklins Autobiographie spricht, welche dieser zwischen 1771 und 1790 verfasste. Auch Ives‘ geistige Vorbilder und Vertreter/-innen des Transzendentalismus, darunter Emerson und Thoreau, erklärten die autobiographische Perspektive zu einer unentbehrlichen Grundströmung künstlerischen Ausdrucks.

Zwar ist die Autobiographie per se keine amerikanische Literaturgattung, aber sie scheint wie keine andere literarische Gattung das amerikanische Selbstbild auf der Suche nach kultureller Identität begleitet zu haben.⁶³ Es geht darin um die geistig-seelische Entwicklung des Individuums als reflektierte Rückschau auf das Leben und die Positionierung des Ichs in den Kontext der Außenwelt. Die amerikanische Autobiographie im 20. Jahrhundert fußte schlussendlich auf einem neu errungenen Ich-Bewusstsein, welches Emerson, Thoreau und Whitman gefordert und demonstriert hatten.⁶⁴ Sie beruht auf der Vorstellung des Ichs als Teil eines großen Ganzen und der Aufgehobenheit des Ichs innerhalb einer universal gedachten Natur.

Ebendieser Stellenwert innerhalb des amerikanischen Denkens erweist sich im Zusammenhang mit Ives als unmittelbar präsent, denn er betrachtete die Autobiographie als umfassend bedeutsam für die künstlerische Intention. Besonders klar erkennbar ist dies an dem Zusammenspiel zwischen den introspektiv niedergeschriebenen *Essays Before a Sonata* und der leicht als autobiographisch zu erkennender Programmatik vieler Werke. Besonders auffällig scheinen die gehäufte Hervorhebung und Mystifizierung der Kindheits-Sphäre. Dies erinnert sehr wohl an die europäische (Musik-)Ästhetik des 19. Jahrhunderts, innerhalb welcher Subjektivierung und autobiographische Motivation ebenso großen Stellenwert haben, man denke dabei nur an Berlioz‘ *Symphonie Fantastique* und *Lélio ou Le retour à la vie*, Schumanns frühe Klavierwerke oder Liszts *Années de Pèlerinages*.

⁶¹ Sayre, „Autobiography and the Making of America“, zit.n. Rathert, *The Seen and Unseen*, S. 77.

⁶² Rathert, *The Seen and Unseen*, S. 77.

⁶³ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 26.

⁶⁴ Ebda., S. 30.

„There is no history. There's only biography“⁶⁵ schrieb Emerson und Thoreau zufolge sei Autobiographie die einzig adäquate literarische Form.⁶⁶ Fußend auf dieser denkerischen Tradition bildete das Hervorheben persönlichen Erlebens als Grundlage ästhetischen Bewusstseins die Basis für Ives' in den *Essays* und *Memos* literarisch festgehaltene Philosophie. Diese Schriften teilweise stark privaten Charakters entsprechen aber vielmehr einer geistigen als einer realen Autobiographie.

Besonders deutlich findet man den autobiographischen Zug, der Ives' literarische Bestrebungen ausmachte, in den *Memos*. Diese entstanden aus dem Bedürfnis, seiner Nachwelt wichtige biografische Stationen seines Lebens sowie Gedanken über Musik, Gesellschaft und die Auseinandersetzung mit seiner eigenen Person zu hinterlassen. Er diktierte sie 1932, als die Phase aktiven Komponierens bereits vorüber war und jene umfassende Revision bestehender Werke begonnen hatte. Dies bedeutet mitnichten, dass Ives sich als tragende Person öffentlichen Lebens verstand und davon motiviert Memoiren hinterließ, daher auch die abgeschwächte und verkleinerte Version der eigentlichen Gattung als *Memos*. Er schrieb sogar beinahe entschuldigend: „It [may] seem somewhat forward, on my part, for a man to make 'memoirs'— unless he is a President of a Bank or a U.S. or a R.R., but I've just jotted down and collected old notes.“⁶⁷ Diese Worte erinnern stark an jene ebenso schulterzuckende, bescheidene und leicht sarkastische Aussage bezüglich der *114 Songs*-Zusammenstellung: „I have merely cleaned house“⁶⁸. Die *Memos* sind chronologisch und inhaltlich zusammenhangslos aufgebaut und entsprechen daher durchaus der deutschen Übersetzung „Notizen“.

Selbst in den *Essays Before a Sonata*, seiner literarischen Auseinandersetzung mit Sonata Nr. 2, *Concord, Mass., 1840–60*, finden sich autobiographische Bezugnahmen. Ives wusste diese aber zu kaschieren, indem er nicht sich selbst sprechen ließ, wenn es um eigene Erfahrungen und Erinnerungen ging. Trotz der ausweichenden Verwendung der Perspektive eines Jungen ist der autobiographische Gehalt deutlich erkennbar: „A man remembers, when he was a boy about fifteen years, hearing his music teacher (and father) [...] say [...]“⁶⁹ Im

⁶⁵ Emerson, *Selections from Ralph Waldo Emerson*, zit. n. Rathert, *The Seen and Unseen*, S. 78.

⁶⁶ Rathert, *The Seen and Unseen*, S. 78.

⁶⁷ Ives, *Memos*, S. 35.

⁶⁸ Ives, „*Essays Before a Sonata*“, S. 130.

⁶⁹ Ebda., S. 72.

Essay „Music and Its Future“ bekannte sich Ives wiederum deutlicher zur direkten autobiographischen Bezugnahme: „The writer remembers hearing, when a boy, the music of a band in which the players were arranged in two or three groups around the town square.“⁷⁰

3.3 Das kulturelle Gedächtnis der USA

Folgende grundlegende Aspekte trugen erheblich zur Schaffung des kulturellen Gedächtnisses der USA bei: die relativ kurze Geschichte des Landes und der Umstand, dass hier keine herkunftslosen Gruppierungen aufeinandertrafen, sondern Mitglieder historisch gewachsener Kulturen und Gesellschaften, wodurch die USA eine enorm diverse Fülle kultureller Gedächtnisse vereint. So verhielt es sich bereits zu Ives‘ Zeit, denn die größte Immigrationswelle ereignete sich zwischen 1870 und 1920, als 26 Millionen Menschen ankamen, der Großteil davon aus Europa.⁷¹ Trotz hochkomplexer Ausgangslage amerikanischer Kultur und Immigrationsgeschichte war es insbesondere die rasch wachsende Multikulturalität, die den beschleunigten Prozess kultureller Gedächtnisbildung bewirkte. Eine tragende Rolle spielten außerdem die Gründungsmythen der Nation rund um die Unabhängigkeitserklärung von 1776 sowie deren ideelle Ausrichtung, dasselbe gilt für die 1787 verabschiedete Verfassung. Der Civil War bzw. Sezessionskrieg (1861-1865), in welchem George Ives als Militärkapellmeister diente, fungierte als Austragungsort sowohl wirtschaftlicher als auch ideeller Konflikte und formte die kulturelle Identität der USA in beträchtlichem Ausmaß.

Insbesondere folgendes Phänomen beeinflusste Ives‘ Grundhaltung enorm: Im Gegensatz zu Europa ist die Kluft zwischen einer Elite als Träger des Kulturellen und der Allgemeinheit als Träger des kommunikativen Gedächtnisses in den USA nur schwach ausgeprägt, denn Hoch- und Volkskultur entwickelten sich in relativ enger Verbindung. Somit liegen die beiden Gedächtnisebenen, kulturell und kommunikativ, eng beisammen und ermöglichten es Künstler/-innen dieses Umfelds, darunter auch Ives, eklektische Verbindungen zwischen Hoch- und Volkskultur, sprich kulturellem und kommunikativem Gedächtnis, zu präsentieren. Folglich spielten Unterschiede zwischen musikalischen Alltagsformen und artifizieller Musik für Ives keine wesentliche Rolle. Die Überlagerung seiner Kunst- und

⁷⁰ Ives, „Music and its Future“, S. 192.

⁷¹ Norton, *A People and a Nation*, Anhang S. 61.

Lebenswelt geschah als natürlicher Prozess, der sich dank der kulturgeschichtlichen Situation in integrierender Weise vollziehen konnte.⁷²

3.4 Nostalgie

Zwar gilt Charles Ives weitgehend als Pionier amerikanischer klassischer Musik und darüber hinaus als ästhetischer Innovator, seine ästhetische Innovation hängt innerhalb seiner Kompositionen aber untrennbar mit seiner kulturellen Nostalgie zusammen. In Ives' Werken sind die beiden Parameter zwar in unterschiedlichem Ausmaß präsent, dienen aber beide der Musik als Nährboden. Die Tatsache, dass Ives als Komponist erst bekannt wurde, nachdem er das Komponieren eingestellt hatte, trägt erheblich zur Plausibilität der Annahme bei, sein Werk sei untrennbar mit seiner Umwelt verbunden. Während der Zeit des aktiven Komponierens unterlag er nämlich, mit Ausnahme seiner Studienzeit, keinen existenziellen Zwängen oder Ansprüchen an sein Werk von außen, sondern konnte mit seinen Kompositionen seinen gesamten Orbit durchdringen; abgesehen von Forderungen und Aufgaben seiner Lehrenden, entschied Ives selbst über Inhalt und Form seines Werks.

1940 schrieb er in einem Brief, seine Musik "came not only from folk music he was brought up with but to a very great extent from the life 'around and in him'... a kind of 'inheritance' from his forbears and father - a natural interest in wanting to make his own paths around the hills and mountains - a trait all native if not all national."⁷³ "Native" bedeutete für Ives' seine Identität als Connecticut Yankee, einem Erbe, das bis zur Gründung seiner Heimatstadt und bis zu seinen ersten amerikanischen Vorfahren bzw. drei Jahrhunderten zuvor zurückreichte. In seinen nostalgischen Liedern vermischen sich Ives' Erinnerungen bzw. sein Zugang zur eigenen Kindheit, also Erinnerungen an reale Erlebnisse, mit fiktiven Elementen. Diese fiktiven Elemente tun dem autobiographischen Kern dieser Lieder aber keinen Ablass, da der Komponist grundsätzlich keine Geschichten mit einer linearen Narration erzählte, sondern vielmehr durch aneinandergereihte Fragmente ein lebendiges Erinnerungsbild schuf. Ives' musikalische Inspiration und gewissermaßen sein gesamter Orbit drehten sich ein Leben lang in bemerkenswertem Ausmaß um seine Kindheit. Während der gesamten kompositorisch aktiven Zeit seines Erwachsenenalters griff er kontinuierlich auf in der

⁷² Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 76.

⁷³ Ives, Aus einem Brief an Paul Rosenfeld in den "Ives Papers", zit. n. Swafford, *Charles Ives. A Life with Music*, S. 3.

eigenen Kindheit gesammelte, untrennbar mit seinem Heimatort Danbury verbundene Melodien, Erinnerungen und Erfahrungen zurück.

Ives vergötterte zeitlebens allerdings nicht nur das Danbury seiner Kindheit, sondern richtete seinen Blick auf nostalgische Art noch weiter in die Ferne: auf das Danbury der Kindheits- und Jugendtage seines Vaters, George Ives, der seinem Sohn offenbar breitkundig davon erzählt hatte.⁷⁴ Der Geist der väterlichen Kindheit wurde von der Kleinstadt selbst nach Ende des Bürgerkrieges noch an vielen Enden mitgetragen. Ein ortsansässiger Dichter aus seines Vaters Zeit beschrieb einen Morgenspaziergang entlang der Main Street und den Lookaway Hill empor mit folgenden Worten:

„ [Up on Lookaway Hill] where I made a stand to look around indeed upon the beauteous Landscape. There was a view of the entire length of Wooster Cemetery the glorious Wooster Monument standing proudly eminent in the picture. The whole of the village swept round in a graceful curve line, thickly sprinkled with buildings, and beyond, the tall... mountains made up the backing of the picture in the most gorgeous array.“⁷⁵

Nostalgie entsteht durch Verlust, in Ives' Fall durch den Verlust seiner Kindheit. Der unerwartete und frühe Tod seines Vaters muss eine ungleich stark empfundene Distanz zur Kindheit bewirkt haben, die sich in gar nicht genug zu betonendem Ausmaß um George gedreht hatte, als wäre von einem auf den anderen Moment die eigene Kindheit für immer verloren gewesen. Ausgelöst durch solch eine Abwesenheit versuchen Nostalgiker/-innen wie er den Verlust auszugleichen, indem sie der Vergangenheit ein Gefühl der Unvergänglichkeit vermitteln und den Eindruck erwecken, man könne sie wiederentdecken und neu erleben. Solche zeitlichen Widersprüche treten in den Programmen und Texten in Ives' Werken häufig auf. Die Gegenwart verschwindet jedoch nie und macht sich in den Wünschen und Ängsten des Augenblicks bemerkbar, die den Blick nach hinten überhaupt erst beflügeln. So sprach Ives' Erinnerung an "healthy New England childhood days" sowohl von einem persönlichen als auch von einem nationalen Unwohlsein, welche sich Amerika in und nach dem „gilded age“ nicht eingestehen wollte.

Obwohl Ives als Nostalgiker versuchte vor solchen Sorgen mithilfe von Erinnerungen zu entfliehen, wollte er letztendlich gar nicht der Gegenwart entfliehen, sondern wünschte, die Vergangenheit bliebe in der Vergangenheit, denn nur dort konnte er sie dermaßen idealisiert

⁷⁴ Feder, *The life of Charles Ives*, S. 11.

⁷⁵ Nichols, „Log Book of the Barque James W. Nichols“, zit.n. Feder, *The life of Charles Ives*, S. 10.

wiederaufsuchen. Außerdem kultiviert lediglich die Distanz zwischen den Zeiten jene Kluft, welche nostalgische Freud‘ und Wehmut überhaupt erst ermöglicht. Ives‘ Darstellungen von Kindheit spielen sich fast immer in der Vergangenheit ab und bedienen sich am Material der Erinnerungen an vergangene Zeiten. Ives erweiterte diese zeitliche Kluft, indem er die Distanz zwischen Kindern und Erwachsenen sowohl physisch als auch kognitiv darstellte. In seinen Liedern treffen sich Kinder beispielsweise zu besonderen Anlässen und an Orten, die alleine ihnen vorbehalten sind. Diese Begegnungen finden in verschiedenen Bereichen statt, die für Erwachsene unerreichbar sind. Das Lied „The Children’s Hour“ legt für Kinder zum Beispiel eine ihnen vorbehaltene, flüchtige Tageszeit fest („between the dark and the daylight“), eine Zeit, die für ihre Eltern geheimnisvoll und unzugänglich bleibt.

Seine Umgebung in Danbury war allerdings lediglich ein Teil von Charles‘ Vision des goldenen Kindheitszeitalters, welches er zeitlebens idealisierte und letzten Endes nie gänzlich aufgab. Die Familienvergangenheit und die Bemühungen einiger Familienmitglieder, diese aufrechtzuerhalten, bildeten einen wesentlichen Teil Charles‘ Erbes. Selbst seine Verehrung des amerikanischen Transzendentalismus hing unmittelbar mit der Geschichte seines Geburtsortes zusammen, denn in der Mitte des 19. Jahrhundert kam die Industrialisierung – Maschinerie und Technologie – in Connecticut an. Dadurch florierte die um Danbury angesiedelte Hutindustrie, was wiederum zu erheblicher Luftverschmutzung und zu Lärmbelastungen führte. Unter den ersten Demonstranten gegen diese Beeinträchtigungen war ein einflussreiches Idol Ives‘: Henry David Thoreau. Dieser protestierte 1845 gegen die Lärmbelästigung seiner Wälder durch Lokomotivenlärm.⁷⁶ Ähnliche Sorgen plagten weitere Transzendentalisten, deren Werke und Ansichten Ives gleichermaßen verehrte und vertrat: Ralph Waldo Emerson und Nathaniel Hawthorne.

Charles‘ Großvater George White Ives war für die Einrichtung einer Eisenbahnverbindung nach Danbury verantwortlich gewesen und hatte unternehmerische Vorhaben verfolgt, die den dörflichen Ort in eine Kleinstadt verwandeln würden. Bis zur Zeit des Bürgerkrieges versorgte Danbury weite Teile des Südens mit Hüten. Ives‘ verklärter Hang zu einer „American Arcady“, wie Stuart Feder den Zugang zum Amerika des Komponisten nannte⁷⁷, insbesondere dem Amerika seiner Kindheit, fand niemals wirklich ein Ende. Zwar zog er nach dem Studium nie nach Danbury zurück, trug den Ort und die damit verbundenen

⁷⁶ Feder, *The life of Charles Ives*, S. 13.

⁷⁷ Ebda., S. 9ff.

Erinnerungen aber sein gesamtes kompositorisches Schaffen über mit sich, sowohl nach New Haven, New York, Westchester und schlussendlich auch nach West Redding.

Innerhalb seiner Musik blieben die ihm kostbaren Kindheitserinnerungen erhalten und lebendig. Allein die Camp Meetings verarbeitete er in verschiedenen Arbeiten: der 3. Symphonie sowie dem Lied Nr. 47 in den *114 Songs* (Nr. 47, „The Camp Meeting“). Dieser „arkadische Geist“ formte auch einen seiner einfachsten, aber biographisch aussagekräftigsten Lieder: Nr. 12, „Remembrance“.

3.5 Ives‘ Kompositionsstil. Eine Synthese aus viererlei Traditionen

Burkholder erkannte in Ives‘ Kompositionsstil folgende vier musikalische Traditionen⁷⁸:

- amerikanische Popularmusik,
- protestantische Kirchenmusik,
- europäische klassische Musik,
- experimentelle Musik.

Die *114 Songs* bilden eine Zusammenfassung der Diversität Ives‘ Musik. Sie spiegeln sämtliche seiner Ausbildungsphasen und Erfahrungen als Komponist wider, der innerhalb vier verschiedener Musiktraditionen arbeitete und diese auf möglichst unmittelbare Weise direkt und effektiv offenbaren wollte.⁷⁹ Sein familiärer und somit von klein auf musikalischer Hintergrund lehrte ihn durch den Vater als Schlüsselfigur die Fähigkeit, mehrere musikalische Sprachen fließend zu sprechen, die er allesamt nutzte und je nach Zielsetzung jeweils entweder ein einzelnes Idiom oder Kombinationen verwendete. In Ives‘ reifen Werken finden sich alle vier Idiome entweder weitgehend alleinstehend oder als Synthese. Er schuf ein „new modernist idiom within the genres and expectations of European concert music“⁸⁰. Ein wesentliches Merkmal unterschied ihn in diesem Zusammenhang von Komponisten wie Bach, Beethoven, Bartók und zahlreichen anderen: Diese tasteten sich nämlich ausgehend von erstgelehrten Traditionen an neue heran, bevor sie letztgültig aus verschiedenen Schulen, Stilen und Traditionen eine einzigartige Synthese schufen. Letzteres

⁷⁸ Burkholder, *Charles Ives and His World*, S. 3ff.

⁷⁹ Ebda., S. 3.

⁸⁰ Ebda., S. 4.

tat Ives auch, er erreichte diese Synthese aber innerhalb jener Tradition und Gattungen, die er in seinen Zwanzigern kennengelernt hatte, nicht jener, mit der er aufgewachsen war.

Zahlreiche Werkinterpretationen und Ives-Biographien gehen von der Prämisse aus, Ives habe nicht für ein Publikum, sondern ausschließlich für sich selbst komponiert. Diese Annahme begann mit Aaron Coplands Rezension der *114 Songs*, in welcher er argumentierte: „Ives apparently not only had no public in mind when printing this book, but he hardly had even the ‘few friends‘ of whom he speaks in mind. The truth is he had only *himself* in mind.“⁸¹ Burkholder aber argumentierte, ein Komponist, der in dermaßen bedachter Abstimmung verschiedener Traditionen komponierte, um ein bestimmtes Publikum anzusprechen und um davon ausgehend durch diesbezügliche Referenzen Assoziationen beim Publikum zu evozieren und somit spezifische Bedeutung vermitteln wollte, würde seiner selbst in keiner Weise treu bleiben, sollte er tatsächlich über hundert Lieder veröffentlichen, ohne ein Publikum erreichen zu wollen.⁸² Sogar das genaue Gegenteil sei der Fall: Die Sammlung sei eben darum so vielfältig, weil Ives sie als Sampler oder Portfolio seiner Kunst sah, um so alle seine potentiellen Zielgruppen auf einmal zu erreichen.⁸³ Die Tatsache, dass Ives die *114 Songs* als Zusammenfassung und Überblick seines bisherigen kompositorischen Œuvres erst als zweites Werk nach der *Concord Sonata* veröffentlichen ließ, spricht für Burkholders Argumentation. Von dieser Argumentation ausgehend bildet das jeweils intendierte Publikum neben autobiographischen und somit programmmusikalischen Aspekten einen wichtigen Parameter Ives'scher Komposition.⁸⁴ Er schneiderte seine Kompositionen auf ein bestimmtes Publikum zu, sei es sein Vater, andere Familienmitglieder, die Einwohner/-innen Danburys, zeitweise tatsächlich Ives selbst sowie weitere Publikumsschichten. Die Fähigkeit, in zahlreichen verschiedenen Stilen zu schreiben, seine Sprache zu ändern, um eine gewisse Wirkung auf ein bestimmtes Publikum zu erzielen, behielt er lebenslang bei. Dies bedeutet allerdings mitnichten, er hätte die Synthese aufgrund kommerzieller Interessen geschaffen, immerhin war er unabhängig vom Komponieren ein finanziell erfolgreicher Unternehmer, der sogar selbst Geld in die Hand nahm, um seine Werke zu veröffentlichen, ohne dafür im Vorfeld von Verlagen abgelehnt worden zu sein.

⁸¹ Copland, „One Hundred and Fourteen Songs“, S. 61.

⁸² Burkholder, *Charles Ives and His World*, S. 29f.

⁸³ Ebda., S. 30.

⁸⁴ Ebda., S. 29ff.

In den folgenden Unterkapiteln werden die vier Hauptidiome Ives' Musiksprache genauer betrachtet. Der Fokus liegt auf den in den *114 Songs* präsentesten Idiomen.

3.5.1 Amerikanische Popularmusik

Amerikanische Popularmusik bildete den musikalischen Kern Ives' Kindheit und Jugend. Wie bereits genauer erläutert, lernte er von klein auf das Repertoire George Ives' Kapelle und beliebte Lieder mehrerer Generationen kennen, von Stephen Foster-Songs wie „Swanee River“, „Camptown Races“ und „Beautiful Dreamer“ über diverse Lieder aus Zeiten des Bürgerkriegs. Dazu kamen sentimentale Salonlieder, Rag Time und Tin Pan Alley-Vorboten. Unter diesem Einfluss entstanden Ives' erste Kompositionen und obwohl er sich später augenscheinlich von dementsprechenden Formen und Stilen distanzierte, durchdrangen sie auch seine reifen (Instrumental-)Werke:

“Some nice people, whenever they hear the words ‘Gospel Hymns’ or ‘Stephen Foster’, say ‘Mercy Me!’, and a little high-brow smile creeps over their brow – ‘Can’t you get something better than that in a symphony?’”⁸⁵

Sein Vater bildete die Schlüsselfigur im Zugang zu diesem Idiom. Zwar war dieser fachkundig mit klassischer Musik bzw. Musiktheorie vertraut und gab diese an seinen Sohn weiter, seine Hauptaufgabe bestand jedoch in populärer Unterhaltung breiter Kreise. Somit bewegten sich Charles Ives' erste Kompositionsversuche innerhalb popularmusikalischer Genres. Er arbeitete nicht nur innerhalb spezifischer Genres, sondern bediente sich am dementsprechenden Repertoire der ihm und seinem Vater bekannten populärer Melodien, Märschen und Liedern. Schon in seiner ersten Komposition, dem *Holiday Quickstep*, der ihm in Danbury großes Lob und Anerkennung verschaffte⁸⁶, schuf er Passagen nach dem *Second Regiment Connecticut National Guard March* von David Wallis Reeves – angeblich einer der Lieblingsmärsche Georges und Charles'.⁸⁷ Ein weiteres frühes Werk – *New Year's Dance* – beinhaltet Einflüsse des Fiedelns, aus Salonliedern und populärem italienischen Opernstil. Letzterer wurde damals gerne für kleine Orchester und Musikkapellen arrangiert. Diese frühen Kompositionen sollten stets dem Geschmack und den Vorstellungen des Vaters entsprechen, nach dessen Lehren und unter dessen Einflüssen sie überhaupt erst entstanden waren, aber zweifelsohne ebenso dem Geschmack des Publikums in Danbury angepasst.

⁸⁵ Ives, *Memos*, S. 52.

⁸⁶ Burkholder, *Charles Ives and His World*, S. 6.

⁸⁷ Ebda., S. 7.

Ives komponierte während seiner Collagejahre weiterhin Werke in populärem Stil, darunter Märsche, Männerchorwerke für den Yale Glee Club sowie ausgelassene, satirische Stücke für Feierlichkeiten seiner Studentenverbindung, die aber zum Großteil nicht erhalten blieben. Einige dieser Werke wurden von diversen Yale-Institutionen sogar veröffentlicht. Mit diesen Stücken wollte Ives sein Publikum unterhalten, ohne es zugleich zu überfordern. Zahlreiche Aufführungen und Veröffentlichungen sprechen für den Erfolg dieser Intention. Dass er sich daraufhin anderen Stilen, insbesondere Musik klassischer Tradition zuwandte, lag keinesfalls an einer grundsätzlichen Ablehnung populärmusikalischer Stile und Genres, sondern viel mehr an der schlichten Veränderung seiner Ambitionen.

Ives' Welt der populären Musik umfasste enorm diverse Stile. Zu den populären Melodien einer früheren Ära - Lieder, die er als Jugendlicher hörte, sang, pfiff und spielte - gehören unter anderem „Araby's Daughter“ (auch „The Old Oaken Bucket“), „The Girl I Left Behind Me“, „Home! Sweet Home!“, „Long, Long Ago“ und allen voran Lieder von Stephen Collins Foster: „Oh! Susanna“, „De Camptown Races“, „Old Folks at Home“, „Massa's in de Cold Ground“, „My Old Kentucky Home“ und „Old Black Joe“.⁸⁸

3.5.1.2 Patriotische Lieder und Militärmusik

Patriotische Lieder und Militärmusik spielten eine informelle, aber wichtige Rolle in Ives' frühester musikalischer Ausbildung. Viele dieser Melodien wurden mit dem Amerikanischen Bürgerkrieg in Verbindung gebracht, einer Tragödie, die sich vor weniger als einer Generation vor Ives' prägenden Jahren ereignete. Sein Vater trat im Juni 1863 im Alter von siebzehn Jahren in die Union Army ein und erlangte einen gewissen Bekanntheitsgrad als junger Anführer der *First Connecticut Volunteer Heavy Artillery First Brigade Band*. Die patriotischen Melodien, die Georges Band spielte und welche die Leute während des Bürgerkriegs sangen, gehörten zu den allgemein beliebtesten ihrer Zeit und waren in Charles Ives' Kindheit noch enorm verbreitet. Dieser nahm seinen musikalischen Patriotismus mit ins 20. Jahrhundert und kommentierte die Geschehnisse des Ersten Weltkriegs in den Liedern „He is there!“, „In Flanders Fields“ und „Tom Sails Away“. Ein Element, das man in fast allen seiner Musiken findet, für die er patriotische Melodien entlehnte, war der "Street beat"⁸⁹ oder "Street cadence"⁹⁰, von Kirkpatrick wiederum als

⁸⁸ Henderson, *The Charles Ives Tunebook*, S. 122.

⁸⁹ Sinclair, *A descriptive catalogue*, S. 720

⁹⁰ Burkholder, *All made of Tunes*, S. 536.

"piano-drum writing"⁹¹ bezeichnet. Wie bereits bekannt, inspirierte Danburys Marschkapelle dieses kompositorische Element.

3.5.2 Protestantische Kirchenmusik

Auch protestantische Kirchenmusik lernte Ives bereits während seiner Kindheit kennen. Er besuchte, den Ansprüchen des amerikanischen Kleinstadtlebens entsprechend, regelmäßig Gottesdienste und lernte das Orgelspiel von mehreren Professoren - dies gut genug, um bereits mit 14 Jahren als Organist an der Congregational Church in Danbury zu arbeiten. Kurz darauf übernahm er den gleichen Posten in der örtlichen Baptistenkirche und wirkte bis 1902 in New Haven, New Jersey und zuletzt New York als professioneller Organist.⁹² Dementsprechend schrieb er 14 Jahre lang geistliche Musik für den Gottesdienst. Wie mit Popularmusik bediente er mit geistlichen Werken gesellschaftlichen Nutzen. Durch diesen Zugang lernte Ives während seiner Kindheit eine enorme Vielzahl an Hymnen kennen und bediente sich dieser vertrauten Melodien in zahlreichen Kompositionen.

3.5.3 Europäische klassische Musik

Bereits George Ives sowie die anderen Lehrer Ives' Jugendzeit machten ihn mit dem Werk europäischer klassischer Komponisten vertraut. Charles widmete sich allerdings erst während seines Studiums in Yale bei Horatio Parker ausführlichen Studien dieser Tradition und seine ersten Kompositionen innerhalb genormter Gattungen europäischer Kunstmusik stammen aus dieser Zeit. Durch die Studien der Yale-Jahre veränderten sich seine Ambitionen: Die Publikumsreaktion war nun weitaus weniger wichtig als der intrinsische Wert eines Werkes. Nachdem er sein Studium in Yale abgeschlossen hatte, komponierte er unabhängig davon für vier weitere Jahre innerhalb derselben Stil- und Gattungsgrenzen, die Parker ihn gelehrt hatte. Danach überwand er traditionelle Stile auf dem Weg, sein eigenes Idiom zu finden zwar, komponierte aber weiterhin weitestgehend innerhalb und an den Grenzbereichen etablierter Gattungen und damit verbundener Ästhetik der Kunstmusiktradition. An diesem Punkt trafen seine verschiedenen musikalischen Sprachen aufeinander.

⁹¹ Ives, *Memos*, S. 42.

⁹² Eine ausführliche Abhandlung Ives' Karriere als Organist bietet Osborne, William: „Charles Ives the Organist“, in *The American Organist* 24/7 (July 1990), S. 58–64.

Im Studium bei Parker setzte Ives sich eingehend mit Liedkomposition auseinander und schrieb einige Lieder auf deutsche Texte, die zuvor bereits Schubert, Schumann, Brahms und andere vertont hatten. Diese und weitere zwischen 1898 und 1902 entstandene Vertonungen stehen im Ethos des romantischen Kunstliedes, in welchem der Komponist die Emotionen des Dichters zu verstärken versuchte, indem er eine Ebene eröffnete, die mit bloßen Worten verborgen bliebe. Lieder, die Ives in diesem Sinne komponierte, entstanden allesamt zu Studienzwecken. Er versuchte, Methoden europäischer Komponisten zu assimilieren und innerhalb dieser Tradition zu einem eigenen musikalischen Idiom zu finden. Diese Phase nahm er auch als autobiographische Periode in die *114 Songs* auf: Die „4 German Songs“ (Nr. 80–83) sowie „4 French Songs“ (Nr. 76–79) entstanden zwischen 1899 und 1901 und somit während dieser Schaffens- bzw. Studienperiode.

3.5.4 Experimentelle Musik

Ives experimentierte mit standardisierten musikalischen Konventionen innerhalb größtenteils kleinerer Werke. Als einer der ersten, der sich solchen Experimenten systematisch und regelmäßig widmete, stand er am Beginn einer neuen Tradition. Bereits während seiner Jugend schrieb er Skizzen und kurze Werke, in denen er neue Möglichkeiten rhythmischer und harmonischer Organisation ausprobierte. Zwar experimentierte Ives insbesondere in jungen Jahren zum Großteil für sich selbst, teilte die Resultate aber auch mit Universitätskollegen und anderen Musikern. Allerdings verharmloste er dieses Verwerfen klassischer Lehren, indem er seine Experimente als „stunts“ und „jokes“ bezeichnete.

3.6 Erinnerung und Entlehnung in den Werken Charles Ives‘

Musikalische Entlehnung stellt eines der charakteristischsten Merkmale Ives‘ Musik dar. Laut Burkholder nutzte er dieses Mittel in beinahe 200 Werken und somit etwa einem Drittel seines Gesamtwerks, darunter in zahlreichen Liedern.⁹³ In manchen Werken zitierte der Komponist bloß aus einer einzigen Quelle, in anderen aus über zwanzig.⁹⁴ Zu diesen Quellen gehörten Hymnenmelodien, patriotische Lieder, Märsche, Hornsignalrufe, Drum-Patterns, populäre Lieder, Fiedelmelodien, Studentenlieder und Werke europäischer Komponisten

⁹³ Burkholder, *All Made of Tunes*, S. 1.

⁹⁴ Ebda.

von Bach bis hin zu Debussy. Dieses exzessive Entleihen evozierte viele Diskussionen, vermutlich mehr als jeder andere Aspekt seiner Musik. Kritik daran besteht insofern, als dass dermaßen großzügige Verwendung musikalischen Fremdmaterials Ives' Originalität abspreche.

Die selbstverfassten Liedtexte innerhalb der *114 Songs* weisen ein hohes Maß autobiographischer Bezüge auf. Ein gutes Drittel der Texte schrieb Ives selbst; viele davon beschäftigen sich mit dem Thema Erinnerung, insbesondere mit den Topoi Heimat und Kindheit als poetischem Motiv.⁹⁵ Wolfgang Rathert bezeichnete die *114 Songs* aufgrund der umgekehrt chronologischen Reihenfolge sogar als „innere Biographie“.⁹⁶ Diese „innere Biographie“ weist zudem Verschmelzungen mit allgemeiner amerikanischer Kulturgeschichte seit der amerikanischen Unabhängigkeit auf, so beispielsweise im Lied „The Camp Meeting“ über Feld-Gottesdienste als Ausdruck eines festlichen, religiösen Zusammenkommens, wie Ives es während seiner Kindheit oft erlebte. Da sein Vater für deren musikalische Gestaltung zuständig war, nahmen sie einen besonderen Stellenwert in Charles' musikalischem Gedächtnis ein.

Verfasser/-innen diverser Ives-Biographien sahen die erinnernde Haltung in verschiedenen Erklärungen begründet. Stuart Feder machte den frühen Tod des Vaters George im Jahre 1894 verantwortlich, als Charles gerade erst 20 geworden und nach Yale gegangen war. Laut Feder wurde deren enge Beziehung persönlicher und musikalischer Art so jäh unterbrochen, dass der Sohn sich in die gemeinsame Erinnerung zurückzog, die Erinnerung an seine Kindheit daraufhin idealisierte und somit die Augen vor jeglichen Veränderungen der Heimat verschloss. Peter Conn hingegen fand eine Erklärung im kulturgeschichtlichen Kontext Amerikas zu Ives' Zeit: Er interpretierte die regelrecht konservierende Art des Erinnerns als Protest gegen gesellschaftliche Veränderungen des „Gilded Ages“.⁹⁷

Ives' Verwandte und Bekannte beschrieben ihn als Familienmenschen durch und durch.⁹⁸ Seine Flucht in Erinnerungen geschah in den *114 Songs* häufig durch Texte mit Beschreibungen von Orten, Ereignissen und Eindrücken seiner Kindheit und Jugend sowie

⁹⁵ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 39.

⁹⁶ Rathert, *The Seen and Unseen*, S. 85.

⁹⁷ Conn, *The divided mind*, S. 249.

⁹⁸ Vgl. Perlis, *Charles Ives Remembered*.

durch die Thematisierung von Familie als tröstendem Moment. Besonders das tröstende Moment der Familie findet sich nicht nur in eigenen Texten, sondern auch in jenen anderer Dichter/-innen. Sie fügen sich allerdings in das von Ives selbst beschriebene Stimmungsbild ein und werden darum auch innerhalb dieser Arbeit besprochen. Der Fokus liegt dabei stets auf Liedern mit dem Thema Kindheit im Zentrum, denn „der Topos der Kindheit, des Kindseins [begegnet einem] in so auffälliger Weise, daß [sic] er die zyklische Einheit der Sammlung in Substitution innermusikalischer Elemente erfüllt“⁹⁹. Dieser Rückgriff auf die Kindheit als poetischem Inhalt zieht sich kontinuierlich durch die Liedtexte der *114 Songs*. Dabei muss der poetische Inhalt nicht zwingend in unmittelbarer, ausgesprochener Verbindung zur eigenen Erinnerung stehen, denn dieses Moment muss dem Aufgreifen des Topos „Kindheit“ bereits vorangegangen sein.¹⁰⁰

Erinnerungen formten allerdings nicht nur die textliche Ebene zahlreicher Lieder, sondern spielen ebenso innerhalb der musikalischen Struktur eine maßgebliche Rolle. Ives‘ Melodiegedächtnis verband Erinnerungen, insbesondere jene an seine Kindheit, untrennbar mit Melodien und damit verbundener Stilistik. Ein Großteil seines Kindheits- und Jugendkontextes hing untrennbar mit Musik zusammen, mit jener, die ihn sein Vater lehrte: den Märschen der Blaskapelle, Lobgesängen und Hymnen sowie zeitgenössischen populären Liedern. Daraus entstand ein großer Fundus an Auslösern für Erinnerungen. Diese wob Ives in die musikalische Struktur ein, indem er ganze assoziative Melodien oder Melodie-Fragmente entlehnte oder auch nur einen bestimmten Stil imitierte, den Hörer/-innen aber klar verorten würden können. Das Zusammenwirken der Phänomene Erinnerung und Entlehnung wird aufgrund der Signifikanz in Ives Gesamtwerk, insbesondere den *114 Songs*, in den folgenden Kapiteln genauer erläutert.

3.6.1 Unterscheidung der Termini Zitat und Entlehnung

Zunächst werden nun die Termini Entlehnung und Zitat diskutiert und begründet, weswegen die Entscheidung im Rahmen dieser Arbeit darauf fiel, Entlehnung als Überbegriff des Phänomens in Ives‘ Musik zu verwenden. Mit Entlehnung bezeichnet man in der Musik jede Benutzung eines schon bestehenden Musikstückes oder eines Teils davon¹⁰¹ bzw. die

⁹⁹ Rathert, *The Seen and Unseen*, S. 85.

¹⁰⁰ Metzger, *Quotation and Cultural Meaning*, S. 17.

¹⁰¹ Von Noé, *Wege und Abwege der Entlehnung*, S. 9.

teilweise oder vollständige Einbindung eines bereits existierenden Werks in ein neu entstehendes. Das Material kann dabei thematisch verarbeitet werden, von der Originalgestalt abweichen und sowohl Fremd- als auch Eigenmaterial einschließen. Substantivisch bedeutet „Entlehnung“ den Vorgang des Herausnehmens eines Teilstückes aus einem bereits existenten Ganzen.

Beginnend mit den liturgischen Gesängen in einstimmiger Musik des Mittelalters über die Refrain-Motetten der Ars Antiqua im 13. Jahrhundert sowie das Parodieverfahren der Renaissancezeit, entwickelten sich bereits Formen des Entlehnens, die sich in der Barockzeit zu spezifischeren Formen wandelten. Immer öfter wurden nun eigene sowie fremde Werke oder Teile daraus in neue Kompositionen eingewoben. Händel beispielsweise verarbeitete Fremdmaterial bisheriger abendländischer Musikgeschichtsschreibung, während Bach sich an eigens komponiertem Material bediente. Der Begriff des Zitats ist besonders gängig für Musik des 18. und 19. Jahrhunderts und etablierte sich mit der Verfahrensweise des Entlehnens fremder Melodien ab der Wiener Klassik. Mozarts Requiem und etliche von Haydns Chorkompositionen weisen Bezüge zu Händel auf, Mozart zitierte in *Don Giovanni* außerdem Passagen aus *Le nozze di Figaro*. Im 19. Jahrhundert fand ein regelrechter Höhepunkt der Entlehnung in Form des Zitats statt: Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Berlioz, Schumann, Liszt, Bruckner, Mahler und viele weitere machten davon Gebrauch. Unter den Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts ist Strawinsky hervorzuheben. Die Montage- und Collageverfahren mit großzügigem Gebrauch von Fremdmaterial traten mit Ausnahme von Ives' Kompositionen allerdings erst in der Musik nach 1945 prominent auf. Wie in dem knappen Abriss ersichtlich, betrachte ich Entlehnung als Überbegriff des Phänomens, das einem in Ives' Gesamtwerk so häufig begegnet. Der Begriff des Zitats hingegen unterliegt stärkerer ästhetischer Prägung und entspricht nicht der Fülle an Formen, die uns im Umgang mit fremdem und eigenem musikalischem Material über die Epochen begegnet. Zofia Lissa zählte Formen der Entlehnung vor dem 19. Jahrhundert gar nicht erst zum ästhetischen Begriff des Zitats.¹⁰² Ives nutzte eine enorme Vielfalt an Integrationsmöglichkeiten des einzelnen Fremdbestandteils, womit seine Kompositionstechnik nicht unter die Kriterien des Zitats fallen kann, wie Lissa es verstand.

¹⁰² Lissa, „Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats“, S. 378.

Lucie Fenner argumentierte treffenderweise, weswegen der Terminus Entlehnung sich für Beschreibung von Musik des 20. Jahrhunderts als geeigneter erweist: In der Montage verschiedener Entlehnungen können diese zwangsläufig nicht mehr als solche wahrgenommen werden.¹⁰³ Je mehr Melodien montiert werden, desto eher geht der ursprünglich vorhandene Zitatcharakter verloren. In Ives' Werken findet ein Wechsel von intendierter Erkennbarkeit zu intendierter unbestimmter Assoziation statt, ein für die Montage des 20. Jahrhunderts prägender Vorgang.¹⁰⁴ Ähnlich dem literarischen Zitat birgt eine Entlehnung die intrinsische Botschaft des bestehenden Materials, womit die Hörerin/der Hörer eine doppelte Kodierung des fremden und gleichzeitig neuen Zusammenhangs empfängt. Deren Dekodierung hängt natürlich stark vom Grad und Bereich der Bildung des empfangenden Individuums ab, doch selbst wenn man nur die Andersartigkeit des Teilstückes erkennt, löst dies eine assoziierende Reaktion aus.

3.6.2 Entlehnung und verklanglichte Erinnerung

Besonders ausführlich setzte sich Lucie Fenner mit den zwei vorerst eigenständigen Phänomenen Erinnerung und Entlehnung auseinander. Erinnerung, so Fenner, bildet sich auf der inhaltlichen Ebene ab, Entlehnung stellt ein kompositionstechnisches Verfahren dar.¹⁰⁵ Erinnerung auf inhaltlicher Ebene findet als Phänomen in nahezu allen Ives'schen Kompositionen statt, da allen ein programmatischer Zug innewohnt. Ebenso präsent in seinen Werken wie Programmatik sind die vielen Entlehnungen aus Fremd- und Eigenmaterial. Musikalisches Eigenmaterial pflegte Ives inmitten einer organischen Kompositionsweise durch oft mehrere Jahre dauernde Revisionen und Weiterverarbeitungen von einer Komposition zur nächsten zu tragen.¹⁰⁶

Die zwei Phänomene greifen in Ives' Werk eng ineinander, indem beispielsweise eine Entlehnung durch eine konkrete Erinnerung motiviert wird. Entlehnungen aus fremden sowie eigenen, älteren Werken wirken nicht dissoziierend, sondern bringen ihre eigenen Konnotationen mit ins neue Werk, wobei speziell Entlehnungen fremden Materials oftmals zur Schaffung des initiierten Kontextes dienen. Die Inhalte erinnerungsreicher Werke gehen über eine rein persönliche Erinnerung Ives' hinaus, denn auf diese Weise vermittelte er

¹⁰³ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 56f.

¹⁰⁴ Ebda., S. 57.

¹⁰⁵ Ebda., S. 11.

¹⁰⁶ Ebda.

seinen Zuhörer/-innen ein programmmusikalisches Bild der kulturellen sowie gesellschaftlichen Umgebung, welche die Kompositionen motivierten.

Das Phänomen der Erinnerung mag zwar den Großteil Ives' Schaffen durchziehen, er war aber nicht der erste Komponist, der dieses auf seine Musik übertrug. Theodor W. Adorno bemerkte im Nachdenken über Alban Berg noch: „Schumann war unter den großen Komponisten derjenige, der – so in den langsamen Stücken der Kreisleriana – musikalisch den Gestus des sich Erinnerns, nach rückwärts Schauens und Hören entdeckt.“¹⁰⁷ Schumann entdeckte diesen Gestus des Sich-Erinnerns für sich; er sollte ihn zum wertvollen ästhetischen Prinzip erheben. Auch andere europäische Zeitgenossen Ives', namentlich Gustav Mahler und Alban Berg, verbanden das Phänomen der Entlehnung mit jenem der Erinnerung in ihren Kompositionen. Gustav Mahler beispielsweise entlehnte, anders als Ives, allerdings größtenteils eigenes Material. Auf kompositorischer Ebene trat Ives sowohl durch den erinnernden Gestus als auch durch die ausführliche Auseinandersetzung mit dem Kindheitstopos bis zu einem gewissen Grad das Erbe Schumanns an. Auf literarischer Ebene stand er aufgrund der autobiografischen Färbung seiner Schriften und Liedtexte jedoch in der Nachfolge der amerikanischen Autobiographie-Tradition.

Repräsentation und Symbolik spielten in Ives' Vokalmusik zwar keine wesentlich größere Rolle als in Instrumentalwerken, aber das Vorhandensein von Worten erleichtert das Verständnis dessen, zur Unterstützung welcher Programmatik Ives bestimmtes Fremdmaterial entlehnte. Entlehnungen mit der Hauptaufgabe, einen Text zu illustrieren, sind oft so kurz, direkt und leicht erkennbar wie die Worte, die sie widerspiegeln. Das zitierte Material kann durch konkrete Worte eine spezifischere Bedeutung haben als ein bloßer Verweis auf einen allgemeinen Stil oder Typ. So beginnt *Tom Sails Away* mit den Worten „Scenes from my childhood are with me“ und schließt mit einer ähnlichen Phrase. Beide Phrasen setzte Ives zu einer auf „The Old Oaken Bucket“ basierenden Melodie. Dieses amerikanische Volkslied entstand auf den Text Samuel Woodworths' bekanntesten Gedichts, welches wiederum mit folgenden Worten beginnt: „How dear to this heart are the scenes of my childhood“. Ives zitierte die zweite Hälfte dieser Textzeile, aber die Musik für die erste und bediente sich somit auch der assoziativen Programmatik der textlichen Phrase, auf welcher die entlehnte Musik entstanden war: „how dear to this heart“. Diese

¹⁰⁷ Adorno, *Berg. Meister des kleinen Übergangs*, zit. n. Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 32.

Vorgehensweise ist subtiler und wirkungsvoller, als die Gefühle des lyrischen Ichs im Liedtext beim Namen zu nennen. Außerdem bildet diese Methode die typische zeitgenössische Gepflogenheit von Familien in New England ab, die wichtigsten Gefühle unausgesprochen zu lassen.¹⁰⁸ Die Gefühle des lyrischen Ichs über Toms Weggang bleiben unausgesprochen und verstecken sich vielmehr in der Sprache allgemeinen Patriotismus'. In „Tom Sails Away“ zitierte Ives sowohl die Musik als auch den Text bestimmter Lieder und nutzte deren Emotionen und andere Assoziationen, um die Gefühle seiner Sprecherin/ seines Sprechers mit einer auf andere Weise kaum zu erreichenden Präzision zu vermitteln. Das Lied kann auch von Zuhörenden verstanden werden, welche das entlehnte Material nicht kennen. Der punktierte Rhythmus sowie der träumerische Stil von „The Old Oaken Bucket“ vermögen an sentimentale Lieder zu erinnern und somit Nostalgie hervorrufen; „Columbia“ und „Over There“ basieren beide auf Fanfaren ähnlichen Figuren, wodurch Patriotismus und Militär als Inhalt erkannt werden. Natürlich bringt es jedoch eine tiefere und präzisere Bedeutungsebene mit sich, erkennt man die zitierten Lieder und Verse. Dies war bei Zeitgenossinnen und Zeitgenossen vermutlich deutlich häufiger der Fall als heute, da Ives bewusst populäre Melodien und Texte wählte.

Musikalische Entlehnung als Stilmittel durchzog Ives' gesamte kreative Laufbahn und somit ebenso die *114 Songs* und bereits im am frühesten datierten Werk, dem Lied „Slow March“, entlehnte er im Klaviervorspiel eine Stelle aus Georg Friedrich Händels *Saul*:



Notenbeispiel 1: Ives, Charles „Slow March“, Takt 1–8, aus: Ives, Charles *114 Songs*, S. 259.

¹⁰⁸ Burkholder, *All Made of Tunes*, S. 364.



Notenbeispiel 2: „Trauermarsch“ aus *Saul*, Akt III, Szene 5, Takt 1–4, aus: Henderson, Clayton W. *The Charles Ives Tunebook*, S. 235.

Ives komponierte „Slow March“ anlässlich des Begräbnisses der Familienkatze und entlehnte aufgrund der Assoziationen, die das Lied somit unmittelbar erwecken würde, den bekannten „Funeral March“ aus Händels Oratorium. Bereits mit 14 Jahren war sich Ives somit des assoziativen Potenzials musikalischer Entlehnungen bewusst. Es kommt sogar noch eine weitere Reminiszenzebene ins Spiel: George Ives und seine Brigade des Civil War hatten Händels Trauermarsch im Rahmen der meisten militärischen Bestattungen gespielt.¹⁰⁹

Wie bereits bekannt, bildete Entlehnung aus dem Werk anderer Komponisten zu Ives' Zeit bereits ein jahrhundertlang beliebtes Kompositionsmittel. Innerhalb Ives' zeitgenössischer Szene finden wir die Technik u.a. in den Werken Mahlers, Debussys, Rachmaninows, Vaughan, Williams, Bartóks und Strawinskys. Als Mittel ist sie bei Ives aber allgegenwärtiger als bei sämtlichen vergleichbaren Komponistinnen und Komponisten der Musikgeschichtsschreibung, denn die Wiederbelebung musikalischer Vergangenheit gehörte zu den Hauptmerkmalen seines Kompositionsstils. Vorkommend in mehr als 200 seiner Kompositionen erscheint Entlehnung als Teil seiner urpersönlichsten kompositorischen Handschrift. Selbstredend sind entlehnte Melodien immer älter als die neuen Vertonungen und sind den Zuhörenden sowie Interpretinnen und Interpreten zumeist zu jener Zeit am vertrautesten, zu welcher die Komponistin/der Komponist sie verarbeitete. Je mehr Zeit vergeht, desto schwieriger kann es sein, die entlehnte Melodie überhaupt als solche zu erkennen, was im Falle des Vorhabens einer Analyse Ives'scher Kompositionen aber in häufigen Fällen am Kern der Sache vorbeingeht.

¹⁰⁹ Feder, *The life of Charles Ives*, S. 59.

Den Grundstein für die Erforschung und Katalogisierung Ives' Entlehnungen legten John Kirkpatrick und Clayton Henderson. Kirkpatrick's Katalog aus 1960 beinhaltet ebenso eine Liste von Entlehnungen zu jedem betroffenen Werk¹¹⁰ und er beschäftigte sich darüber hinaus seine gesamte wissenschaftliche Karriere über mit dieser Kompositionsmethode Ives'. Hendersons *The Charles Ives Tunebook* bildet eine relativ ausführliche Zusammenstellung und Katalogisierung von präexistentem, musikalischem Material in Ives' Musik.¹¹¹ Sein Katalog bietet eine Übersicht der zitierten Werke und deren Vorkommen in Ives' Kompositionen, da viele der von Ives entlehnten Melodien heute bei weitem nicht mehr so bekannt sind wie während seiner Jugend und selbst damals waren sie es teilweise nur innerhalb gewisser geografischer Regionen Amerikas.

3.6.3 Entlehnung aus Eigen- und Fremdmaterial

3.6.3.1 Fremdmaterial

Eines Ives' großer denkerischer Vorbilder, Ralph Waldo Emerson, bemerkte Folgendes: „A great man quotes bravely, and will not draw on his invention when his memory serves him with a word, as good. What he quotes, he fills with his own voice and humor [sic].“¹¹² Und in der Tat, Ives entlehnte beherzt und füllte Entlehntes mit seiner eigenen Stimme, seinem eigenen Humor. Besonders häufig bediente er sich an Musik mit Vers-Refrain-Struktur.¹¹³ Zahlreiche Hymnen, populäre Lieder und patriotische Titel findet man nicht nur in Ives' Liedern, sondern ebenso in seinen Instrumentalwerken. Entlehnungen dieser Art von Material machen genaugenommen über zwei Drittel des von Ives entlehnten Materials aus.¹¹⁴ Wenn er aus einem Lied dieser Form entlehnte, nutze er zumeist Teile des Refrains oder sogar den gesamten, da darin der größte Wiedererkennungs- bzw. Erinnerungseffekt lag. Die Lieder hatten selbsterklärend zumeist bereits einen oder sogar mehrere Texte (letzteres vor allem im Fall von Hymnen), die Ives aber nur in äußerst geringem Maß beeinflussten.¹¹⁵

¹¹⁰ Vgl. Kirkpatrick, *A Temporary Mimeographed Catalogue*.

¹¹¹ Henderson, *The Charles Ives Tunebook*.

¹¹² Emerson, „Quotation and Originality“, zit. n. Van Doren, *The Portable Emerson*, S. 288.

¹¹³ Henderson, *The Charles Ives Tunebook*, S. 16.

¹¹⁴ Ebda.

¹¹⁵ Ebda.

Er entlehnte häufiger musikalisches Material aus Hymnen als aus jeder anderen Art von Musik. Folgende Hauptfiguren der Hymnenkomposition des 19. Jahrhunderts lieferten Ives Inspiration: William Bradbury, William Howard Doane, Thomas Hastings, Robert Lowry, George Minor, Ira Sankey, George Webb, Isaac B. Woodbury und am häufigsten Lowell Mason.¹¹⁶ Bereits 1892 begann er, die schlichte Harmonie, die man in den meisten Hymnen des 19. Jahrhunderts findet, zu verändern und einige von ihnen mit seiner einzigartigen, scharfen Musiksprache neu zu harmonisieren. Entlehnte er aus Hymnen, zitierte er nur äußerst selten ursprüngliche Harmonien und Rhythmen.¹¹⁷ Stattdessen änderte er fast immer die Harmonie, um sie mit seinem eigenen musikalischen Denken in Einklang zu bringen. Im Zusammenhang mit Rhythmen verhielt sich Ives' Vorgehensweise ambivalent, denn er veränderte den Rhythmus seiner geliehenen Hymnen etwa so oft, wie er sie ohne Veränderung akzeptierte. Anders stand es um den Umgang mit der Melodielinie: Hierin verbirgt sich die "Tiefe des Gefühls", diese "Echtheit", dieser wahre "Klang" seiner Quelle.¹¹⁸ Die entlehnte Melodie blieb fast immer erkennbar, denn Ives' Ehrfurcht vor der Melodie seiner Quelle, die er nur selten über einige unbedeutende Noten hinaus veränderte, erinnert an die Heiligkeit, die dem gregorianischen Gesang in einer Messe oder Motette von Komponisten des Spätmittelalters und der frühen Renaissance zukam.¹¹⁹ Diese Analogie bricht bald zusammen, denn seine melodischen Zitate sind nur Ausschnitte im Vergleich zur Verarbeitung langer Gesangsabschnitte in einer Messe oder Motette. Dennoch war die Melodie seiner Quelle für ihn eine nahezu heilige Sache.

Wenn Ives Fremdmaterial verarbeitete, nutzte er ausschließlich einstimmige Strukturen. Dazu boten ihm vorhandene Strukturen großen Spielraum, denn Fremdfragmente stammten bekanntlich größtenteils aus Genres der Umgangsmusik. Zwar ist der Anteil entlehnter Melodien aus klassischen Werken erheblich kleiner, aber auch sie sind mit ausreichenden Beispielen in Ives' Gesamtwerk vertreten. Im Falle der Verwendung klassischen Fremdmaterials übernahm er entweder prägnante einstimmige Themen, wie im Lied „Slow March“, oder aber er orientierte sich am kompositorischen Gerüst: So nutzte er zum Beispiel Symphonien Brahms, Dvoraks und Tschaikowskys als Modell der Satzkonstruktion seiner 2. Symphonie.¹²⁰ Aus Hymnen und Volksliedern entlehnte er zumeist den Beginn der

¹¹⁶ Henderson, *The Charles Ives Tunebook*, Introduction, S. 13.

¹¹⁷ Ebda.

¹¹⁸ Ebda.

¹¹⁹ Ebda.

¹²⁰ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 72.

Strophe oder des Refrains und übernahm nur selten Melodistellen aus der Mitte der Lieder, sofern er nicht ohnehin die gesamte Melodie oder zumindest den Großteil davon übernahm. Ives intendierte nämlich ein Mindestmaß an Identifizierbarkeit. Die Länge verarbeiteten Fremdmaterials reicht von kurzen Fragmenten bis hin zur Verwendung der gesamten melodischen und rhythmischen Struktur in Originalgestalt. Nicht nur die wörtliche Einarbeitung fremder und eigener Vorlagen, sondern durchaus auch Paraphrasierung auf rhythmischer und melodischer Ebene spielen eine Rolle. Der Verfremdungsgrad variiert natürlich stark mit dem Ausmaß der Verzierung.

Ives reihte das entlehnte Material entweder sukzessive aneinander oder legte es simultan übereinander. Durchs sukzessive Aufeinanderfolgen verschiedenen Fremdmaterials, wie man es in hohem Ausmaß in „The Things Our Fathers Loved“ findet, kann es zu einer interessanten Form von Polytonalität kommen, wodurch filmschnitthafte Brüche evoziert durch harmonische Bezugswechsel suggeriert werden.¹²¹ Die simultane Montage wiederum kann polytonale Klangräume eröffnen, aber auch tonale Einheit bewahren und natürlich werden einzelne Melodien durch die Anwendung dieser Methode in verschiedenem Ausmaß, aber in jedem Fall verdeckt.¹²²

Die Einfachheit der entlehnten Melodien bedeutet mitnichten, Ives wäre mit derselben Einfachheit damit umgegangen. Sie steht vielmehr im Widerspruch zur hohen Komplexität der kompositionstechnischen Verfahren. Wolfgang Rathert schrieb über diesen Widerspruch:

„Dieser Gegensatz ist in seiner Qualität nur schwer zu erfassen: Er ist eher komplementär als absolut zu nennen, d.h. die Spannung zwischen der ‚Banalität‘ oder Einfachheit der Melodien und ihrer kunstvollen Transformation gibt beiden Polen eine neue Dimension; so wie die hochentwickelte Satztechnik und motivisch-thematische Arbeit der europäischen Musik für Ives mittels der Substanz des ‚Einfachen‘ aus ihrer Abstraktion gelöst wird, so gewinnt die Simplizität der Melodien eine neue abstrakte Ebene durch die satztechnische Metamorphose.“¹²³

Fremde Entlehnungen bilden doppelte Assoziationen: einerseits zu weiteren Fremd-Entlehnungen innerhalb des neuen Werks, andererseits zu dessen Gesamtprogrammatik, wodurch ein Netz der jeweiligen Semantik entsteht. In dieser Arbeit besprochene Lieder befinden sich inhaltlich zumeist vor der Erinnerung als programmatischen Hintergrund,

¹²¹ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 70.

¹²² Ebda., S. 70f.

¹²³ Rathert, *Charles Ives*, S. 96.

wobei das Material als Chiffren der Erinnerung eingearbeitet wurde, Chiffren eines autobiographischen Reflexes. Letzterer offenbart Ives' amerikanisches Bedürfnis nach Identitätsstiftung.

Ives übernahm übrigens nur in wenigen Liedern auch die Texte, wenn er Fremdmaterial darin einwebte. Zwei Ausnahmen werden in dieser Arbeit besprochen: „Down East“ und „Tom Sails Away“. Ansonsten besteht aber bezüglich der inhaltlichen Programmatik erstaunlich häufig eine assoziative Verwandtschaft zwischen ursprünglichem, nicht übernommenem Text und den neuen Versen.

3.6.3.2 Eigenmaterial

Entlehntes eigenes Material stellt Ives' Kompositionen in ein verwandtschaftliches Verhältnis miteinander. Grundsätzlich trifft man auf zwei Arten, wie er Material aus Kompositionen älteren Datums in neueren Werken nutzte. Entweder übernahm er das musikalische Material zur Gänze und arbeitete es in eine andere Fassung um, wie zum Beispiel in den Orchesterbearbeitungen seiner Lieder. Die Vorgehensweise in *Remembrance* ist eine ähnliche: Hier arrangierte er ein kurzes Kammermusikwerk in ein Klavierlied, wobei die Melodiestimme erhalten blieb. In anderen Fällen übernahm er nur einzelne Teile und Passagen eigener Kompositionen und montierte sie in neu entstehenden Werken. In letzterer Methodik unterschied Ives' Umgang mit eigenem Material sich wesentlich von jenem mit Fremdmaterial, denn Passagen aus dem eigenen Werk montierte er in ihrer kompletten Struktur ins neue Werk, sogar, wenn es sich um mehrstimmige Passagen handelte.¹²⁴

3.7 Kindheit

3.7.1 Kindheit in der Musik des 18.–20. Jahrhunderts

Innerhalb dieses Kapitels wird die Entdeckung der Kindheit vonseiten der Musiktradition besprochen. Daher geht es sowohl um den Kindheitstopos im engeren Sinne als auch um an Kinder adressierte Kompositionen.

¹²⁴ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 72.

Seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts spiegelte sich in der europäischen Musikkulturtradition die Entdeckung der getrennten Welten von Kindern und Erwachsenen wider. Der Quasi-Begründer der Idee kindlicher Unschuld war bereits Rousseau im siebzehnten Jahrhundert. Die Idee fand ihren vorläufigen Höhepunkt in der romantischen Verklärung der Kindheit und dieses Ideal etablierte sich als Klischee innerhalb der viktorianischen Mittel- und Oberschicht.¹²⁵ Bereits Ende des 18. Jahrhunderts wurden Musikstücke explizit an Kinder adressiert, musikpädagogische Werke (insbesondere fürs Klavier) für Kinder veröffentlicht und generell eine neue Ästhetik der Instrumentalmusik, gestützt auf die Metaphysik von Kindern, geschaffen. Während die erwachsene, moderne Lebenswelt ein entfremdetes Dasein bildete, erschien Kindheit als ganzheitliche Lebensform, als Urzustand des Bewusstseins, der in der Musik geschützt und bewahrt werden konnte. Die Kindheit diente zudem hinsichtlich der umfassend rapide fortschreitenden Industrialisierung, Rationalisierung und Technisierung der realen Welt als eine halb reale, halb fiktive, bessere Welt, in der die allgemeine massive Entfremdung keinen Platz hatte. Matthias Schmidt bezeichnete komponierte Erinnerungen an das Kindsein sogar als „Illusionsmaschinerie [...], in welche die Erwachsenen Kinder quasi aus selbsttherapeutischen Motiven einspannten.“¹²⁶

Folgendes musikalisches Charakteristikum prägte an Kinder adressierte Kompositionen von Beginn an: das Liedhafte, welches regelrecht zum Inbegriff des Kindgemäßen wurde. Als Hauptgattungen von Musik für und über Kinder etablierten sich Lieder und Klavierstücke, die dem Bereich der bürgerlichen Hausmusik und somit dem Bereich des Privaten angehörten, dem die Kindheit damals noch vorbehalten war. Das Ende der romantischen Kindesverklärung und des poetischen Kindheitsbildes in der Musik zeichnete sich in den 1920ern rasch durch die Etablierung einer eigenen, kindgemäßen Instrumental- oder Vokalpädagogik ab. Da Kindheit zuvor in der Familie gelebt wurde, in einem Schutzraum außerhalb der von Erwachsenen geregelten Öffentlichkeit, und Kinder nunmehr als soziale Wesen betrachtet wurden, konnten sich neue, sich bis in die Gegenwart haltende Gattungen zur Kindheitsthematik etablieren, allen voran das Musiktheater über und speziell für Kinder. Außerdem nahmen Kinder verstärkt prominente, exponierte Rollen in Opern ein, während bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nur eine Handvoll Kinderrollen geschrieben worden waren.

¹²⁵ Kincaid, *Child-Loving*, S. 72.

¹²⁶ Schmidt, *Komponierte Kindheit*, S. 53.

Im 19. Jahrhundert, dem Höhepunkt von Kindermusik inspiriert durch romantische Verklärung des Kindlichen, waren Klavialben die mit Abstand beliebteste Gattung. Diesen Prozess unterstützten gesellschaftliche Entwicklungen, indem sich parallel zur Herausbildung des Bürgertums ein bürgerlicher Bildungskanon etablierte. Etliche Klavialben Robert Schumanns nahmen maßgeblichen Einfluss auf die nachfolgende Komposition ähnlicher Bände. Schumanns Alben bilden aus diesem Grund einen zentralen Anknüpfungspunkt für die Thematik dieser Arbeit: Er verfolgte nicht nur pädagogische Absichten, sondern schuf mit den *Kinderszenen* op. 15 (1839) komponierte Erinnerungen an die Kindheit als „Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere“¹²⁷ für Erwachsene. Einen ähnlichen Rückblick schuf Claude Debussy mit *Children's Corner* (1906 – 1908): Er verwies darin auf die Perspektive eines Erwachsenen, der sich eine kindliche Weltsicht aneignet, sich in die Wahrnehmungsweise von Kindern versetzt.¹²⁸ Dies verriet er unter anderem durch die nicht kindgemäße Beschaffenheit der Klavierwerke, auf die Debussy selbst in der dazugehörigen Widmung an seine zweieinhalbjährige Tochter verwies: „Meiner lieben kleinen Chouchou, mit den liebevollsten Entschuldigung ihres Papas, für das, was folgt.“¹²⁹

Noch für Adorno besaß Kindheit für das spätere Leben Bedeutung, da das Kindsein aus der Retrospektive als etwas Wesentliches wahrgenommen wird, aus dem man nicht reibungslos in die nächste Entwicklungsstufe übertreten konnte.¹³⁰ Dieser erklärte mehrmals die frühe Lebensphase als Gegenpol von Entfremdung sowie zweckdienlicher Rationalität und stellte seinen Kindheitsbegriff als ästhetische Erfahrung als ein der Zweckrationalität gegenübergestelltem Korrektiv dar.¹³¹

3.7.2 Kindheit in Ives' Gesamtwerk

Ives war somit bei weitem keiner der ersten, in dessen Kompositionen Kindheit zum Gegenstand wurde. Wie in den kurz angeführten Beispielen Schumanns und Debussys schuf er in der Regel keine an Kinder adressierten Kompositionen, seien es gesangs- oder

¹²⁷ Schumann, Brief von 4.10. 1848 an Carl Reinecke, zit. n. Eicker, *Kinderstücke*, S. 89.

¹²⁸ Schmidt, *Komponierte Kindheit*, S. 186f.

¹²⁹ Deutsche Übersetzung zit. n. Henzel, „Kind und Kindheit in der Musik“, S. 63.

¹³⁰ Lessing, „Kindheit und ästhetische Erfahrung im Denken Theodor W. Adornos“, S. 91.

¹³¹ Vgl. Lessing, „Kindheit und ästhetische Erfahrung im Denken Theodor W. Adornos“, S. 85ff.

allgemein musikpädagogische Werke oder welche, die zur Kindesunterhaltung dienen sollten.¹³² Auch er komponierte aus der Perspektive eines Erwachsenen, der sich in die frühe Lebens- und Wahrnehmungsphase versetzt, und sich für kurze Momente die kindliche, unschuldige Weltsicht aneignet. Dazu verhalf er sich mit sowohl realen als auch fiktiven komponierten Erinnerungen. Sämtliche dieser Texte spiegeln ein weiterhin idealisiertes Bild wider. Ives weigerte sich offensichtlich, die Realität bzw. die stattgefundene Veränderung zu akzeptieren und wollte die eigene Erinnerung zumindest in seinen Liedern konservieren.

Kindheit durchzieht über die *114 Songs* hinaus Ives' Gesamtwerk auf vielfältige Art und Weise. Sie beeinflusste oder motivierte Kompositionen wie den *Alcotts*-Satz der *Concord*-Sonate, die 3. Symphonie *The Camp Meeting* und insbesondere *Putnam's Camp*, den Mittelsatz der *Three Places*.¹³³ Letzterer wird aus der Perspektive eines Jungen erzählt, wohinter sich vermutlich ein autobiographisch getöntes Selbstbildnis des Komponisten verbirgt.¹³⁴ In dieser Komposition steht die Intensität der gelebten Erinnerung, dargestellt durch klangliche Komplexität, im Mittelpunkt. Die Komplexität ist Mittel zum Ausdruck der Diskrepanz zwischen gelebter Erinnerung und tatsächlicher Unerreichbarkeit des erinnerten Zustandes. Die Rekonstruktion kindlicher Eindrücke durch stilistische Simplizität wie in *The Camp Meeting*¹³⁵ steht dem entgegen noch auf einer recht naiven Stufe.

Der Komponist nutzte verschiedene musikalische Idiome und Gesten, um den Topos Kindheit zu evozieren. Dazu gehört wiederum insbesondere die Methode der Entlehnung. Er benutzte hauptsächlich Erinnerungen aus seiner Kindheit und Jugend bzw. entlehnte Melodien, die er mit dieser Zeit verband. Ives lieh sich nicht nur Melodien, welche die Zuhörer/-innen mit der Vergangenheit, aus der sie stammen, verbinden würden, indem er sie Note für Note kopierte, sondern verzerrte sie häufig. Dadurch vergrößerte sich die Distanz zwischen der neuen Melodie und ihrem Ursprung. Diese Verzerrung suggeriert etwas zu weit Entferntes, um es erreichen zu können – in Ives' Fall die Kindheit. Ihm gelang es zudem auch mit weiteren musikalischen Mitteln, die Vergangenheit in ungreifbare Ferne zu rücken. Dazu zählt ein regelrecht beschwörender musikalischer Gestus. Dieser tritt in langsamen Passagen, häufig in Einleitungen, auf. Die dazugehörigen Charakteristika sind statische

¹³² Ausnahme: „To Edith“.

¹³³ Rathert, *The Seen and Unseen*, S. 84.

¹³⁴ Ebda.

¹³⁵ Hier sowohl in Bezug auf den Untertitel der 3. Symphonie als auch das Lied *The Camp Meeting*.

Metrik, dissonante Akkorde, melodische und harmonische Repetition (z.B. in „Tom Sails Away“). Dieses Gefühl des Schwebenden in Verbindung mit Wiederholungen deutet auf eine Beschwörung hin; genau genommen werden mittels dieser Kompositionsmethode Erinnerungen überhaupt erst heraufbeschworen, weswegen sie mitunter insbesondere in Einleitungen zu finden ist. Die Kindheitsrückblicke Ives‘ sind schwer fassbar, ist man nicht mit seiner Biographie vertraut, da sie kaum wirkliche Geschichten erzählen, sondern entweder kurze Gedächtnisbilder zeichnen oder mehrere zusammenfassen, Szenen oder Visionen beschreiben. Ives repräsentierte Jungen und Mädchen oft als Orte grenzenloser Energie, eine Kraft, mit der sie Erwachsenen einen Schritt vorausseilen und die Kluft sich somit stetig vergrößert.¹³⁶

3.7.3 Kindheit in den 114 Songs

Die besprochenen Lieder sind leitmotivisch vom Thema Kindheit durchdrungen. Gleiches gilt für den Erinnerungstopos, wobei in dieser Arbeit der Fokus auf der Betrachtung des Kindheits-Topos liegt, sozusagen als Untertopos der Erinnerung. Innerhalb dieses Untertopos finden sich patriotisch gefärbte Bezüge zum Heimatstädtchen Danbury, gelegen im ländlichen Amerika vor dem Eintreten gesellschaftlicher Veränderungen in den 1880ern. Es handelt sich dabei um Erinnerungen vielmehr imaginärer Art, da Ives seine nachträgliche Vorstellung des Kindseins nach jenem der britischen Romantiker ausrichtete.¹³⁷

Innerhalb der ausgewählten Lieder findet sich ein unterschiedliches Ausmaß autobiographischer Perspektiven. Am deutlichsten findet man diese selbsterklärender Weise in Liedern mit eigens von Ives verfassten Texten, wobei auch jene anderer Autorinnen und Autoren nicht außer Acht gelassen werden, geht es doch um die verschiedenen Arten und Motivationen, wie und weswegen Ives das Thema Kindheit musikalisch verarbeitete. Auch gelangen Lieder zur Diskussion, bei denen sich kein unmittelbarer Bezug zu Ives‘ Kindheit und Jugend feststellen lässt, die aber dennoch Kindheit, insbesondere im Kontrast zum Erwachsenendasein und zur Elternschaft thematisieren, und dementsprechende Themen wie Unschuld und Reinheit, Trost und Geborgenheit aufgreifen. Das Thema Kindheit formte Ives‘ Werk folglich in beträchtlichem Ausmaß. Die 114 Songs bieten sich als Mikrokosmos seines Lebens bzw. seiner ästhetischen Haltung paradebeispielhaft an, um aufzuschlüsseln,

¹³⁶ Metzger, "We Boys", S. 81.

¹³⁷ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 215.

auf welcher vielfältigen Art der Komponist durch das Moment des Erinnerns Brücken zu seiner realen und doch imaginären Kindheit schuf sowie romantische Kindheitsbilder in der Tradition Schumanns malte. Wolfgang Rathert erkannte in der Sammlung eine Spiegelung Ives' fundamentaler Auseinandersetzung mit seiner eigenen realen und geistigen Herkunft, mit Motiven der Erinnerung, Retrospektion sowie seiner Kindheit und bezeichnete die Sammlung in diesem Sinne als Ives' gewichtigstes Werk.¹³⁸

Ives transformierte sowohl seinen allgemeinen zeitgenössischen Hintergrund wie auch private persönliche Momente, Eindrücke und Erinnerungen in Kompositionen. Die Kindheit bot hierfür die Möglichkeit einer besonderen Subjektivierung. Bei Ives diente eben die Erinnerung als Konnektiv zur Kindheit, wodurch diese zur wichtigsten Imaginationsquelle wurde. Dieser ästhetische Zugang zur Kindheit fußte auf der englischen literarischen Romantik, insbesondere auf den diesbezüglichen Ausführungen deren Vertreter Samuel Taylor Coleridge und William Wordsworth. Der britische Romantiker Coleridge fand seine Inspiration im Bild vom Kind: „The poet is one who carries the simplicity of childhood into the powers of manhood; who, with a soul unsubdued by habit, unshackled by custom [sic], contemplates all things with the freshness and the wonder of a child.“¹³⁹ Coleridge forderte, Künstler/-innen sollten sich mithilfe ihrer Erinnerung in den kindlichen Zustand zurückversetzen, um wie in der Empfindung eines Kindes Subjekt und Objekt als identisch wahrzunehmen. Außerdem sollte mithilfe der Erinnerung die unterbewusste Dimension heraufbeschworen und zu einer zentralen ästhetischen Kategorie werden. Wordsworth wiederum thematisierte als erster Vertreter seiner Epoche Kindheit in Lyrik, unter anderem in *Poemes referring to the Period of Childhood* und der Ode *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*. Das Erinnern der Kindheit erweckte bei Wordsworth einen Zustand, der in seiner ursprünglichen Erlebnisfülle zwar nicht mehr wiedergegeben werden kann, aber trotzdem als Quelle der Imagination zu dienen vermag. Durch die dichterische Tätigkeit sollte ebendiese Diskrepanz aufgehoben werden.

Die Kindheit war unter englischen Romantikern zudem ein beliebter inhaltlicher Topos. Von der Literatur inspiriert betonte auch Ives im Epilog der *Essays* die Sonderstellung der Kindheit als zentralen ästhetischen Topos innerhalb seiner Haltung und seines Denkens: „[...] thoughts and memories of childhood are too tender, and some of them too sacred, to

¹³⁸ Rathert, *The Seen and Unseen*, S. 87.

¹³⁹ Bowra, *The Romantic Imagination*, zit.n. Rathert, Wolfgang 1987, S. 82.

be worn slightly on the sleeve.“¹⁴⁰ Für ihn steckten im Kindheitstopos folgende Elemente: unverfälschte Meinung, ein offener Blick, unbeeinflusstes, instinktives sowie freies Verhalten und Erleben, wie auch Emerson es beschrieb: „Their mind being whole, their eye is as yet unconquered, and when we look in their faces we are disconcerted. Infancy conforms to nobody; all conforms to it [...].“¹⁴¹ Begriffe von Reinheit und Unschuld kommen Erwachsenen mehr zugute als einem Kind, das durch die Einprägung dieser Ansichten in Schule, Haus und Kirche eher belastet als bereichert wird.¹⁴² Wie Ives in den Notizen zum „Alcotts“-Satz seiner *Concord Sonata* erwähnte, bildete die Unschuld einen notwendigen Bestandteil in der geistigen Ernährung des amerikanischen Erwachsenen:

She [Louisa May Alcott] supported the family, and at the same time enriched the lives of a large part of young America, starting off many little minds with wholesome thoughts and many little hearts with wholesome emotions. She leaves memory-word pictures of New England childhood days – pictures which are turned to with affection by middle-aged children – pictures that bear sentiment, a leaven, that middle-aged America needs nowadays more than we care to admit¹⁴³.

Ives spielte nicht nur auf Phrasen der Reinheit - "wholesome " und "healthy" - an, sondern auch auf die Konstruktion kindlicher Unschuld. In diesem Ausschnitt versammelte Louisa May all die leeren, kleinen Köpfe und füllte sie mit den "gesunden" Eigenschaften, die Erwachsene "brauchen". Seine sowie Emersons Auffassung von Kindheit ist deckungsgleich mit jener Coleridges.

Die 114 Songs bieten eine wahre Fundgrube an Liedern, die sich mit dem Thema Kindheit auf vielfältige Art und Weise auseinandersetzen. Einige Lieder sowohl zu Beginn als auch am Ende dieser umgekehrt erzählten, inneren musikalischen Autobiographie bekräftigen den Kindheitstopos durch Naivität des stilistischen Ansatzes als unmittelbares Nachhallen des kindlichen Kosmos, der nicht mehr erreichbaren kindlichen Welt. Neben dieser Naivität begegnet einem eine gewisse Kompromisslosigkeit, wie insbesondere in „Majority“, dem ersten, aber zuletzt datierten Lied. Genau wie der Jugendkomposition „Slow March“, dem letzten Lied der Sammlung, wohnen ihm durch die umgekehrt chronologische Reihung zwei diametrale Ebenen inne: die des Beginns und des Endes, womit die Einfachheit des Kindlichen, die Sehnsucht nach dem kindlichen Zustand und die letztendliche Kompromisslosigkeit somit nicht nur einen doppelten Bogen, sprich einen Kreis um die 114

¹⁴⁰ Ives, „Essays Before a Sonata“, S. 83.

¹⁴¹ Emerson, „Self-Reliance“, zit.n. Rathert, *The Seen and Unseen*, S. 84.

¹⁴² Metzer, „We boys“, S. 79.

¹⁴³ Ives, „Essays Before a Sonata“, S. 46f.

Songs ziehen, sondern gleichermaßen über Ives' Leben. Die fundamentale Auseinandersetzung mit Motiven der Erinnerungen und der Kindheit spiegelt daher den Wert der Sammlung als Schlüssel zum Verständnis Charles Ives' Denkens wider.

4. Werkstudie zum Thema Kindheit in den *114 Songs*

4.1 Veröffentlichungsgeschichte der Liedersammlung

1921 beauftragte Ives G. Schirmer die Liedersammlung *114 Songs* zu drucken. Der Komponist veranlasste dies im Selbstverlag und kam selbst für sämtliche Kosten auf. 1922 lieferte Schirmer ihm 500 Stück der ersten Druckversion, in welcher das Lied „Grantchester“ noch fehlte. Der Liedtext unterlag nämlich dem Copyright und Ives hatte vor diesem Drucktermin noch keine Erlaubnis des Dichters Rupert Brooke erhalten. In dieser „Blaupause“ blieben die dem Lied entsprechenden drei Seiten frei. Die zweite und vollständige Druckversion inklusive „Grantchester“ erhielt Ives 1923 in einer Auflage von 1000 Stück. Weder verkaufte er die Sammlung noch ließ er sie jemand anders kommerziell vertreiben, sondern verschickte sie entweder auf Nachfrage oder von sich aus an Musikzeitschriften, Musiker/-innen und Bekannte. Als Reaktion darauf verfasste der *Musical Courier* eine durchaus satirische Rezension, in der es u.a. hieß:

Ives sets everything to music, and comments musically upon everything: politics, philosophy, American music, the opera, the war, everything – and uses many musical quotations, all carefully noted as their source. Many of the poems he has written himself, and they indicate many influences, chiefly the New England philosophers and Walt Whitman.”¹⁴⁴

Aaron Copland beschrieb die *114 Songs* in seiner 1934er-Rezension mit folgenden Worten:

“[...] songs of every character and description, songs bristling with dissonances, tone clusters and "elbow chords" next to songs of the most elementary harmonic simplicity. All thrown together helter skelter, ... without the slightest key or guide for the benefit of the unsuspecting recipient of this original edition.”¹⁴⁵

Ives sah in den *114 Songs* eine retroperspektivische musikalische Ausstellung seines Liedschaffens vor 1921. Die Liedersammlung baute er umgekehrt chronologisch auf und eröffnete sie mit Nr. 1, „Majority“ aus 1921, während seine allererste Liedkomposition überhaupt das Schlusslicht bildet: Nr. 114, „Slow March“ aus 1888. Manchmal unterbrach

¹⁴⁴ “Ives”, in: *Musical Courier* 85/12 (1922), zit.n. Burkholder, *Charles Ives and His World*, S. 288ff.

¹⁴⁵ Copland, „One Hundred and Fourteen Songs“, S. 60.

er die umgekehrte Chronologie aber, da er einige Lieder zu Gruppen zusammenfasste, die seines Erachtens nach ungeachtet ihrer Entstehungszeit zusammengehörten:

- „From Early Italian Poets“:
 - Nr. 35, „August“ (1920),
 - Nr. 36, „September“ (1920),
 - Nr. 37, „December“ (1920).
- „4 Songs Based on Hymntune Themes“:
 - Nr. 44, „Watchman!“ (1913),
 - Nr. 45, „At the River“ (1916),
 - Nr. 46, „His Exaltation“ (1913),
 - Nr. 47, „The Camp-Meeting“ (1912).
- „3 Songs of the War“:
 - Nr. 49, „In Flanders Fields“ (1919),
 - Nr. 50, „He is there!“ (1917),
 - Nr. 51, „Tom Sails Away“ (1917).
- „5 Street Songs and Pieces“:
 - Nr. 52, „Old Home Day“ (1920),
 - Nr. 53, „In the Alley“ (1896),
 - Nr. 54, „A Son of Gambolier“ (1895),
 - Nr. 55, „Down East“ (1919),
 - Nr. 56, „The Circus Band“ (1894).
- „4 French Songs“:
 - Nr. 76, „Qu’il m’irait bien“ (1901),
 - Nr. 77, „Elégie“ (1901),
 - Nr. 78, „Chanson de Florian“ (1901),
 - Nr. 79, „Rosamunde“ (1898).
- „4 German Songs“:
 - Nr. 80, „Weil auf mir“ (1902),
 - Nr. 81, „The Old Mother“ (1900),
 - Nr. 82, „In Summer Fields. Feldeinsamkeit“ (1900),
 - Nr. 83, „Ich grolle nicht“ (1899).
- „8 Sentimental Ballads“:
 - Nr. 85, „Dreams“ (1897),
 - Nr. 86, „Omens and Oracles“ (about 1900),
 - Nr. 87, „An old Flame“ (1896),
 - Nr. 88, „A Night Song“ (1895),
 - Nr. 89, „A Song for Anything“ (1892),
 - Nr. 90, „The World’s Highway“ (Datierungsangabe fehlt),

- Nr. 91, „Kären“ (1894),
- Nr. 92, „Marie“ (1896).
- „From a Cantata“:
 - Nr. 98, „Naught that Country needeth“ (1899),
 - Nr. 99, „Forward into Light“ (1898).

Zur Sammlung gehört außerdem ein „Postface“. Ives betitelte dieses Nachwort zwar nicht selbst, aber die Bezeichnung hat sich in der Fachliteratur inzwischen etabliert. Außerdem gibt es ein kurzes „Pre-Postface“, eine Seite vor dem tatsächlichen Nachwort. Dieses „Pre-Postface“ besteht im Wesentlichen aus kurzen Informationen zu den Liedern, unter anderem bezüglich Autorschaft, Anmerkungen zum geeigneten Aufführungskontext, Verweise auf die Adaption einiger Lieder aus Instrumentalwerken sowie die Empfehlung, ein paar bestimmte Lieder gar nicht erst aufzuführen:

None of the songs in this book have been published. Where the words are covered by copyright, permission has been given to use the verse in this volume only.

The texts to Nos. 16, 20, 59 are from Books or Essays indicated, which do not give the source of the quotations.

The authors of the words to Nos. 76, 86, 91, are unknown to the composer; but as the book is not being put to any commercial use it is thought that no particular harm will be done, if they are included.

Where no author is indicated the words are by Harmony Twichell Ives or her husband.

Nos. 5, 7, 8, 9a, 16, 20, 30, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 62, 66, 94, 98, 99, 100, 105, 107, may be found suitable for some religious services.

Nos. 28, 53, 85, 86, 87, 89, 90, 96, have little or no musical value—(a statement which does not mean to imply that the others have any too much of it). These are inserted principally because in the writer's opinion they are good illustrations of types of songs, the fewer of which are composed, published, sold or sung, the better it is for the progress of music generally. It is asked—(probably a superfluous request)—that they be not sung, at least in public, or given to students except as examples of what not to sing.

Nos. 15, 47, 59, 69, are adapted from orchestral scores.

Nos. 54, 56, are brass-band marches.

Nos. 44, 45, 46, are from violin sonatas.

Abbildung 2: „Pre-Postface“ der 114 Songs.

Insbesondere jener Paragraph springt ins Auge, in welchem Ives acht Liedern keinen oder nur geringen musikalischen Wert beimaß. Laut seinen Angaben habe er diese nur darum in die Sammlung aufgenommen, da sie gute Negativbeispiele böten; je weniger davon komponiert, veröffentlicht oder aufgeführt würden, desto besser täte es dem allgemeinen musikalischen Fortschritt. Sollten sie doch herangezogen werden, dann zumindest nur im Privaten oder um Studierende zu lehren, was nicht gesungen werden sollte.

Folgende Aussage im Postface scheint eine Erklärung zu bieten, weswegen sich Lieder in der Sammlung befinden, denen Ives jeglichen musikalischen Wert absprach: „In fact, gentle borrower, I have not written a book at all – I have merely cleaned house. All that is left out on the clothes line, but it's good for a man's vanity to have the neighbors [sic] see him – on

the clothes line.”¹⁴⁶ Hätte Ives 1921 tatsächlich sämtliche bis dato komponierten Lieder, ungeachtet davon, was er von ihnen hielt, veröffentlicht, wie er im Postface noch ankündigte, hätte man eine einfache Erklärung. Tatsächlich räumte er aber nicht einfach sein Arbeitszimmer auf und gab sämtliche Lieder in Druck, die er fand, sonst wären es nämlich etwa 40 mehr gewesen.¹⁴⁷ Auf diese hatte Ives aber vermutlich verzichtet, da es sich dabei um Studienlieder handelte, mit deren Hilfe er das Genre des europäischen Kunstlieds auf englischen, französischen und deutschen Texten zu durchdringen übte.¹⁴⁸ Einerseits befinden sich sehr wohl Lieder dieser Studienperiode in der Liedersammlung („4 French Songs“, „4 German Songs“), andererseits hätte ein Idiom dominiert, wären mehr davon aufgenommen worden.

Bereits als Ives 1922 die Erstauflage exklusive „Grantchester“ von G. Schirmer erhalten hatte, versandte er Exemplare an Musiker/-innen, Bekannte und Kritiker/-innen sowie an Verlage und Personen, die ihm die Rechte an diversen Texten eingeräumt hatten.¹⁴⁹ Die Zeitung *New York Sun*¹⁵⁰ wurde auf einen Kommentar aufmerksam, dass Ives jedem eine Kopie senden würde, der nur danach fragte. Daraufhin erlaubte „The Sun“ sich einen kleinen Scherz und veröffentlichte am 29. August 1922 eine Anzeige mit dem Titel „Here’s a Chance to Get a Nice Song Book Free”.¹⁵¹ Ives empörte sich in einem Telegramm an die Zeitung über die ungewollte Publicity, schickte aber nur eine Woche später einen Brief nach, er habe “hundreds of letters” bekommen.¹⁵² Außerdem teilte er Überlegungen mit, eine andere Ausgabe mit einer Liedauswahl aus den *114 Songs* zu veröffentlichen, die von allgemeinerem Interesse wären.¹⁵³ Diesem Impuls folgend gab er 1923 wiederum bei G. Schirmer 500 Kopien einer weiteren Liedersammlung, den *50 Songs* in Auftrag, wobei er alle 50 aus den *114 Songs* wählte und unverändert übernahm. Zusammengefasst bilden die *50 Songs* eine rasche Antwort auf öffentliche und private Reaktionen zu den *114 Songs*. Die kürzere Sammlung ist zweifelsohne kompakter und somit womöglich tatsächlich von allgemeinerem Interesse. Dennoch birgt die größere Sammlung aufgrund ihrer enormen stilistischen und inhaltlichen Vielseitigkeit das Potential, einen durchaus sehr breiten

¹⁴⁶ Ives, „Postface to 114 Songs“, S. 130.

¹⁴⁷ Hitchcock, “Ives’s ‘114 [+15] Songs’, S. 107.

¹⁴⁸ Ebda.

¹⁴⁹ Ebda., S. 109.

¹⁵⁰ Die *New York Sun* war eine von 1833-1950 herausgegebene Tageszeitung.

¹⁵¹ Hitchcock, “Ives’s ‘114 [+15] Songs’”, S. 109.

¹⁵² Ebda.

¹⁵³ Ebda.

Empfängerkreis zu bedienen. Die „songs no good“ fanden keinen Eingang in die *50 Songs*. Womöglich befürchtete der Komponist, ein weniger avanciertes Publikum würde diese zu ernst nehmen. Eine ausführlichere Diskussion zu *50 Songs* sowie *34 Songs* und *19 Songs* (beide 1935 veröffentlicht) bietet Hugh Wiley Hitchcocks Aufsatz „Ives's '114 [+ 15] Songs' and What He Thought of Them“¹⁵⁴.

4.2 Das Postface der *114 Songs*

Das Nachwort zu den *114 Songs* besteht aus einer Mischung aus kunstphilosophischer Betrachtung und persönlicher Information. Es bietet keineswegs bloß als Ergänzung zur Liedersammlung selbst einen informativen Einblick in Ives' persönliche Philosophie und Zugang zum eigenen Werk, weswegen es auch in Sammlungen mit anderen ausgewählten Schriften wie den *Memos* und *Essays before a Sonata* veröffentlicht wurde.¹⁵⁵ Eine deutsche Übersetzung stammt von Felix Meyer.¹⁵⁶ Vorwort gibt es keines, dafür befinden sich unter einigen Liedern Spielanweisungen- bzw. Empfehlungen. Das Postface trägt keine Überschrift, weder sind seine Seiten nummeriert noch scheint es im Index auf.

The printing of this collection was undertaken primarily in order to have a few clear copies that could be sent to friends who from time to time have been interested enough to ask for copies of some of the songs, but the job has grown into something different; it contains plenty of songs which have not been and will not be asked for. It stands now, if it stands for anything, as a kind of "buffer state"- an opportunity for evading a question somewhat embarrassing to answer: "Why do you write so much --- which no one ever sees?"¹⁵⁷

Ives gab keine eindeutige, unmittelbare Antwort auf diese Frage, denn direkt auf dieses Zitat folgt die knappe Anmerkung, es gäbe viele gute Gründe, keiner davon aber wäre es wert, ihn festzuhalten.¹⁵⁸ Auf den folgenden Seiten diskutierte er seine Lebenseinstellung, seine Werte, seine Philosophie. Das Nachwort als philosophische Schrift zu bezeichnen ist insofern naheliegend, da Ives die beschriebenen Gedanken des Öfteren als „theory“, in diesem Zusammenhang gleichzusetzen mit Philosophie, bezeichnete. Es als geschlossene, ein Thema in einem klaren Aufbau entschlüsselnde Arbeit zu bezeichnen, ginge an seiner Essenz gänzlich vorbei. Ives sprang so schnell von einer gedanklichen Ausführung zur

¹⁵⁴ Hitchcock, "Ives's '114 [+15] Songs'", in: *Journal of the American Musicological Society*, S. 97–144.

¹⁵⁵ Eine umfangreiche Sammlung Ives' persönlicher Schriften bildet Ives, Charles: *Essays Before a Sonata and Other Writings* (Hrsg. Boatwright, Howard), New York: W.W. Norton & Company 1970.

¹⁵⁶ Ives, Charles: *Ausgewählte Texte. Essays Before a Sonata. Nachwort zu den 114 Liedern. Memos* (übersetzt von Meyer, Felix / Hrsg. Bärtschi, Werner), Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag AG 1985, S. 133–143.

¹⁵⁷ Ives, „Postface to 114 Songs“, S. 123.

¹⁵⁸ Ebda.

nächsten, dass es ähnlich fragmentarisch ist wie auch seine Liedtexte. Den Text zu lesen wird einerseits durch ebendieses Fragmentarische erschwert, als auch durch die Schwierigkeit zu entschlüsseln, über wen und was Ives genau sprach. Dies birgt zudem die Herausforderung, seine Gedankengänge zusammenzufassen und eindeutige Schlussfolgerungen zu ziehen, da er selbst sichtlich, ohne Punkt und Komma, keine Schemata verfolgte. Es zu versuchen würde allerdings ohnehin gegen Ives' Grundphilosophie sprechen, denn er stellte sich gegen Ausschließlichkeit.

Die Diskussion von Ausschließlichkeit bildet ein Kernthema des Dokuments. Wären die Ausführungen bzw. deren Deutung eindeutig und leicht durchschaubar, würden sie dieser Grundhaltung gegen Ausschließlichkeit widersprechen, wodurch sich Ives' Philosophie bezüglich des Potentials von Offenheit und Mehrdeutigkeit zeigt. Das Prinzip der Ausschließlichkeit stellte Ives in Zusammenhang mit dem Interesse an irgendeiner Kunstaübung und fragte, ob es nicht im Allgemeinen besser wäre, wenn das Interesse nur als ein Lebensteil oder Teil eines Lebens bestünde, als wenn es sich zu einem ausschließlichen Ganzen und somit zu einem Zustand mache, der zur Monopolisierung neige, das Verschwinden anderer zentraler Werte bewirke und sich daher unmittelbar selbst schade.¹⁵⁹ Wenn dieses Interesse aber als Lebensteil bestünde, habe es die Chance, natürlich, umfassender, freier und somit toleranter zu sein.¹⁶⁰

Ives brachte seine Meinung innerhalb quasi-rhetorischer Fragen zum Ausdruck. Sein abschließendes Fazit besteht zumeist darin, dass jeder Mensch sich all diese Fragen selbst beantworten müsse. Im Falle des eben erwähnten Interesses bzw. der Ausschließlichkeit hänge die Antwort damit zusammen, was ein Mensch für „wertvoll“ erachte. In diesem Zusammenhang zitierte Ives, wenn auch sehr frei, einen Ausschnitt der *Essays Before a Sonata*¹⁶¹:

Is not beauty in music too often confused with something which lets the ears lie back in an easy-chair? Many sounds that we are used to do not bother us, and for that reason are we not too easily inclined to call them beautiful? ... Possibly the fondness for personal expression – the kind in which self-indulgence dresses up and miscalls itself freedom – may throw out a skindeep arrangement, which is readily accepted at first as beautiful – formulae that weaken rather than toughen the musical muscles. If a composer's conception is his art, its functions and ideals, even if sincere, coincides to such an extent with these groove-colored [sic] permutations of tried-out

¹⁵⁹ Ives, „Postface to 114 Songs“, S. 124f.

¹⁶⁰ Ebda., S. 125.

¹⁶¹ Ives selbst nannte die „Essays“ an dieser Stelle „a book that is not read“.

progressions in expediency so that he can arrange them over and over again to his delight – has he or has he not been drugged with an overdose of habit-forming sounds? And as a result do not the muscles of his clientele become flabbier and flabbier until they give way altogether and find refuge only in exciting platitudes – even the sensual outbursts of an emasculated rubber-stamp, a ‘Zaza,’ a ‘Salome’ or some other money-getting costume of effeminate manhood? In many cases probably not, but there is this tendency.”¹⁶²

Solch ein Kunstschaffen der Kunst willen verband Ives mit dem Zurücksinken in eine verweichlichte Geisteshaltung. Er zog allerdings erneut kein Fazit in den Zeilen, sondern ließ es zwischen den gedankengangabschließenden rhetorischen Fragen schweben: Sollte das besagte Interesse Ausschließlichkeit beanspruchen, würde es dann nicht automatisch weniger Wesentliches hervorbringen? Wäre ein aus solchem Interesse entstandenes Werk wirklich frei von jenem hemmenden Einfluss, der durch die übermäßige Bemühung des Künstlers um die Wirkung seines Werks auf andere entsteht?¹⁶³ Zudem übte er Kritik daran, ausschließlich Kunst um der anerkannten Kunst willen zu schaffen, da jeder Mensch bis zu einem gewissen Grad kreative Visionen habe und auch den Wunsch hege, diese auszudrücken. Jeder, und nicht nur wenige Auserwählte, solle dieser Kraft freien Lauf lassen und dazu ermutigt werden, daraus einen Teil des eigenen Lebens zu machen und einen Wert zu schaffen, der die anderen Werte ergänzt und die Substanz der Seele abrundet.¹⁶⁴ Des Weiteren kritisierte er die Verschulung und Subventionierung eines ausschließlich künstlerischen Werdegangs.¹⁶⁵ Je mehr jemand auf seinen Mentor höre, desto weniger könne er auf sich selbst hören. Die Ausrichtung eines Werks auf den Gewinn eines Wettbewerbs wiederum hätte bereits mögliche Meisterwerke noch im Keim erstickt. Anstelle eine weitere „ten-thousand-dollar prize opera“ herauszufordern und Künstler/-innen auf die schiefe Bahn zu bringen, sollte es ein Kartoffelfeld zu gewinnen geben, wodurch sie ein wenig im echten Leben wühlen und den Kunsthimmel von traditionellen Verblendungen und Einflüssen befreien könnten.¹⁶⁶ Jeder sollte so frei wie möglich arbeiten, wo auch immer ihn/sie dieses Interesse hinführe, denn alles in der Natur habe naturgegeben das Recht, Gegenstand der Kunst zu werden. Der Mensch solle instinktiv handeln und der Übermacht von Einflüssen aus dem Weg gehen.

¹⁶² Ives, „Postface to 114 Songs“, S. 125.

¹⁶³ Ebda.

¹⁶⁴ Ebda., S. 126.

¹⁶⁵ Ebda., S. 127f.

¹⁶⁶ Ebda., S. 127ff.

Wie in den *Essays Before a Sonata* und den *Memos* beschrieb Ives somit auch im Postface der *114 Songs* seinen Unmut gegenüber der Musikindustrie, der sich ein Künstler nicht anpassen, sondern von seinem Interesse allerorts leiten lassen sollte, bis sein Schaffen zu den alltäglichsten Verrichtungen vordringe sowie diese letzten Endes durchdringe.¹⁶⁷ Ives nahm auch seine Kindheits- und Jugenderinnerungen direkt ins Postface auf, indem er über den „Danbury News Man“ erzählte. Gemeint ist James Montgomery Bailey (1841 – 1894), Gründer und Inhaber der *Danbury News*, die vor allem durch Baileys humoristische Glossen berühmt wurde.¹⁶⁸ Ives muss während seiner Jugend Zahlreiches von Bailey gelesen haben. Im Postface griff er eine Glosse des Kolumnisten auf, in der jener schrieb, ein Mann kenne seine Tugenden und Untugenden erst von jenem Tag an, an dem er seiner Frau beim Putzen helfe, anstatt angeln zu gehen.¹⁶⁹ Währenddessen unterziehe sich dieser unverhofft einer Selbstprüfung, indem er sich selbst fragt: „What has brought me to this? Where am I? Why do I do this?“¹⁷⁰ Dies sah Ives als naturgegebene Gewissensbefragung von subtilem Schrecken, die bereits Tausende befallen habe und noch Tausende befallen werde, woraufhin er zu Gründen überging, weswegen Autorinnen und Autoren überhaupt Bücher herausbrächten: Es seien undurchschaubare Gründe, die sich irgendwo zwischen dem Autor/der Autorin bzw. dem Komponisten/der Komponistin und seinem/ihrem Gewissen abspielen, für die Ives sich aber nicht interessierte.¹⁷¹ Er zählte daraufhin mehrere Gründe auf, weswegen andere Bücher geschrieben hätten: Geldes, Ruhms, der Liebe oder des Brennholzes wegen.¹⁷² Er hätte aus keinem dieser Gründe ein Buch geschrieben, da er nicht einmal eines geschrieben, sondern lediglich sein Arbeitszimmer aufgeräumt hätte.¹⁷³ Als Resultat dieses „Ausmistens“ werde nun dieser Band bzw. dieses Paket aus Papier und losen Notizblättern der Musiker/-innengemeinschaft zugeworfen, die diese womöglich direkt in den Papierkorb befördern, aber hoffentlich Ives zur Verbesserung zurückkommen lassen oder den Empfängerinnen und Empfängern etwas bedeuten mögen.

Ives beendete das „Postface“ mit genaueren Angaben zu den Liedern, wobei diese Angaben mit seiner Musikphilosophie bezüglich Gattungsoffenheit verflossen.¹⁷⁴ Einige Lieder

¹⁶⁷ Ives, „Postface to 114 Songs“, S. 128.

¹⁶⁸ Ebda., S. 129.

¹⁶⁹ Ebda.

¹⁷⁰ Ebda.

¹⁷¹ Ebda., S. 130.

¹⁷² Ebda.

¹⁷³ Ebda.

¹⁷⁴ Ebda., S. 130f.

könnten seiner Aussage nach nicht gesungen werden. Er gestand seinen Liedern außerdem eigene Rechte zu, nämlich die eines Durchschnittsbürgers/einer Durchschnittsbürgerin:

If it feels like walking along the left-hand side of the street, passing the door of physiology or sitting on the curb, why not let it? If it feels like kicking over an ash can, a poet's castle, or the prosodic law, will you stop it? Must it always be a polite triad, a "breve gaudium," a ribbon to match the voice? Should it not be free at times from the dominion of the thorax, the diaphragm, the ear, and other points of interest? [...] Should it not have a chance to sing itself, if it can sing? [...] If it happens to feel like trying to fly where humans cannot fly, to sing what cannot be sung, to walk in a cave on all fours, or to tighten up its girth in blind hope and faith and try to scale mountains that are not, who shall stop it?¹⁷⁵

Anschließend beendete er das Postface mit dem berühmten Zitat: „In short, must a song always be a song?“¹⁷⁶ Was dies für die Lieder konkret bedeutet? Ives richtete diese nicht als Endgültiges, Abgeschlossenes ein und gestand ihnen somit eine eigene Autonomie zu. In Ives' Liedschaffen machte sich diese Deutungs- und Gattungsoffenheit sowohl auf musikalischer als auch textlicher Ebene bemerkbar. Er hatte eine ausgeprägte Vorliebe für offene Schlüsse, pflegte eine fragmentarische Erzählweise, erzählte nie eine Geschichte mit Anfang und Ende und schrieb sowohl neue Texte zu alten Liedern als auch umgekehrt. Außerdem bearbeitete er, wie im Falle von „Remembrance“, ganze präexistente Werke zu einer anderen Gattung.

4.3 George Ives in den 114 Songs

George Ives bildete für seinen Sohn das Zentrum dessen Kindheit. Durch seinen frühen Tod blieb er Charles nur noch durch Kindheitserinnerungen erhalten, weswegen ihm diese von so unschätzbarem Wert waren. Somit setzen sich mehrere Lieder, insbesondere jene innerhalb dieses Kapitels besprochenen, mit den Erinnerungen an George auseinander, die alle dem Bereich der Kindheit angehören.

Die meisten Hymnen und patriotischen Lieder, die Ives für seine Lieder entlehnte, stammen aus den Jahren zwischen 1830 und 1890 und somit aus George Ives' Generation. Die Verwendung dieser Melodien durch den Sohn ist nur eines von zahlreichen Beispielen dafür, in welchem Ausmaß Charles seinem Vater Hommage zollte. Diese Ehrfurcht manifestierte sich in Charles' Bemühungen, gemeinsam erlebte Erinnerungen während seiner Kindheit, an die Marschkappelle, Camp Meetings, diverse Volksfeste sowie Erinnerungen des Vaters,

¹⁷⁵ Ives, „Postface to 114 Songs, S. 131.

¹⁷⁶ Ebda.

die Ives nur aus dessen Erzählungen kannte, wie beispielsweise an den Civil War, musikalisch am Leben und im Leben zu erhalten. Diese nostalgischen Rückblicke und Wiederbelebungen gelangen ihm durch Entlehnungen von Musik, die nicht nur die eigene, sondern ebenso Georges musikalische Welt geformt hatte. Charles definierte sich über die Melodien und Geschichten seines Vaters und dessen Generation in einem Ausmaß, dass er Georges Leben geradezu inkorporierte. Die Kindheit, an die er sich erinnerte, könnte außerdem ihn vielen Punkten gleichermaßen auf ihn selbst wie auf seinen Vater zutreffen, weswegen Ives sich diesem durch die nostalgische Verklärung des Kind-Seins besonders nahe fühlte.

4.3.1 Nr. 12, Remembrance”

„[There was] something about the way Father played hymns [...] He had the gift of putting something in the music which meant more sometimes than when some people sang the words. He once gave a concert in Danbury on the basset horn or trombone, playing songs of Schubert and Franz. He had the words printed on a sheet and passed them through the audience, who were expected to read the words and sing silently with him [...] Hearing him play these songs got me, to a certain extent, writing songs for the horn or some instrument with the words underneath, which should be sung. Some of the songs in the book of 114 Songs were first written in this way, partly because singers of the time made such a fuss about the unfamiliar “awkward intervals” the called them.”¹⁷⁷

Slowly
p A sound of a dis - tant horn,
pp
pp
use both pedals
pp
O'er shad-owed lake is borne, — my fath - er's song. —
l.h. ppp l.h.
rallend.

Notenbeispiel 3: Ives, Charles „Remembrance“ aus: Ders., 114 Songs, S. 27.

¹⁷⁷ Ives, *Memos*, S. 46.

Nr. 12, „Remembrance“, komponiert 1921, basiert unverkennbar auf Ives‘ Autobiographie und fasst den schmerzlichen Verlust des eigenen Vaters beinahe 30 Jahre nach dessen Tod und die seither ungestillte Sehnsucht innerhalb von zwei Zeilen, einer Dauer von unter zwei Minuten und einem einzigen Satz, höchst konzentriert zusammen. Der in der Reminiszenz heraufbeschworene Vater George wird nicht genannt, aber Ives nahm in sämtlichen Liedern nur äußerst selten namentlich Bezug auf Personen seines Umfelds. Der Titel scheint nur im Index der *114 Songs* auf, das Lied selbst überschrieb Ives mit Versen des Gedichts *The Solitary Reaper* von William Wordsworth. Das Gedicht des britischen Romantikers behandelt Trauer, Verlust und Schmerz. Die von Ives anstelle einer Titelnennung zitierten beiden Verse fügen sich nahtlos in den autobiographischen Kontext Ives‘:

„The music in my heart I bore
Long after it was heard no more.“¹⁷⁸

Ives komponierte das Lied nach der Vorlage seiner eigenen Komposition *The Pond*, ein kurzes Werk für kleines Orchester aus 1906. Am musikalischen Material veränderte er 1921 im Zuge der Überarbeitung zu einem Lied nicht viel, im Wesentlichen komponierte er einen Klavierauszug und legte das Hauptthema in die Gesangsstimme. Er veränderte den Titel, fügte das Zitat hinzu und schrieb selbst einen Text über seinen Vater. Nicht nur das Lied „Remembrance“ handelt von George Ives, sondern ebenso bereits *The Pond*. Obgleich das Lied nur neun Takte dauert, ist es dennoch charakteristisch für eine Gruppe Ives‘cher Kompositionen, in denen er an George Ives durch Reminiszenzmusik erinnerte. Diese Reminiszenzen sind zumeist bestimmte Melodien bzw. Themen aus Liedern, die er von seinem Vater gelernt hatte oder die er grundsätzlich mit diesem assoziierte: Kapellenklänge, Georges musikalische Eigenarten, Klangexperimente oder auch nur schwer in Worte fassbare, in der Musik verschlüsselte Gefühle aus dem Spektrum nostalgischer Emotionen.

Den später im Lied verwendeten Text notierte Ives bereits in der Partitur von *The Pond* unterhalb der Trompetenstimme.¹⁷⁹ Er dürfte somit damals schon die Liedkomposition mitgedacht haben: “Hearing him play these songs got me, to a certain extent, writing songs for the horn or some instrument with the words underneath, which should be sung.”¹⁸⁰ Neben diesen Worten über seine Vorgangsweise in den *Memos*, aus der bereits zu Beginn dieses Kapitels zitierten Stelle, sprechen dafür außerdem der notierte Text sowie musikalische

¹⁷⁸ Ives, *114 Songs*, S. 27

¹⁷⁹ Feder, “*My Father’s Song*”, S. 2.

¹⁸⁰ Ives, *Memos*, S. 46.

Merkmale der Hauptstimme: Der relativ kleine Umfang einer Quinte und die einfache Melodieführung ließe sich auch von Laien problemlos singen – ein charakteristisches Merkmal vieler Volkslieder und Hymnen. Selbst durch diesen Vorgang spiegelte er George Ives unmittelbar wider:

Another [reason] also – Father could play, on his horn, a Franz Schubert or Steve Foster song better than many singers could sing it – he often taught songs and parts to singers or choirs etc. by playing. But he always insisted that the words should be known and thought of, while playing. That, I suppose, gave me the idea of ‘songs with or without voices’. Some [of these] songs were from the chamber music [pieces].¹⁸¹

Es ist durchaus möglich, dass Ives das Grundgerüst der Melodie entlehnte. Dafür kommen allerdings drei verschiedene Volkslieder und Hymnen in Frage: „Kathleen Mavourneen“, „David“ und „Hexham“, denn alle drei weisen einen beinahe identischen Melodiebeginn und Quintambitus auf.¹⁸² Inhaltlich scheint das Liebeslied „Kathleen Mavourneen“ am naheliegendsten, da das Thema „Abschied“ darin deutlich anklingt. Geht man von der Voraussetzung aus, Ives habe die Melodie vom während seiner Kindheit sehr beliebten irischen Liebeslied „Kathleen Mavourneen“ abgeleitet, erkennt man die Vorlage nicht sofort, da er diese stark verlangsamte. Das irische Original ist in Wort und Musik unverkennbar sentimental, denn es erzählt von der schmerzlichen Trennung zweier Liebenden: Der Sänger fleht seine Geliebte an aufzuwachen und ihn zu verabschieden, diese befindet sich aber in jenem Schlaf, aus dem man nicht mehr erwachen kann.¹⁸³

In der Orchesterversion wird musikalisch Ferne erzeugt: The „sound of a distant horn“ wird wortwörtlich durch eine Trompete mit Dämpfer wiedergegeben, die Weite des Raumes als Zeichen von Distanz durch das Aufgreifen dieser Melodie im Kanon und somit als Echo hörbar, das aber bereits nach einer Runde verklingt und somit den Charakter eines in der Natur möglichen Echos erhält, auf das keine Antwort mehr erklingt. Durch den Kanon entsteht sowohl räumliche als auch zeitliche Distanz. Ives schrieb aber nicht nur dem Vater eine Stimme (Trompete), sondern auch sich selbst (Flöte) und verewigte sich in der Komposition folglich als das Echo seines Vaters.¹⁸⁴ Diese kompositorische Vorgehensweise steht stellvertretend dafür, wie stark Ives sich musikalisch und psychologisch am Vater orientierte. Außerdem stellte Ives die Unmöglichkeit, den unerfüllten sehnsuchtsvollen

¹⁸¹ Ives, *Memos*, S. 127.

¹⁸² Burkholder, *All made of tunes*, S. 362.

¹⁸³ Feder, „*My Father's Song*“, S. 2.

¹⁸⁴ Ebda., S. 3.

Wunsch dar, mit seinem Vater kommunizieren zu können. Die durchs Echo gewonnene Distanz suggeriert wiederum Nostalgie. Schon unter die Trompetenstimme notierte Ives den späteren Liedtext und somit, dass diese fürs „distant horn“, das Hauptinstrument des Vaters steht und den Vater bzw. dessen Melodien repräsentiert, denn diese Melodien waren „The music in my heart I bore, Long after it was heard no more“. Die Erinnerung in „Remembrance“ wird zeitlich und räumlich hörbar. Die Metapher seiner selbst als Echo des Vaters rückt der Realität ziemlich nahe. Zwar wissen wir, dass deren Karrieren sich letzten Endes deutlich unterschieden; dass Ives sich aber offensichtlich dennoch als Echo des Vaters verstand, macht den Einfluss deutlich, den dessen Denken, Musik, die väterlichen und gemeinsamen Erinnerungen Charles für jene drei Viertel seines Lebens prägten, nachdem sein Vater gestorben war. Das Echo der Flöte übernahm Ives auch in der rechten Hand der Klavierstimme, die einen Takt nach der Gesangsstimme mit der Melodie einsetzt, sich in T7 aber in den Arpeggien der Klavierstimme verliert, während die Gesangsstimme „my father’s song“ singt.

4.3.2 Nr. 43, „The Things Our Fathers Loved“

1917 komponierte Ives vier Lieder der *114 Songs*: „The Things Our Fathers Loved“, „Tom Sails Away“, „He Is There!“ und „In Flanders Fields“. Die letzten beiden sind einmal mehrdeutig, einmal radikal patriotisch. Die beiden anderen aber stellen sanfte, gefühlvolle, relativ eindeutige Erinnerungen an die Kindheit dar, „The Things Our Fathers Loved“ sogar an die eigene. Inmitten des Krieges, über beide Ohren mit Arbeits- und Familienangelegenheiten eingedeckt, kehrte Ives gedanklich und musikalisch in seine Kindheit nach Danbury zurück, nahm den Krieg und Patriotismus aber über die zeitliche Distanz hinweg mit sich. Er ging sogar einen Schritt darüber hinaus und suchte Trost in den Erinnerungen seines Vaters, die er durch dessen Erzählungen gut kannte und sogar als Teil der eigenen Identität bzw. seines Erbes verstand.

Für die besondere Stellung des Lieds spricht, dass Ives in den *Essays Before a Sonata* explizit Bezug darauf nahm:

„But if the Yankee can reflect the fervency with which ‘his gospels’ were sung – the fervency of ‘Aunt Sarah’, who scrubbed her life away for her brother’s ten orphans, the fervency with which this woman, after a fourteen-hour work day on the farm, would hitch up and drive five miles through the mud and rain to ‘prayer meetin’, ‘her one articulate outlet of fullness of her unselfish soul – if he can reflect the fervency of such a spirit, he may find there a local color that will do

all the world good. If his music can but catch that spirit by being a part with itself, it will come somewhere near his ideal – and it will be American, too – perhaps nearer so than that of the devotee of Indian or negro melody. In other words, if local color, national color, any color, is a true pigment of the universal color, it is a divine quality, it is a part of substance in art – not of manner.”¹⁸⁵

In der Einleitung dieses Kapitels hieß es bereits, das meiste von Ives aus Hymnen und patriotischen Liedern entlehnte Fremdmaterial war zwischen 1830 und 1890 geschrieben worden, wodurch ein großer Teil den Melodien der väterlichen Generation entsprach. „The Things Our Fathers Loved“ handelt wie kein anderes Lied von fremden Erinnerungen einer anderen Generation, die Ives zwar nur aus den Erzählungen seines Vaters kannte, aber sich selbst dermaßen damit identifizierte, dass er für diese Jahre ausgeprägte Nostalgie empfand. Somit verwundert nicht, dass dieses 1917 komponierte Lied eines derjenigen darstellt, in welchen Ives‘ Nostalgie sich als wichtigste Motivation offenbart – nicht umsonst erlangte es unter Fachleuten große Aufmerksamkeit. Es handelt sich dabei außerdem um ein Paradebeispiel Ives‘ „Melodien-Gedächtnisses“¹⁸⁶, denn die Melodielinie besteht beinahe vollständig aus entlehnten Fragmenten. Dazu kommen weitere Stellen, an denen die Melodie - ihrem Duktus zu folgen - eine entlehnte sein müsste, Ives aber stattdessen den Duktus der tatsächlich entlehnten Teile in Form neuer musikalischer Strukturen imitierte. Ives stellte insbesondere sein Geschick unter Beweis, eine traditionelle Melodie im Stil Stephen Fosters zu schreiben.¹⁸⁷ Dieses Melodien-Gedächtnis ist nicht nur musikalisch präsent – gleich zu Beginn kündigt der von Ives‘ selbst verfasste Text es sogar an:

I think there must be a place in the soul
all made of tunes,
of tunes of long ago;

I hear the organ on the Main Street corner,
Aunt Sarah humming Gospels;
Summer evenings,
The village cornet band,
playing in the square.
The town's Red, White and Blue,
all Red, White and Blue;

¹⁸⁵ Ives, „Essays Before a Sonata“, S. 80f.

¹⁸⁶ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 280ff.

¹⁸⁷ Swafford, *A Life with Music*, S. 281

Now! Hear the songs!
I know not what are the words
But they sing in my soul
of the things our Fathers loved.¹⁸⁸

Keine entlehnte Melodie wird vollständig in die neue musikalische Struktur eingearbeitet, uns begegnen vielmehr Bruchstücke, Fragmente, vage Anspielungen werden wahrgenommen, wie sie im Gedächtnis tatsächlich existieren und aufgrund verwandter Assoziationen miteinander verbunden oder voneinander abgelöst werden können. Diese Melodiefragmente und das damit verbundene Beschwören von Orten vermitteln ein Emotionsbild der sehnsüchtigen Assoziation zu den Schauplätzen des Liedes. Der Künstler konstruierte ein Bild der Vergangenheit, keine Nachahmung oder Parodie. Die Emotion dient geradezu als Kommentar in Form musikalischer Materialien zu den Bildern der Vergangenheit.

Ives plädierte gegen Abgeschlossenheit und für Deutungsoffenheit. Trotz zahlreicher Textstellen, die in Richtung autobiographische Vergangenheits- bzw. Kindheitserinnerungen weisen, sind andere Deutungen möglich, interessanterweise teilweise exakt durch dieselben Textstellen. Eine mögliche Deutung wäre universeller Natur, zumindest für Neuengländer/-innen des 19. Jahrhunderts. Die scheinbar so privaten Verweise werden paradoxerweise zu universellen Symbolen. Insbesondere der mittlere Teil könnte von einem Stadtfest in quasi jeder amerikanischen Kleinstadt handeln. Auch die entlehnten Melodien waren allseits bekannte Volkslieder und Hymnen. Ebenso Ives' Patriotismus ist universal, den er durch die sogar wiederholte Nennung der amerikanischen Flaggenfarben („Red, White and Blue“) anklingen ließ - zumindest für den von Ives vermutlich in Zusammenhang mit diesem Lied als kompetent eingestuften Hörer – „the common man“. Die vergnüglichsten Ereignisse Ives' in Danbury während seiner Kindheit fanden im Zusammenhang mit Feiertagen, Paraden und Jahrmärkten statt, an die er sich in den Versen der Liedmitte erinnerte. Er fasste eine Feier zum Independence Day (4th of July) in folgenden Eindrücken und Klängen zusammen:

„Cannon on the Green, Village Band on Main Street, fire crackers... Church bells, lost finger, fifes, clam-chowder, a prize-fight, drum-corps, burnt shins, parades (in and out of step), saloons all closed (more drunks than usual), Baseball game... pistols, mobbed umpire, Red, White and

¹⁸⁸ Ives, *114 Songs*, S. 91f.

Blue, runaway horse, - and the day ends with a sky-rocket over the Church-steeple, just after the annual explosion sets the Town-Hall on fire.”¹⁸⁹

Am letzten Montag im Mai findet seit Ende des Civil Wars jährlich der Memorial Day, früher Decoration Day, statt. Wie den Independence Day erlebte Ives diesen Feiertag und die damit verbundenen Festivitäten Jahr für Jahr. In den *Memos* erinnerte er sich mit folgenden Worten an den Decoration bzw. Memorial Day:

„After the Town Hall is filled with the Spring’s harvest of lilacs, daisies, and peonies, the parade is slowly formed on Main Street. First come the three Marshals on plough horses (going sideways), then the Warden and Burgesses in carriages, the Village Cornet Band, the G.A.R., two by two, the Militia..., while the volunteer Fire Brigade, drawing the decorated hose-cart, with its jangling bells, brings up the rear, the inevitable swarm of small boys following. The march to Wooster Cemetery is a thing a boy never forgets. The roll of muffled drums and *Adeste Fidelis* [sic] answer for the dirge. A little girl on the fencepost waves to her father and wonders if he looked like that at Gettysburg. After the last grave is decorated, “Taps” sounds out through the pines and hickories, while a last hymn is sung. Then the ranks are formed again and “we all march back to town” to a Yankee stimulant – Reeves’ inspiring *Second Regiment Quickstep*... The march stops – and in the silence the shadow of the early morning flower-song rises over the Town, and the sunset behind West Mountain breathes its benediction upon the Day.”¹⁹⁰

Feiertage wie diese beiden, die für ein Kind zudem ein unglaubliches Maß an Attraktionen und Staunen mit sich brachten, festigten einerseits Ives’ Patriotismus als Connecticut Yankee und damit einhergehend eine enge gefühlte Verbindung zu seinen Vorfahren, insbesondere der Generation seines Vaters. Diese besonderen Feste und Höhepunkte des Jahres waren für ihn außerdem untrennbar mit Bildern seines Heimatorts verknüpft, den er zeitlebens in seiner damaligen Form idealisierte. Gleiches gilt für seinen Vater, der als Blaskapellenleiter im Rahmen solcher Festivitäten stets eine zentrale Rolle spielte. Kurz bevor er der Komposition den Rücken zukehrte, schrieb Ives sogar: “In ‘thinking up’ music I usually have some kind of a brass band with wings on it in back of my mind.”¹⁹¹

Namentliche Nennungen, wie „Aunt Sarah humming Gospels“, sind weniger universellen Charakters, obgleich seine Großmutter und nicht seine Tante Sarah hieß. Die erwähnte Blaskapelle gab es in Ives’ Kindheit zwar in den meisten vergleichbaren Städten, die explizite Nennung des Horns, dem Instrument seines Vaters, lässt aber auf eine intendiert eindeutige autobiographische Erinnerung schließen. Auch tangible Objekte dienen somit als Element und Gegenstände wie Flaggen oder das Horn seines Vaters somit als

¹⁸⁹ Ives, *Memos*, S. 104f.

¹⁹⁰ Eba., S. 101ff.

¹⁹¹ Ives Charles: Brief an T. Carl Whitmer, zit. n. Swafford, Jan 1996, S. 37.

Kommunikationsmedium zum Ausdruck Ives' Gefühle. Das Horn seines Vaters stand nach dessen Tod übrigens zeitlebens auf einem Regal im Arbeitsbereich des Komponisten.¹⁹²

Nicht nur die Musik bzw. die entlehnten Melodien sind fragmentarisch, denn auch in der Erzählweise sind die Erinnerungen immer so schnell verschwunden, wie sie gekommen sind. Starr verglich diese Methode mit der Filmschnitttechnik:

„This effect is very much a modern cinematic one, with mental ‘pictures’ coming in and out of focus. The ‘camera’ cannot remain fixed on its subject; the image wavers and begins to cloud over as soon as it is visualized.”¹⁹³

Die Fragmente stammen aus gebrauchsmusikalischen Hymnen und Volksliedern. Sie sind somit Teil eines kulturellen Gedächtnisses, eines Gedächtnisses, das Ives ebenso heilig war wie die Erinnerung an seine eigene Kindheit, wobei in diesem Fall kaum eine Trennlinie gezogen werden kann, waren diese “Elemente” doch untrennbar miteinander verbunden. Ives' gesamte „Americanness“ wurzelte in seiner Kindheit, sein Patriotismus hing untrennbar mit diesbezüglichen Orten und Personen zusammen. So verwundert es nicht, dass er in „The Things Our Fathers Loved“ das zentralste Ideal Amerikas seit der Unabhängigkeit, das demokratische Grundprinzip der Freiheit („and the greatest of these was Liberty“), textlich mit Kindheitserinnerungen kombinierte.

Die Komposition birgt sechs entlehnte Melodien:

- „Dixie's Land“ (Takt 1–2, Takt 20–21; Singstimme),
- dem heimatgebundenen Volkslied „My Old Kentucky Home“ (Takt 3–5; Singstimme),
- „On the Banks of the Wabash“ (Takt 6–7; Singstimme),
- der Hymne „Nettleton“ (Takt 7–10; Singstimme),
- dem patriotischen Lied „The Battle Cry of Freedom“ (Takt 10–20; Klavierstimme),
- der Hymne „In the Sweet Bye and Bye“ (Takt 15–20; Singstimme).¹⁹⁴

Am offensichtlichsten ist die Entlehnung im Falle von „In the Sweet Bye and Bye“ – dem “Abschiedslied” zwischen Charles und George, welches einen gesprochenen Abschiedsgruß ersetzte:

¹⁹² Feder, *“My Father's Song”*, S. 255.

¹⁹³ Starr, *A Union of Diversities*, S. 63.

¹⁹⁴ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 284.

songs! I know not what are the

words But they sing in my

soul of the things our Fath-ers loved.

l.h. *r.h.* *poco rall.* *p much slower* *very slowly and sustained* *pp* *rit.* *ppp*

Notenbeispiel 4: Ives, Charles „The Things Our Fathers Loved”, Takt 16–22 aus: Ders., 114 Songs,

S. 92.

faith we can see it a - far; For the Fa-ther waits o - ver the Refrain

way To pre - pare us a dwell-ing place there. In the

sweet bye and bye we shall meet on that beau-ti-ful shore; In the

sweet bye and bye, We shall meet on that beau-ti-ful shore.

Notenbeispiel 5: Webster, James Philbrick: „In the Sweet Bye and Bye”, Takt 5–21 aus: Henderson, The Charles Ives Tunebook, S. 50.

Dass es sich um ein nostalgisches Lied handelt, verrät zudem die zeitliche Ebene. Das lyrische Ich beschwört in den Anfangsversen („I think there must be a place in the soul all made of tunes, of tunes of long ago“) gedanklich mit Melodien verknüpfte Erinnerungen herauf. Noch erzählt es nicht nur in der Gegenwartsform, sondern befindet sich auch im Jetzt. „Slowly and sustained“ erklingt die Singstimme in diesem Abschnitt zwar als volksliedhafte Melodie, durch die schwebende Klavierbegleitung scheint sie aber kein tonales Zentrum zu finden und gewinnt dadurch schwebenden Charakter. Obwohl mit „I hear the organ on the Main Street“ textlich ein neuer Abschnitt beginnt, findet musikalisch kein Bruch statt. Inhaltlich befindet sich das lyrische Ich zwar schon in erinnerten Szenen der Vergangenheit wieder, der gleichbleibende musikalische Stil kennzeichnet aber, wie die Erinnerungen erst Stück für Stück lebendig werden. Ab Takt 11 werden die Erinnerungen endgültig lebendig, das lyrische Ich hat den nostalgischen Eindruck des Überwindens der zeitlichen Distanz erreicht. Nun ändert sich auch der musikalische Duktus, es heißt nun „a little faster and with more emphasis“. Takt 11 - 14 bildet tatsächlich den einzigen Abschnitt, in dem die beschwingte, synkopierte Gesangsmelodie im Ragtime-Charakter mit der Klavierbegleitung auf eine zusammengehörige Weise harmoniert, wodurch die erinnerten Fragmente für einen kurzen und flüchtigen Augenblick real erscheinen. Die Euphorie scheint im Höhepunkt in Takt 15 zu kulminieren, aber schon entgleiten die aus Kindheitsperspektive erinnerten Bildern wieder, da Ives sich derselben Methode wie zu Liedbeginn bediente. Zwar unterbricht das lyrische Ich die musikalische Kulmination nicht und setzt mit einer patriotischen Melodie im *fortissimo* fort, die Sechzehntel-Läufe in der Klavierstimme bieten der volkstümlichen Melodie jedoch keinen harmonischen Boden. Als die Singstimme gerade zu einem erneuten Höhepunkt ausholt (Takt 18 - 19), entsinnt sich das lyrische Ich plötzlich wieder unweigerlich der Realität und dass die erinnerten Bilder und Melodien nur noch in seinem Gedächtnis bestehen und die sehnsuchtsvoll vermissten Zeiten für immer unerreichbar bleiben werden.

Wie bereits erwähnt, lässt sich dieser Inhalt nicht nur autobiographisch deuten, sondern bietet einige Botschaften universeller Natur, insbesondere den idealisierenden Rückblick auf vergangene Zeiten, während in Amerika große Umbrüche gesellschaftlicher und ökonomischer Natur stattfanden. Ives schuf somit auch hier eine Synergie aus Gefühlen der allgemeinen Gesellschaft und seinen Gefühlen gegenüber der eigenen Kindheit, da auch er immens mit den Umwälzungen zu kämpfen hatte. Gleichsam zollte er seinem Vater und dessen Generation Hommage.

4.4 Mollie Ives und Mutterschaft in den *114 Songs*

Mollie blieb ein Geheimnis in der Ives-Chronik. Ihre Söhne kümmerten sich bis zu ihrem Ableben um die Bedürfnisse ihrer Mutter, erwähnten sie aber nur selten und was heute noch über sie bekannt ist, verdanken wir einzelnen und knappen Anmerkungen zu ihrer Person. Es scheint, als ob Mollies Bestrebungen sich vollständig auf Familie, Haushalt und Garten beschränkten. Henry und Sidney Cowell beschrieben sie mit folgenden Worten: „a staunch friend, a conscientious New England housewife forever trying to keep rubbers on her husband and sons, and to inveigle them into starched collars.“¹⁹⁵ Die Parmelees, Mollies Familie, standen sozial verglichen mit den Ives auf einer deutlich niedrigeren Stufe und ihre Briefe deuten auf eine wenig ausgereifte Bildung hin.¹⁹⁶

Das auffälligste an Ives' Mutter in der Biographie ihres älteren Sohnes sind die vergleichsweise wenigen Informationen zu ihrer Person. In keiner seiner eigenen Schriften zollte er ihr jeglichen Tribut. Charles sprach in höchsten Tönen von der herausragenden Bedeutung seines Vaters und seiner Ehefrau Harmony: „One thing that I am certain of is that, if I have done anything good in music, it was, first, because of my father, and second, because of my wife.“¹⁹⁷ Seine Mutter aber erwähnte er weder an dieser Stelle noch in anderen Schriften oder Briefen mit einem Wort der Dankbarkeit und Wertschätzung. Dies bedeutet jedoch mitnichten, er hätte ihr geringe Wertschätzung entgegengebracht, weswegen ihr Glänzen durch Abwesenheit in Charles' festgehaltenen Erinnerungen umso interessanter erscheint. Wenigstens Vivien Perlis' Sammlung mit Erinnerungen an Ives bietet einige aufschlussreiche Eindrücke bezüglich Mollie, insbesondere die Erzählungen ihrer Enkelkinder bzw. Charles' Neffen.¹⁹⁸ Anhand deren Erzählungen erschließt sich das stereotype Bild einer liebevollen, fürsorglichen und aufmerksamen Mutter im konventionellen Sinne ihrer Zeit, der Charles Ives sehr zugetan gewesen sein und sie oft besucht haben soll. Die Beschreibung des Verhältnisses gehen von respektvoll (Bigelow Ives) zu einer warmen, wohlwollenden Beziehung, wie Brewster Ives sich zu erinnern wusste:

„Uncle Charlie was extremely fond of his mother, and there was a great bond between them. I hardly believe there was another mother that could have been prouder of her son than Grandmother Ives. She would constantly remind us of his genius. She convinced herself that he

¹⁹⁵ Cowell, Henry / Cowell, Sidney, *Charles Ives and His Music*, S. 17.

¹⁹⁶ Swafford, *Charles Ives. A Life with Music*, S. 38.

¹⁹⁷ Ives, *Memos*, S. 114.

¹⁹⁸ Vgl. Perlis, *Charles Ives Remembered*, S. 71-89.

was one, and she thought of her husband in the same way. She's usually start talking about Grandfather Ives and tell us how he pioneered in music and how impressed he was with Uncle Charlie's musical promise; how Uncle Charlie had stayed with his music, and how she was even more proud of that than of his business accomplishments."¹⁹⁹

Die fehlende Erwähnung der eigenen Mutter mag mitunter damit zusammenhängen, dass ihre alltägliche Zuwendung und Fürsorge als selbstverständlich wahrgenommen worden sein dürfte, während George Ives ein in vielerlei Hinsicht überdurchschnittlich enges Verhältnis zu seinem Sohn pflegte und sein Einfluss über die damalige Norm hinausging. Dennoch thematisierte Ives das Thema Mütterlichkeit in einigen Liedern und vermittelte in diesem Zusammenhang ein Bild von Trost und Geborgenheit. Stuart Feder zog in seinen psychoanalytisch ausgerichteten Ives-Studien den Schluss, die fehlende Bezugnahme wurzle in einem konfliktlosen Mutter-Sohn-Verhältnis:

„Ives's *biographical* silence may mirror experience with mother, though in no simple way. It is not only a matter of symbolic representation of peace and silence but ultimately of a relative lack of conflict. To Ives the most meaningful birth was the psychological birth attended by his father. In Ives' writings, his mother never acquired such explicitly graphic verbal representation; she had been consigned to an earlier, preverbal life and to silence. Yet Mollie did achieve some form of representation in art. Like many representations of the earliest mother, she may be sought in images of nature, tranquil mental states, and utopias – all rendered in auditory terms in music.”²⁰⁰

Mollie war kein Teil des Musik-Kosmos zwischen Vater und Sohn, half ihrem Sohn aber, seine musikalischen Tätigkeiten, wie das Spielen in der Kirche, zu organisieren sowie seinen anderen Tätigkeiten und Verpflichtungen nachzukommen.²⁰¹ Außerdem regte sie ihn dazu an, auch von der Musik unabhängigen Freizeitvergnügen nachzugehen, wie zum Beispiel Ausflüge nach Cousins Beach zu unternehmen.²⁰² Mollie und George tauschten somit zwangsläufig die damals etablierten Elternrollen, indem sie Charlies Aufmerksamkeit auf eine erweiterte Außenwelt lenkte, während sich George auf die private und besondere Innenwelt zwischen ihm und seinem Sohn konzentrierte.

Nichts weist darauf hin, dass Charles seiner Mutter gegenüber jeglichen Groll gehegt hätte. Da aber keine biographischen Details bekannt sind, welche Musik, Erlebnisse und dergleichen er mit ihr verbunden haben oder gar von ihr gelernt haben könnte, ist ein autobiographischer Bezug innerhalb der *114 Songs* sehr viel schwerer feststellbar als im

¹⁹⁹ Perlis, *Charles Ives Remembered*, S. 88.

²⁰⁰ Feder, „*My Father's Song*“, S. 71f.

²⁰¹ Ebda., S. 92.

²⁰² Ebda.

Falle des Vaters. Werden der Vater, Orte und Begebenheiten der Kindheit teils sogar namentlich angesprochen bzw. in leicht zu übersetzende Metaphern verpackt, wirken die Mütterlichkeit thematisierenden Lieder bis auf eine Ausnahme vielmehr allgemeingültig im Sinne davon, dass sie im Allgemeinen mit Mütterlichkeit assoziierte Eigenschaften behandeln. Auf welche Art und durch welche Motivation Ives Mütterlichkeit thematisierte und ob Mollie individuelle Spuren in den Songs hinterließ, wird im Folgenden an drei Liedern der *114 Songs* aufgezeigt:

- Nr., 108, „Songs my Mother taught me” (1895),
- Nr., 81, „The Old Mother” (1900),
- Nr., 55, „Down East” (1919).

4.4.1 Nr. 108, „Songs my Mother taught me”

Dieses Lied thematisiert poetisch-sentimentale Erinnerungen an die Kindheit im Spannungsfeld Erinnerung und Gegenwart. Dieses Spannungsfeld begegnet einem in den meisten die Erinnerungen behandelnden Liedern, wie im weiteren Verlauf der Arbeit u.a. an „Tom Sails Away“ und „Down East“ aufgezeigt wird. In diesen beiden Liedern schuf Ives die Gegenüberstellung von Erinnerung und Gegenwart auf musikalischer Ebene mittels Entlehnungen, in „Songs my Mother taught me“ nutzte er allerdings keine einzige.

Der Text entstammt nicht Charles Ives’ Feder, wie diverse Lieder über seinen Vater, sondern ist die englische Übersetzung des tschechischen Gedichts *Když mne stará matka zpívat učívala* von Adolf Heyduk (1835-1923). Ives komponierte die Musik nach der englischen Übersetzung von Natalia MacFarran²⁰³:

Songs my mother taught me in the days long vanished,
Seldom from her eyelids were the tear drops banished,
(were the tear drops banished).
Now I teach my children each melodious measure;
Often tears are flowing, (flowing) from my memory’s treasure.
(Songs my mother taught me in the days long vanished,
Seldom from her eyelids were the tear drops banished,
were the tear drops banished).²⁰⁴

²⁰³ Sinclair, *A descriptive catalogue*, S. 361.

²⁰⁴ Ives, *114 Songs*, S. 250f.

Die in Klammern stehenden Phrasen kennzeichnen Wiederholungen der englischen Originalverse. Ives' Textquelle war vermutlich Antonin Dvořáks Vertonung der tschechischen Originalfassung bzw. Heyduks eigener deutscher Übersetzung als viertes Lied der *Zigeunermelodien* Op. 55 (Tschech.: *Cigánské melodie*) im Jahre 1880.²⁰⁵ Ives datierte das Lied zwar auf 1895, wohingegen es in späteren Überprüfungen auf 1899-1901 datiert wurde²⁰⁶; James B. Sinclair erklärte in seinem Ives-Werkkatalog sogar 1902 für möglich.²⁰⁷

In der ersten Strophe befinden wir uns in der Erinnerung an die Vergangenheit und die Mutter. In der zweiten bringt einen der Text ins Jetzt, folglich in die reale Perspektive des lyrischen Ichs. Anschließend wiederholt sich die erste Strophe, womit der zeitliche Fokus erneut auf der Vergangenheit liegt. Das Lied weist entsprechend der zeitlichen Dreiteilung Vergangenheit – Gegenwart – Vergangenheit kompositorisch eine klassische dreiteilige Liedform auf. Der Kontrast zwischen A- und B-Teil liegt nicht nur in der zeitlichen Distanz, im B-Teil bricht das metrische, harmonische sowie motivische Gerüst aus dem Duktus der A-Teile aus, welche gemäß dem Bild einer singenden Mutter im Duktus eines Wiegenliedes gehalten sind.

Zwar thematisiert das Lied Mütterlichkeit, wie Väterlichkeit in keinem einzigen thematisiert wird, und zwar auf universale, allgemeingültige Weise, es wurde aber in keiner Weise durch Erinnerungen an Mollie Ives motiviert. Einerseits machen es die „Gemeinfreiheit“ des Textes sowie fehlende Entlehnungen schwer, autobiographische Hintergründe auszumachen. In den *Memos* ist außerdem mit keinem Wort je die Rede davon, dass auch die Mutter aktiv mit ihm musiziert und gesungen hätte. Mit hoher Wahrscheinlichkeit jedoch sang Mollie den Söhnen des Öfteren Gutenachtlieder vor, was wiederum zur Beschreibung ihrer mütterlichen Hingabe passen würde, an welche ihre Enkelkinder sich zu erinnern wussten.²⁰⁸ Die Phrase „Songs my mother taught me“ setzt allerdings eine aktive Anteilnahme voraus, wovon bei Wiegen- und Gutenachtliedern nicht die Rede sein kann. Als Ives das Lied 1895 (sofern man seiner Datierung Glauben schenkt) komponierte, war er außerdem erst 21 Jahre alt. „Days long vanished“ entspricht somit ebenfalls nicht dem persönlichen Kontext, genau so wenig, wie „Now I teach my children each melodies

²⁰⁵ Sinclair, *A descriptive catalogue*, S. 361.

²⁰⁶ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 227.

²⁰⁷ Sinclair, *A descriptive catalogue*, S. 226.

²⁰⁸ Perlis, *Charles Ives Remembered*, S. 71ff.

measure“. Sollte Ives bei der Komposition doch von Gefühlen gegenüber der eigenen Mutter oder überhaupt persönlichen Assoziationen beeinflusst worden sein, dann von allgemeiner Wertschätzung mütterlicher Hingabe, ohne erkennbare persönliche Bezüge zu verarbeiten. Das Kompositionsdatum spricht dafür, dass Ives es noch zu Studienzwecken an der Universität komponierte, an der er sich, bedingt durch die Schule Horatio Parkers, intensiv mit europäischen Komponisten und Textdichtern auseinandersetzte.

4.4.2 Nr. 81, „The Old Mother“

Du alte Mutter bist so arm, und
schaffst im Schweiss, im Schweisse
Blut,
doch immer noch ist's Herz dir
warm und du gabst mir den starken
Arm und diesen wilden Muht.

Du wischtest ab die Thräne [...] mein,
war's mir im Herzen bang,
und küsstest mich den Knaben dein,
und hauchtest in die Brust hinein den
siegese frohen Sang.

Du gabst mir, was beseligt mich, das
weiche Herz (das) Herz dazu;
drum Alte will ich lieben dich,
wohin mein Fuss auch richtet sich,
wohl sonder [...] Rast und Ruh.
Mutter, Mutter, Mutter.²⁰⁹

My dear old mother, poor thou
art,
And toiled day and toiled night,
But ever warm remains my heart,
'Twas thou my courage did'st
impart,
My arm of sturdy might.
Thou'st wip'd away each childish
tear,
When I was sore distress,
And kiss'd thy little laddie dear,
And taught him songs that banish
fear
From ev'ry manly breast.
And more than all thou'st given
me,
A humble true and tender heart;
So dear old mother, I'll love thee
Where e'er my foot may wander
free,
Till death our lives shall part.
Mother, Mother, Mother.²¹⁰

„The Old Mother“ (1900) gehört zur Liedergruppe „4 German Songs“. Als Textquelle diene das Gedicht „Du gamle moder“ des norwegischen Dichters Aasmund Olafsson Vinje (1818-1870). Wie „Songs my mother taught me“ hatte auch dieses Gedicht zuvor bereits Eingang in den Liederkreis eines europäischen Komponisten gefunden: Edvard Grieg vertonte das Original 1873 als Nr. 7, „Gamle mor“ in *Tolv melodier* op. 33. Ives kannte den Text wahrscheinlich aus C.F. Peters *Grieg Album* (1882), welches sowohl eine deutsche Übersetzung („Du alte Mutter“) von Edmund Lobedanz als auch eine englische („The Old

²⁰⁹ Ives, *114 Songs*, S. 183ff.

²¹⁰ Ebda.

Mother“) beinhaltet, die Frederick Corder anhand Lobedanz deutscher Version anfertigte.²¹¹

Dieser Song entstand ebenso unabhängig von Gedanken an die eigene Mutter, denn Ives produzierte dieses, wie die anderen deutschen Lieder der Gruppe „4 German Songs“, für seinen Kompositionslehrer Horatio Parker in Yale, für den Ives eine Reihe deutscher Lieder vertonte.²¹²

4.4.3 Nr. 55, „Down East“

In „Down East“ (1919) arbeitete Ives wie in „Songs my mother taught me“ im Spannungsfeld Kindheitserinnerungen und Gegenwart. Der Text stammt von Ives selbst und zeichnet eine amerikanische Kleinstadt an der Ostküste als Schauplatz der erinnerten Kindheit. Im Gegensatz zu „Songs my Mother Taught me“ und „The Old Mother“ war es durchaus autobiographisch motiviert. Lucie Fenner wusste im Textbeginn allerdings eine Bezugnahme auf den Anfang von „Songs my Mother Taught me“ zu erkennen²¹³, was letzteres Lied im Zusammenhang mit einem autobiographischen Kontext in ein anderes Licht rücken würde:

Songs! Visions of my homeland,
come with strains of childhood,
Come with tunes we sang in school days
and with songs from mother's heart;

Way down east in a village by the sea,
stands an old, red farm house
that watches o'er the lea;
All that is best in me,
lying deep in memory,
draws my heart where I would be,
nearer to thee.

Ev'ry Sunday morning,
when the chores were almost done,
from that little parlor

²¹¹ Sinclair, *A descriptive catalogue*, S. 316.

²¹² Ebda., S. 317.

²¹³ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 231.

sounds the old melodeon,
“Nearer my God to Thee, nearer to Thee,”
With those strains a stronger hope
comes nearer to me.²¹⁴

Erneut wählte Ives eine dreiteilige Liedform, in der das lyrische Ich abermals zwischen den Zeiten wechselt. Die erste Strophe kündigt noch an, wie das lyrische Ich von Kindheitserinnerungen aufgesucht und immer mehr von ihnen eingenommen wird. Es befindet sich klar im „Jetzt“ oder zumindest im „Später“. In Gegenwartsform besingt es Kindheitserinnerungen, Visionen des Heimatlandes, in dem es offensichtlich nicht mehr weilt, außerdem zu Schulzeiten gesungene Melodien und Lieder „from mother’s heart“. Auf musikalischer Ebene wird in der ersten Strophe (Takt 1–7) noch ein Dämmerzustand der Erinnerung erzeugt; Begleitung und Singstimme finden kein tonales Zentrum im konventionellen Sinne. Innerhalb der nur sieben Takte wechselt die Taktart viermal – das Metrum ist folglich ebenso instabil. Ives zeichnete hier ein musikalisches Bild des Zustandes, wenn man sich in Erinnerungen versetzt und man sich diesen in unregelmäßigen Abständen und wechselnder Schärfe entsinnt.

Im zweiten Teil klingt eine volksliedartige Melodie in der Singstimme an, die gemeinsam mit der Klavierstimme ihr Zentrum in F-Dur findet. Obwohl das lyrische Ich die sprachliche Gegenwartsform zu Beginn noch beibehält, befindet es sich nun eindeutig nicht mehr in seiner realen Gegenwart und der dazugehörigen, realen Umgebung, sondern zeichnet mit Worten ein idyllisches Landschaftsbild: das eben bereits erwähnte und besungene Heimatland. Nach nur drei Versen springt es aber wieder über die Distanz, die Gegenwart von Erinnerung trennt und beschreibt mit den Worten „All that is best in me, lying deep in memory“, dass während der Kindheit der bestmögliche, unverfälschteste Zustand seiner selbst vorhanden gewesen sei, der allerdings nicht mehr erreicht werden könne und nur noch in der Erinnerung existiere. Diese Verse schließt am Ende der Strophe „draws my heart where I would be, nearer to thee“ ab. Die Erinnerungen an Kindheit und Heimat hängen folglich mit einer Person zusammen, die das lyrische Ich nun direkt adressiert. In diesem einzelnen Fall besteht durchaus die Möglichkeit, dass es sich dabei um die Mutter handelt, ist sie doch die einzige Person, die in dem Lied Erwähnung findet. Während des ersten, die Erinnerung heraufbeschwörenden Teils, sinniert das lyrische Ich außerdem zuerst über

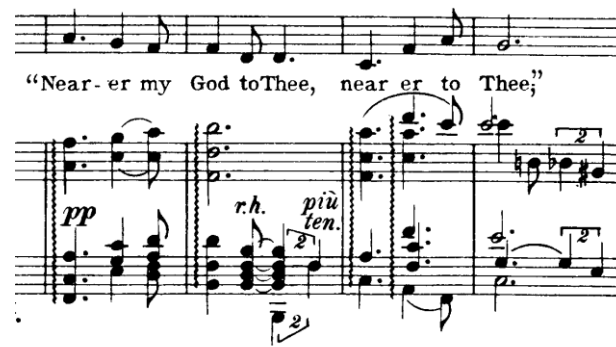
²¹⁴ Ives, *114 Songs*, S. 126f.

Heimat, anschließend Kindheit und abschließend die Mutter. Auch im zweiten Teil, als die Erinnerung teilweise zum „Jetzt“ wird, hält es die Reihenfolge ein: Auf eine Beschreibung der Landschaft sowie des möglicherweise eigenen Wohnhauses folgt eine Referenz zur Kindheit, kodiert als vergangenen, reinen, aber inzwischen unerreichbaren Zustand. Die Strophe endet erneut mit der Bezugnahme auf eine konkrete Person, deren Identität zwar nicht genannt, die dafür aber direkt angesprochen wird. Aufgrund der Reihenfolge, in der die Themen fragmentarisch aufeinanderfolgen, scheint die Beibehaltung der Mutter als nun direkt adressierte Person durchaus plausibel.

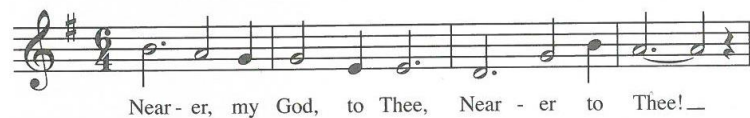
Auf ein Zwischenspiel (Takt 23–26) folgen der dritte Teil bzw. die dritte Strophe. Bis auf die abschließende Phrase von Takt 39–41 behielt Ives das tonale Zentrum der zweiten Strophe (F-Dur) bei. Den teilweise von Vers zu Vers erfolgenden Wechsel zwischen gelebter Erinnerung und Erinnerung aus Gegenwartsperspektive führte er ebenso weiter. Darüber hinaus steigerte er diese zeitliche Montage und erzählte einen Satz sogar aus zwei Erzählzeiten: Er begann mit „when the chores *were* almost done“ (Vergangenheitsform) und fuhr mit „*sounds* the old melodeon“ (Gegenwartsform) fort. Nun folgt ein direktes Zitat der Hymne „Bethany“ (Takt 35–28) – ein häufiges Verfahren in seinen Erinnerungen bzw. Kindheit thematisierenden Liedern.

In „Down East“ erinnert sich das lyrische Ich daran, jemanden im Salon nach getaner Arbeit ein Lied singen zu hören, nur ist es in diesem Fall nicht das charakteristische „The Sweet Bye and Bye“ Ives' Vaters, sondern ein Song „from mother's heart“. Zwar finden sich in Ives' Schriften und entsprechender Fachliteratur keine Verweise darauf, ob und falls ja, welche Lieder er von Mollie gekannt haben könnte, der Dramaturgie des Textaufbaus folgend erscheint es aber durchaus plausibel, dass Ives entgegen zahlreicher Annahmen seiner Mutter doch einen Platz in seiner musikalischen Autobiographie einräumte. Lucie Fenner sah in „Down East“ zwar Gott angesprochen, da Ives die zweite Strophe mit „nearer to thee“ beendete, ein Quasi-Zitat der letzten „Bethany“-Zeile, die in der dritten Strophe erklingt: „Nearer my God to Thee, nearer to Thee“. Da diese Hymnenphrase aber tatsächlich in der Welt des lyrischen Ichs erklingt und dieses nicht selbst singt, ist der Hinweis auf eine innerhalb dieser Welt real existente Person, die sich in seinem Wohnhaus aufhält und alltägliche Arbeiten durchführt, wahrscheinlicher als der Wunsch, Gott durch kindliche Reinheit wieder näher zu sein.

Mithilfe zweier Elemente nahm Ives eine subtile Verbindung der Sphären Gegenwart und Vergangenheit auf musikalischer Ebene vor, indem er einerseits in Momenten der Erinnerung Chromatik einsetzte und andererseits die entlehnte Hymne als melodischer Baukasten für die motivische Gestaltung zentrale Bedeutung erlangt.²¹⁵ In der Singstimme zitierte er von Takt 35–38 nämlich nicht nur den Text, sondern übernahm ebenso die Gesangsmelodie der Anfangstake von „Bethany“:



Notenbeispiel 6: Ives, Charles „Down East“, Takt 35–39 aus: Ives, Charles 114 Songs, S 127.



Notenbeispiel 7: „Bethany“, Takt 1–4 aus: Henderson, Clayton W. The Charles Ives Tunebook, S. 22.

Ives‘ schien an dieser Stelle sehr wichtig gewesen zu sein, das wörtliche sowie musikalische Zitat als solches zu kennzeichnen, denn wie im Notenbeispiel 6 ersichtlich, setzte er den Text hier unter Anführungszeichen.

²¹⁵ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 232.

4.5 Lieder über Erinnerungen aus dem allgemeinen Kontext Ives' Kindheit

4.5.1 Nr. 47, „The Camp Meeting“

Die religiöse Atmosphäre der Kleinstadt Danbury in Connecticut spielte eine erhebliche Rolle in Ives' Erinnerung an seine Kindheit. Historisch gesehen war Connecticut lange ein fruchtbarer Boden für „Revivalism“ gewesen – Bewegungen, um der Kirche zu mehr Beliebtheit und Einfluss zu verhelfen. Für Ives' Familie war dieser religiöse Kontext selbstverständlich und er erinnerte sich zeitlebens lebhaft an die Gottesdienste und zahlreichen Aktivitäten der Gemeinde. Diese Anlässe fanden nie ohne Musik statt, insbesondere bei Festen des Revivalismus spielte geistliche Musik eine große Rolle. Diese Gemeindefeste fanden Eingang in eines seiner wichtigsten reifen experimentellen Werke: die dritte Symphonie mit Beinamen „The Camp Meeting“. Außerdem komponierte er ein Lied mit dem gleichen Titel und nahm es in die *114 Songs* auf.

Camp Meetings waren Relikte der amerikanischen religiösen Bewegung des frühen 19. Jahrhunderts, bekannt als "The Great Awakening". Die ländliche Bauern- und Bürgerschaft versammelte sich an einem zentralen Ort, um zu singen, zu beten und Predigten anzuhören. In einer Zeit, in der die Vereinigten Staaten weit weniger entwickelt und dünn besiedelt waren, waren Camp Meetings die Gelegenheit für isolierte Familien und Gemeinschaften, gemeinsam zu beten und sich zu sozialisieren, denn es handelte sich dabei zusammengefasst um Feste mit Gebeten, Predigten und Lobgesang. Da sie ihren Höhepunkt während des frühen 19. Jahrhunderts hatten, spielten sie besonders in George Ives' Jugend eine große Rolle, fanden aber auch noch bis über den Amerikanischen Bürgerkrieg hinaus in den Kindheitsjahren seines Sohnes statt. Dieser erinnerte sich an eines der letzten großen Camp Meetings, welches er als vierjähriger Junge erlebte, mit folgenden Worten:

„I remember, when I was a boy – at the outdoor Camp Meeting services in Redding, all the farmers, their families and field hands, for miles around, would come afoot or in their farm wagons. I remember how the great waves of sound used to come through the trees – when things like *Beulah Land*, *Woodworth*, *Nearer My God to Thee*, *The Shining Shore*, *Nettleton*, *In the Sweet Bye and Bye* and the like were sung by thousands of 'let out' souls... Father, who led the singing, sometimes with his cornet or his voice, sometimes with both voice and arms, and sometimes in the quieter hymns with a French horn or violin, would always encourage people to sing their own way.²¹⁶

²¹⁶ Ives, *Memos*, S. 113.

Diese Hymnen bzw. Preis- und Lobgesänge wurden zu einem immanenten Bestandteil Ives' Erinnerung und Musik. In den *114 Songs* fasste er sogar vier Lieder zur Gruppe „4 Songs Based on Hymntune Themes“:

- Nr. 44, „Watchman“,
- Nr. 45, „At the River“,
- Nr. 46, „His Exaltation“,
- Nr. 47, „The Camp Meeting“.

Da er in „The Camp Meeting“ direkten Bezug auf seine Kindheit nahm, wird anhand dessen im Folgenden aufgeschlüsselt, wie Ives diesen Kontext in Liedform gestaltete. In den *114 Songs* datierte Ives das Lied auf 1912, hatte Teile des Materials aber bereits 1901 komponiert und diese 1911 überarbeitet.²¹⁷ Der Text besteht aus zwei Teilen, ersteren schrieb Ives selbst, der zweite stammt von der britischen Hymnendichterin Charlotte Elliott (1789-1871). Ihre Verse sind im Folgenden kursiv gesetzt:

Across the summer meadows fair,
there comes a song of fervent prayer,
It rises radiantly o'er the world,
Exulting, exulting, in the power of God!
Exalting Faith in life above
but humbly, yielding, yielding to His Love.

*Just as I am without one plea,
But that Thy blood was shed for me,
And that Thou bidd'st me come to Thee,
O Lamb of God, I come! I come!*²¹⁸

Die bekannteste Vertonung des Hymnus „Just as I am“ stammt von William B. Bradbury. Ives zitierte nicht nur Elliots Verse, sondern auch die Melodie, die Bradbury 1849 dazu schrieb. Die Hymnenmelodie trägt den Namen „Woodworth“ bzw. „Just as I Am, Without One Plea“ und wurde bei Camp Meetings, an die Ives sich zu erinnern wusste, gespielt und gesungen:

²¹⁷ Sinclair, *A descriptive catalogue*, S. 251.

²¹⁸ Ives, *114 Songs*, S. 99ff.

272

Just as I Am, Without One Plea

Charlotte Elliott, 1836

WOODWORTH: L. M.
William B. Bradbury, 1849
Har. for this book, 1955

1. Just as I am, with-out one plea But that Thy blood was shed for me,
2. Just as I am, and wait-ing not To rid my soul of one dark blot,
3. Just as I am, though tossed a-bout With man-y a con-flict, man-y a doubt,
4. Just as I am, Thou wilt re-ceive, Wilt wel-come, par-don, cleanse, re-lieve;
5. Just as I am, Thy love un-known Has bro-ken ev-ery bar-rier down;

And that Thou biddest me come to Thee, O Lamb of God, I come, I come!
To Thee, whose blood can cleanse each spot, O Lamb of God, I come, I come!
Fight-ings and fears with-in, with-out, O Lamb of God, I come, I come!
Be-cause Thy prom-ise I be-lieve, O Lamb of God, I come, I come!
Now to be Thine, yea, Thine a-lone, O Lamb of God, I come, I come! A-MEN.

Notenbeispiel 8: Bradbury, William B. „Just as I am, Without One Plea“.

— ing, yeild-ing to His love. — Just as I am — with - (Woodworth-Bradbury)

8. l.h. loco l.h. più ten. p ten. pp

out one plea, But that Thy blood was shed for me, and

that Thou bidd'st me come to Thee, O Lamb of God,

I come! I come!

Notenbeispiel 9: Ives, Charles „The Camp Meeting“, Takt 22–35 aus: Ders., 114 Songs, S. 101–102.

Ives übernahm den Text ohne Abwandlungen oder Anpassungen. Bis auf die letzten zwei Takte („I come! I come!“), die er durch ein viertaktiges Zwischenspiel abrupt vom originalen Melodieverlauf trennte, gilt dies ebenso für die melodische Linie. Zwar lassen sich kleine rhythmische Unterschiede feststellen, da es sich dabei aber lediglich um Punktierungen handelt und keine zeitliche Dehnung oder Verknappung, bleibt die Hymne in ihrer originalen Gestalt erhalten. Bei mündlich tradierten Melodien wie im Fall einer Hymne schleichen sich örtliche Gepflogenheiten ein und Ives erinnerte sich wohl daran, wie er die Melodie „von damals“ im Ohr trug. Wie genau Ives sich an die Melodien und wie sie gesungen wurden

erinnerte, belegt folgender Ausschnitt der *Memos*, in welchem er sich ans Redding Camp Meeting erinnerte und diese Erinnerung sogar in Notenform notierte: „*Nettleton* was one of the Gospel and Camp Meeting Hymns, and down in the Redding Camp Meetings I heard it sung with exactly those accents, almost shouted.“²¹⁹:



Notenbeispiel 10: Ives, Charles „*Nettleton*“, aus: *Ders., Memos*, S. 54.

„The Camp Meeting“ beruht außerdem auf dem 62 Takte umfassenden Satz der Dritten Symphonie, die Ives 1907 bis 1911 komponierte. Das Lied ist allerdings nur 34 Takte lang, weswegen Felix Meyer darstellte, wie sich der Tonsatz des Lieds von der Vorlage ableitet²²⁰:

„The Camp Meeting“	Dritte Symphonie, 3. Satz („Communion“)
Takt 1–4	Takt 12–16
Takt 5–10	Takt 1–5
Takt 10–16	Takt 29–36
Takt 17–34	Takt 44–62

Ives übernahm den Verlauf der kompositorischen Vorlage somit nicht originalgetreu, da er nicht alle Takte mitaufnahm und die übernommenen zeitlich anders anordnete. Neben den drei kurzen Fragmenten Takt 1–4, Takt 5–10 und Takt 10–16 gibt es einen längeren Abschnitt über die zweite Hälfte des Liedes. Diese zweite Hälfte entspricht der Schlusspassage des Symphoniesatzes, während die kurzen Fragmente die erste Hälfte in komprimierter Form rekapitulieren, wie Felix Meyer zu erkennen wusste.²²¹ Bis auf drei minimale Ergänzungen an den Nahtstellen zwischen den in der Reihenfolge zum originalen Orchester vertauschten Fragmenten besteht der Tonsatz aus einer klavierauszugsgemäßen Reduktion der Orchesterpartitur. Lied und Symphonie sind somit eine Fantasie über die baptistische Hymne „Woodworth“. Die Hymne wird auch am Ende der Symphonie vollständig zitiert, davor tritt sie im Verlauf des Satzes immer deutlicher an die Oberfläche.

Im Formenaufbau des Symphoniesatzes besteht allerdings eine gewisse Inkonsistenz des allmählichen Auftauchens der Melodie, die im ersten Abschnitt zwar anklingt, aber im

²¹⁹ Ives, *Memos*, S. 54

²²⁰ Meyer, „Adaption - Transformation – Rekomposition“, S. 124.

²²¹ Ebda.

zweiten Abschnitt komplett verschwindet; an diesem Punkt verarbeitete Ives zwei Kontrapunkte, von denen einer auf „Azmon“ von Carl Gotthelf Gläser beruht.²²² „Azmon“ wird auch in der Liedvariante zitiert, und zwar in der Klavierstimme ab Takt 5.²²³ In der Liedbearbeitung arbeitete Ives wesentlich geradliniger und ließ die Liedmelodie präzise und allmählich auftauchen: Zunächst verwendete er nur Bruchstücke aus der Melodiebegleitung (Takt 1–4), daraufhin Fragmente der Melodie selbst (Takt 5–10) und ließ schlussendlich ab Takt 17 bis zum Ende die vollständige Melodie erklingen. Das allmähliche Auftauchen der Hymne auf musikalischer Ebene wird außerdem auf der textlichen unterstützt: Der von Ives verfasste Sechs-Zeiler kündigt durch vage Andeutungen eines „song of fervent prayer“ den bekannten Hymnentext Elliotts an. Die Sphären des Persönlichen und Überpersönlichen bzw. Universellen durchdringen sich insbesondere durch Einfügen der eigenen Verse. Ives erinnerte sich an die feierliche Stimmung der selbst erlebten Camp Meetings in der ländlichen Umgebung Connecticuts mit all ihren Gebeten, Predigten und Liedern. Somit gewinnen auch die fremden Verse des bekannten baptistischen Kirchenlieds an persönlicher Bedeutung bzw. Erinnerungscharakter. In seinem Sechs-Zeiler versetzte Ives sich in die Atmosphäre der Feste. Begleitung und Text haben beschwörenden Charakter, während die Melodielinie bereits einen unfehlbar volksliedhaften bzw. hymnenhaften Duktus aufweist.

Während dieses ersten Liedteils wird die unmittelbare Erinnerung in Form des Hymnus heraufbeschworen, in dessen Erklingen das Lied kulminiert, die Erinnerung aufgeht. Der Texteschub bewirkt, dass das Zitat aus Perspektive des lyrischen Ichs wahrgenommen wird und wir die Hymne nicht einfach hören, sondern an der Szenerie des Camp Meetings teilnehmen. Der „song of fervent prayer“ wird direkt kontextualisiert, denn es werden zunächst die Umstände seines Erklingens sowie seine Wirkung beschrieben, bevor er tatsächlich erklingt.²²⁴ Die Hymne erscheint somit nicht nur als Zitat einer Hymne, sondern als konkrete Wiedergabe der Hymne innerhalb des erzählten Camp Meeting-Kontexts.

²²² Henderson, *The Charles Ives Tunebook*, S. 15f.

²²³ Ebda., S. 19.

²²⁴ Meyer, „Adaption - Transformation – Rekomposition“, S. 128.

4.5.2 Nr. 56, „The Circus Band“

Unter den verschiedenen musikalischen Strukturen und Kompositionstechniken, die Ives in den *Memos* beschrieb, befinden sich die sogenannten „Piano-Drum“-Chords. Der Ursprung dieser Technik, in denen Schlagzeug- bzw. Schlagwerk-Klänge sowie Effekte am Klavier nachgeahmt werden, lag abermals in seiner Kindheit:

“When I was a boy, I played in my father’s brass band, usually one of the drums. Except when counting rests, the practising was done on a rubbertop cheese box or on the piano. The snare and bass drum parts were written on the same staff, and there were plenty of dittos. In practising the drum parts on the piano (not on the drum – neighbours’ request), I remember getting tired of using the tonic and dominant and subdominant triads, and Doh and Soh etc. in the bass. So [I] got to trying out sets of notes to go with or take-off the drums – for the snare drum, right-hand notes usually closer together – and for the bass drum, wider chords. They had little to do with the harmony of the piece, and were used only as sound-combinations as such. For the explosive notes or heavy accents in either drum, the fist or flat of the hand was sometimes used, usually longer groups in the right hand than left hand.”²²⁵

Innerhalb der *114 Songs* bietet sich das Lied „The Circus Band“ zur Veranschaulichung Ives’ Verwendung der Piano-Drum-Chords an (im Folgenden kurz PDCs genannt). Des Weiteren bediente sich Ives derer in *Country Band March*, *In the Inn*, *Calcium Light Night*, *Over the Pavements*, dem zweiten Satz der 2. Violinsonate, *Hawthorne*, *The Fourth of July*, *Putnam’s Camp*, *General Booth*, dem zweiten Satz der 4. Symphonie und anderen Werken. Auch gab er den Ursprung von *March and Overture 1776* mit „habit of the piano-drum-playing“²²⁶ an. Die PCDs sind aber auch in subtilerer Präsenz als Spielanweisungen vorhanden, beispielsweise als „play as a drum“ oder in charakteristischen Rhythmen und Klängen.²²⁷ Diese offene Verbindung zwischen jugendlichem „Tüfteln“ und reifen künstlerischen Entscheidungen bietet ein aufschlussreiches und wertvolles Fenster, um die Wurzeln und die Entwicklung Ives’ musikalischer Sprache zu betrachten.

Ives komponierte das Liedmaterial zu „The Circus Band“ 1894, vollendete es 1899, gab in der Liedersammlung aber 1894 als Kompositionsdatum an.²²⁸ Es stand in enger Verbindung mit dem Einfluss seines Vaters bzw. der bodenständigen, populären Musiktradition Amerikas, die Charles durch ihn kennenlernte. Ebendiese Musiktradition sowie die vom eigenen Vater übernommene harmonische und klangliche Experimentierfreudigkeit sind in

²²⁵ Ives, *Memos*, S. 42.

²²⁶ Ebda., S. 83.

²²⁷ Lambert, „Piano-Drum’ Chords“, S. 2ff.

²²⁸ Sinclair, *A descriptive catalogue*, S. 359.

„The Circus Band“ allgegenwärtig. Laut Ives waren die PCDs nämlich keineswegs beliebige dissonante Akkorde, sondern spezifische Strukturen, die er erprobt, weiterentwickelt und verfeinert hätte, womit er dem väterlichen Rat „[to] make some effort to find out what was going on“²²⁹ folgte. Nicht nur die Erinnerungen an George, sondern weitere Kindheitserlebnisse- und Erinnerungen beeinflussten die Komposition und so entstand eine Symbiose aus dem Ives durch die väterliche Kapelle bekannten volkstümlichen Blaskapellenstil mit jener Musik, die der er als Junge in Aufführungen diverser Zirkuskapellen gehört hatte. Generell bietet das Lied von der Stimmführung bis zur Harmonik ein detailliertes Portrait des Stils volkstümlicher amerikanischer Blaskapellen des Amerikas, wie Ives ihn aus seiner Kindheit kannte. Direkte Einflüsse des Ragtimes in der synkoptierten Gesangsmelodie sind unverkennbar.

Interessanterweise findet in „The Circus Band“, im Gegensatz zu anderen in dieser Arbeit besprochenen Liedern, kein kontrastreicher Wechsel zwischen kontemplativer Erinnerung und Erzählperspektive aus dem Kontext der eigentlichen Erinnerung statt. Innerhalb der ersten beiden Verse erinnerte Ives zwar, wie er sich in seiner Kindheit am Zirkusgeschehen erfreut hatte, glitt aber ohne jeglichen melodischen oder harmonischen Bruch in die Erzählperspektive eines kleinen Jungen über, der von all den Eindrücken geblendet und verzaubert wird. „In quickstep time“ machte Ives die „Pose naiver Unschuld“²³⁰ zur Grundlage seiner Empfindungen.

Die Verse entstammen gänzlich Ives‘ Hand bzw. seiner Erinnerung:

All summer long we boys
dreamed 'bout circus joys!
Down Main Street comes the band,
Oh! “Ain’t it a grand and glorious noise!

Horses are prancing, knights advancing
Helmets gleaming, pennants streaming,
Cleopatra’s on her throne!
That golden hair is all her own.

Where is the lady all in pink?
Last year she waved to me I think,

²²⁹ Ives, *Memos*, S. 42.

²³⁰ Kämper, „Die ‚114 Songs‘ von Charles E. Ives“, S. 137.

Can she have died? Can! that! rot!
She is passing but she sees me not.²³¹

Ives erinnerte sich nicht nur an den musikalischen Stil und visuelle Eindrücke seiner Kindheit, sondern ließ früheste eigene kompositorische Ideen aufleben, indem er in *The Circus Band* PCDs einarbeitete – eines seiner frühesten Klangexperimente. Im Klavierzwischenspiel in Takt 41-44 nutzt Ives ebendiese Technik des „piano-drummings“:



Notenbeispiel 11: Ives, Charles „*The Circus Band*“, T 41–44, aus: Ders., *114 Songs*, S. 129.

Die rechte Hand gibt, wie in den *Memos* erklärt, durch das Spielen eng nebeneinanderliegender Töne die kleine Trommel wieder, die weitergespannten Akkorde in der linken Hand wiederum die große Trommel. Ives nahm damit eine Klavierbehandlung vorweg, die in den 1920ern von Strawinsky, Hindemith, Krenek u.a. aufgegriffen wurde: die Behandlung des Klaviers als Schlagzeug.²³² In Ives' Fall äußerst bemerkenswert ist die Tatsache, dass ihm diese Idee bereits in frühester Kindheit kam, er diese später aber nicht bloß weiterentwickelte, sondern sie uns in ihrer ursprünglichen Kindheitsform in den reifen Kompositionen wieder begegnet. Ives schrieb darüber später in seinen *Memos* Folgendes:

I just mention the above, not that in itself it is much, but to show how the human ear (not one but all) will learn to digest and handle sounds, the more they are heard and then understood. In this example, what started as boy's play and in fun, gradually worked into something that had a serious side to it that opened up possibilities – and in ways sometimes valuable, as the ears got used to and acquainted with these various and many dissonant sound combinations. I remember distinctly, after this habit became a matter of years, that going back to the usual consonant triads, chords, etc., something strong seemed more or less missing [...]²³³

Ives verriet in Takt 81-82 abermals, wie stark klangliche Erinnerungen an seine Kindheitserlebnisse die musikalische Struktur beeinflussten, indem er unter den in einer Oktav aufsteigenden Akkorden der linken Hand „Hear the trombones!“ notierte:

²³¹ Ives, *114 Songs*, S. 128ff.

²³² Kämper, „Die ‚114 Songs‘ von Charles E. Ives“, S. 138.

²³³ Ives, *Memos*, S. 43.



Notenbeispiel 12: Ives. Charles „The Circus Band“, Takt 81–82, aus: Ders., *114 Songs*, S. 130.

Es ist faszinierend, wie viel von Ives' Personalstil bereits während seiner Kindheit entstanden war bzw. wie viele kompositorische Einfälle im Kopf eines Knaben bereits handfest vorhanden waren, die weitaus mehr sind als kleine musikalische Scherze, sondern Ideen, die der nutzte, ohne sich unabdinglich einer sich verändernden Industrie und ihren Ansprüchen anpassend, weiterentwickelte. Dies spricht keinesfalls für komplette Stagnation, das Gegenteil ist der Fall: Die Person Charles Ives und seine Musik durchdrangen sich gegenseitig in einem Ausmaß, das durch Verschulung und Kommerzialisierung von Musik, gegen die Ives sich so vehement stellte, gar nicht möglich gewesen wäre. „The Circus Band“ beweist, wie weitreichend seine eigenen Entdeckungen aus dem alltäglichen musikalischen Leben bzw. der musikalischen Schule des Alltags waren.

4.5.3 Nr. 51, „Tom Sails Away“

Als eines von drei Liedern der Gruppe „Three Songs of War“ kommentiert „Tom Sails Away“ die Opfer und den Patriotismus, die der Erste Weltkrieg forderte, dies aber nicht durch Darstellung der Geschehnisse an der Front. Stattdessen erzählte Ives den Abschied eines jungen Mannes von seiner Familie. Dies tat er aus der Perspektive eines jüngeren Kindes – zu jung, um selbst in den Krieg ziehen zu müssen. Ives komponierte das Lied 1917 und verfasste den Text dazu selbst. Seine Nostalgie gewährte ihm einen sicheren und friedlichen Rückzug vor den tatsächlichen Geschehnissen einer beunruhigenden Gegenwart in den sicheren Hafen der Kindheit. Diesen schien Ives während der Schrecken des Ersten Weltkrieges als den Überrest seiner heilen Welt gesehen zu haben, thematisierte in „Tom Sails Away“ aber auch, dass niemand auf ewig darin verweilen könne und jeder sich eines Tages der Realität stellen müsse. Die heile Welt als Erinnerung bietet zwar selbst dann noch

Schutz, dies aber nur durch kurzlebige, nostalgische Rückbesinnung. „Tom Sails Away“ erzählt davon ausgehend im dunklen, letzten Kriegsjahr nicht aus Schützengräben, sondern einem Garten der Kindheit. Der Krieg erscheint nur in Andeutungen und hängt trüb über dem Tag, an dem Tom nach "over there" geht.

Der Text besteht aus Kindheitserinnerungen, ist aber nicht direkt autobiographisch:

Scenes from my childhood are with me,
I'm in the lot behind our house upon the hill,
A spring day's sun is setting,
mother with Tom in her arms
is coming towards the garden;
the lettuce rows are showing green.
Thinner grows the smoke o'er the town,
stronger comes the breeze from the ridge,
'Tis after six, the whistles have blown,
the milk train's gone down the valley
Daddy is coming up the hill from the mill,
We run down the lane to meet him
But today! In freedom's cause Tom sailed away
for over there, over there!
Scenes from my childhood
are floating before my eyes.²³⁴

Die Meinungen darüber, ob das erzählerische Ich männlich oder weiblich ist, gehen auseinander: Larry Starr argumentierte für ein kleines Mädchen, da der/die Protagonist/in selbst nicht fort muss und die im Text erkennbare Sensibilität und Zartheit weibliche Attribute seien.²³⁵ Auch J. Peter Burkholder vertrat diese Meinung und folgerte, die Protagonistin wäre Toms Schwester.²³⁶ Stuart Feder hingegen erwähnte das Geschlecht gar nicht erst und verortete den Komponisten in der Rolle. Zwar hieß sein Bruder weder Tom noch musste Moss Ives im Krieg kämpfen, in „Tom Sails Away“ findet sich aber ein typischer Charakterzug Ives': die Sehnsucht nach seiner Kindheit und einer Wiedervereinigung mit seinem Vater. Dem Text zu Folge, ist der/die Protagonist/in jedem Fall der kleine Bruder oder die Schwester Toms, aber kein Geschlecht stereotyp genug

²³⁴ Ives, *114 Songs*, S. 112ff.

²³⁵ Starr, *A Union of Diversities*, S. 71.

²³⁶ Burkholder, *All Made of Tunes*, S. 364.

ausgewiesen, es zweifelsfrei zuordnen zu können. Musikalisch verfiel Ives, wenn auch dem Text dienlich, in ein beinahe impressionistisches Idiom, das die Verse der nebelhaften Erinnerung untermalt. Die Figur Tom und das Ereignis sind zwar fiktiv, manche Erinnerungen aber jene Ives': das alte Haus, der Gemüsegarten seiner Mutter, die Heimkehr seines Vaters.

Nostalgische Erinnerungen spielen auf ähnliche Weise wie in „The Things Our Fathers Loved“ eine zentrale Rolle. Zwischen den beiden Liedern bestehen zahlreiche Parallelen bzw. auffällige Ähnlichkeiten: Erinnerung als zentrales Motiv, das Kompositionsjahr 1917 sowie formale und stilistische Merkmale. Zudem entlehnte Ives auch für dieses Lied einiges Fremdmaterial. Larry Starr bot eine Analyse, wie Ives in beiden Liedern mithilfe von Aneinanderreihungen und Überschneidungen verschiedener Stile auf „mentale Reisen“ ging.²³⁷ Schnelle Stilwechsel bilden das musikalische Hauptcharakteristikum des Lieds und bringt Hörer/-innen verschiedene Referenzen wie „mother“ und „daddy“ durch klare stilistische Abgrenzung näher.

Folgende Entlehnungen erkannte Henderson in „Tom Sails Away“:

- „Araby's Daughter“ (Takt 2, Singstimme),
- „Taps“ (Takt 10, Singstimme),
- „Columbia, the Gem of the Ocean“ (Takt 20, Singstimme),
- „Over There“ (Takt 22, Singstimme)
- sowie möglicherweise „Deep River“ (Takt 22, Singstimme).²³⁸

Trotz des ständigen Stilwechsels bietet sich folgende Einteilung des Lieds in fünf Abschnitte an:

Abschnitt 1: Takt 1–Mitte Takt 5 fungieren als Einleitung, sowohl auf musikalischer als auch textlicher Ebene. Die Erinnerung wird an Zeit („childhood“, „a spring day's sun is setting“) und Ort („the lot behind our house up on the hill“) festgemacht. Wie in vielen von Ives' nostalgischen Arbeiten vermischen sich in „Tom“ Vergangenheit und Gegenwart: Zunächst erinnert sich der Protagonist/die Protagonistin der Gegenwart an Kindheitsmomente (Takt 2) und blickt folglich in die eigene Vergangenheit zurück. Die Grenze zwischen den Zeiten verschwimmt aber bereits im nächsten Takt, da die

²³⁷ Starr, *A Union of Diversities*.

²³⁸ Henderson, *The Charles Ives Tunebook*, S. 299.

Kindheitstage nun in der Gegenwart besungen werden („I’m in the lot behind our house“), als würde die Erinnerung just in diesem Augenblick geschehen. Ives ließ das lyrische Ich folglich die Distanz zur Erinnerung überqueren.

slowly and quietly
pp
Scenes from my childhood are with me, I'm

ppp
slowly
ten.

a little faster
pp
in the lot behind our house up - - on the hill, a spring day's sun

slow again
pp

somewhat faster, but evenly
- is set - ting, moth - er with Tom in her arms is com - ing towards the

mp

Notenbeispiel 13: Ives, Charles „Tom Sails Away“, Takt 1–6, aus: Ders., 114 Songs, S. 112.

Abschnitt 2: Der zweite Abschnitt beginnt in der Mitte von Takt 5 bzw. mit der ersten Referenz zur Mutter, die gemeinsam mit Tom die Szene betritt. Darauf folgen durch Worte gezeichnete Bilder der romantisierten Umgebung und Stimmung, während die Begleitung in steigender Unruhe den nächsten Abschnitt ansteuert.

Abschnitt 3: Der kurze formale Abschnitt zu „daddy“ (Takt 15–18) bildet den auf musikalischer Ebene stilistisch am klarsten abgrenzbaren Bereich und alles zuvor bereits Gehörte mutet als ausgedehnte Einleitung an.²³⁹ Die sukzessiv gesteigerte Unruhe kommt nun durch abrupt schnelleres Tempo, Spitzentöne der Gesangslinie und gesteigerte rhythmische Aktivität zum Höhepunkt, als der Vater am Hügel zu sehen ist und die Kinder ihm auf der Straße entgegenlaufen („Daddy is coming up the hill“, „We run down the lane to meet him“). Während dieses Höhepunkts könnte man meinen, Ives aus eigenen Erinnerungen sprechen zu hören: Die nostalgische Sehnsucht zur eigenen Kindheit, insbesondere in Bezug auf eine Wiedervereinigung mit seinem Vater, kommt zum Vorschein. Zwar wurde dieser während Ives‘ Kindheit in keinen Krieg eingezogen, ging allerdings des Öfteren auf Tourneen, wodurch Ives etliche Abschiede und Wiedervereinigungen mit seiner engsten Bezugsperson erlebte.

²³⁹ Starr, *A Union of Diversities*, S. 75.

f *slowly but firmly*
mill, We run down the lane to meet him *mp* But to

f *rit. p dim.*

ff *mp* *slower*
day! In freedom's cause Tom sailed a - way for o - ver there, o - ver there, o - ver

ff marcato f *mp*

ppp *Very slowly, as in beginning*
there! Scenes from my childhood are float - ing be - fore my eyes.

ppp *rall.* *ppp* *rall.* *pppp*

Notenbeispiel 14: Ives, Charles „Tom Sails Away“, Takt 15–25, aus: Ders., 114 Songs, S. 114.

Abschnitt 4: Im Auftakt zum vorletzten Abschnitt ab Takt 19 geschieht bereits erneut ein abrupter Bruch sowohl der eben erreichten Kulmination als auch der gegenwärtig erlebten Erinnerung, denn nach einem letzten, wortwörtlichen Ausruf der Gegenwart („But today!“) kehrt das lyrische Ich zurück in seine tatsächliche Gegenwart und erinnert sich in Vergangenheitsform an jenen Tag, an dem Tom fortsegelte. Mit der Phrase „In freedom’s cause Tom sailed away“ kulminiert das im *pianississimo* beginnende Lied nun im *fortissimo*,

verklingt aber alsbald wieder zum *mezzopiano*, als ausgesprochen wird, wohin Tom denn nun segle: nach „over there“ an die Front. An dieser Stelle zitierte Ives das amerikanische Kriegslied *Over There* von George M. Cohan.²⁴⁰

Abschnitt 5: Der letzte Abschnitt (Takt 24–25) greift die ersten Worte des Liedes wieder auf, allerdings mit einem wesentlichen Unterschied: Die Anfangsphrase lautet „Scenes from my childhood are with me“, während es nun „Scenes from my childhood are floating before my eyes“ heißt. Die Wortwahl „with me“ deutet auf Nähe und Sicherheit hin, auf eine gewisse Kontrolle durchs erzählerische Ich, während es die erinnerte Vision am Ende des Liedes nicht mehr unter Kontrolle zu haben scheint bzw. diese zu verschwimmen droht.²⁴¹ Die wiederaufgegriffene Phrase am Ende des Liedes steht außerdem einen Halbton tiefer als zu Beginn.

Innerhalb des Liedes durchdringen sich nicht nur Zeiten und Stile, sondern auch Motivationen: Einerseits gedenkt das Lied der aktuellen Zeit bzw. der vergangenen Jahre des Ersten Weltkrieges, einer Zeit, in der das Land vereint für seinen Frieden kämpfen musste („for freedom’s cause“). Andererseits hält es private Momente der Erinnerung fest, die nicht unmittelbar mit dem gegenwärtigen Konflikt zusammenhängen, sondern aus der eigenen, weit zurückliegenden Vergangenheit stammen.

4.5.4 Nr. 52, „Old Home Day“

In „Old Home Day“ findet ähnlich „Down East“ und „Tom Sails Away“ eine starke inhaltliche Verschränkung von Kindheit und Heimatbezug statt.²⁴² Ives schrieb den Text selbst und abermals spielt die Gegenüberstellung von Gegenwärtigem und Vergangenen eine zentrale Rolle, sowohl auf grammatikalischer als auch inhaltlicher Ebene. Neben „The Things Our Fathers Loved“ ist es unter den Liedern zum umfassenden Phänomen der Kindheitserinnerung jenes mit den meisten Entlehnungen. In den *114 Songs* datierte Ives das Kompositionsdatum auf 1920, könnte es zu diesem Zeitpunkt allerdings bloß überarbeitet und bereits 1914 komponiert haben.²⁴³

²⁴⁰ Swafford, *Charles Ives. A Life with Music*, S. 281.

²⁴¹ Starr, *A Union of Diversities*, S. 77.

²⁴² Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 215.

²⁴³ Henderson, *The Charles Ives Tunebook*, S. 297.

Go my songs! Draw Daphnis from the city.

1. A minor tune from Todd's opera house,
comes to me as I cross the square, there,
We boys used to shout the songs that rouse
the hearts of the brave and fair.

Chorus 1:

As we march along down Main street, behind the village band,
The dear old trees, with their arch of leaves
seem to grasp us by the hand.
While we step along to the tune of an Irish song,
Glad but wistful sounds the old church bell,
for underneath's a note of sadness,
"Old home town" farewell.

2. A corner lot, a white picket fence,
daisies almost everywhere, there,
We boys used to play "One old cat,"
and base hits filled the summer air.

Chorus 2:

As we march along on Main street,
of that "Down East" Yankee town,
Comes a sign of life,
from the "3rd Corps" fife,
– strains of an old breakdown;
While we step along to the tune of [it's]* Irish song,
Comes another sound we all know well.
It takes us way back forty years,
that little red schoolhouse bell.

Chorus 1:

As we march along down Main street, behind the village band,
The dear old trees, with their arch of leaves
seem to grasp us by the hand.
While we step along to the tune of an Irish song,
Glad but wistful sounds the old church bell,
for underneath's a note of sadness,
"Old home town" farewell.²⁴⁴

²⁴⁴ Ives, *114 Songs*, S. 115ff.

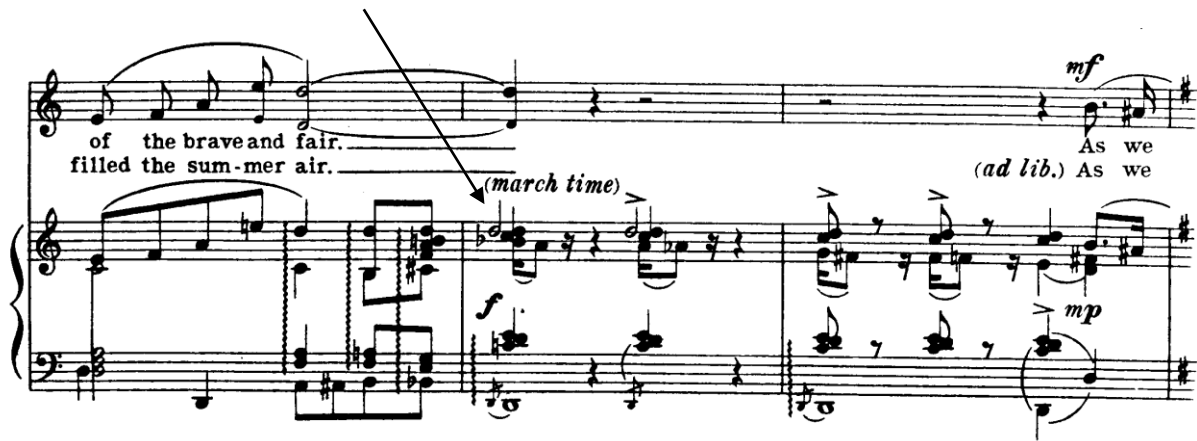
Als Untertitel wählte Ives einen Vers des Dichters Vergil: „Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin“. Der Vers stammt aus Vergils Hirtengedicht Nr. VIII der *Eclogae*. Ives übernahm ihn in Form einer freien englischen Übersetzung gleich zu Beginn des Liedtextes („Go my songs! Draw Daphnis from the city.“) In Vergils Gedicht singt diese Verse eine Frau, die den Hirten Daphnin liebt und ihn durch ihre Lieder für sich gewinnen möchte. Nach diesem Zitat vollzieht sich auf textlicher sowie musikalischer Ebene ein klarer Bruch, denn nach einem Klavierzwischenspiel steht das restliche Lied in seiner klaren Verse-Chorus-Form mit zwei Strophen und zweimaligem Singen des Refrains gewissermaßen für sich. Wie die Frau in Vergils Versen Daphnis mit ihren Liedern zurückgewinnen will, versucht Ives dies nun mit den seinen, ruft damit aber keine Frau, sondern seine geliebten Kindheitserinnerungen zu sich. Das Klavierzwischenspiel dient abermals als beschwörende Passage, als der gedankliche Bogen, in dem Erinnerungen heraufbeschworen und sich in ebendiese Erinnerungen zurückversetzt wird. Die Brücke dorthin wird aber auch in „Old Home Day“ nie gänzlich überschritten, verhindert durch die ständige Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart, durch welche die Erinnerung immer fiktiv bleibt, nie real wird. Ives schuf sie ohne metrische Vorgabe, die Taktstriche dienen bloß zur Orientierung zwischen musikalischen Einheiten:

The musical score for 'Old Home Day' by Charles Ives, measures 1-6, is presented in three systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with the lyrics 'Go my songs! Draw Daph-nis'. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with 'from the ci-ty.' and the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment continuing with various dynamics and articulations. The score includes performance instructions such as 'Slowly', 'mp', 'p', 'pp', 'mf', 'ff', 'l.h.', and 'decresc.'.

Notenbeispiel 15: Ives, Charles „Old Home Day“, Takt 1–6, aus: Ders., 114 Songs, S. 115.

Das Strophenlied leitet ein melodisches, Ragtime-ähnliches Motiv der Klavierstimme ein. Von nun an gestaltete Ives das Lied in metrisch klarer Form. Im weiteren Verlauf des Liedes behielt Ives den Duktus des populären Lied-Genres bei. Wie es in der populären Lied-Tradition in Amerika damals üblich war, führt die rechte Hand am Klavier die Singstimme *colla parte* mit.²⁴⁵ Im Übergang Strophe-Chorus arbeitete er außerdem Varianten des bereits bekannten „piano-drum-playing“ ein:

²⁴⁵ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 240.



Notenbeispiel 16: Ives, Charles „Old Home Day“, Takt 18–20, aus: Ders., 114 Songs, S. 116.

Wie bereits angekündigt, spielen entlehnte Melodiefragmente eine maßgebliche Rolle in *Old Home Day*, wobei sich im Falle dieses Liedes folgende Besonderheit ergibt: Ives arbeitete ins eigentliche Lied bzw. in die Klavier- und Singstimme nur drei Entlehnungen ein:

- „The Battle Hymn of the Republic“ (Takt 16 –17, Sing- und Klavierstimme),
- „Annie Lisle“ (Takt 33–36, Singstimme),
- „Street Beat“ (Takt 19–20, Klavierstimme).²⁴⁶

Die anderen sechs treten in der obligaten Melodiestimme für Violine, Flöte oder Querpfefe auf, die Ives mit „ad libitum“ und „only with 2nd verse“ kennzeichnete²⁴⁷:

- „Arkansas Traveller“ (Takt 21),
- „The Girl I Left Behind me“ (Takt 22–28),
- „Garryowen“ (Takt 28–30),
- „Saint Patrick’s Day“ (Takt 31–32),
- „Auld Lang Syne“ (Takt 33–36),
- „Assembly“ (Takt 38–39).²⁴⁸

²⁴⁶ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 17.

²⁴⁷ Ives, 114 Songs, S. 117.

²⁴⁸ Fenner, *Erinnerung und Entlehnung*, S. 17.

Notenbeispiel 17: Ives, Charles „Old Home Day“, Takt 21–24. aus: Ders., 114 Songs, S. 117.

Eine solche obligate Instrumentalstimme kommt des Weiteren beispielsweise in „He is There!“ vor.

Ives schwor das Bild einer Kleinstadt an der amerikanischen Ostküste herauf, dem Ort seiner Kindheit. Wie so oft nehmen der Ort und viele weitere Symbole universalen Charakter an, trotz der individuellen Motivation. Der beschriebene Ort ist austauschbar, denn in fast jedem amerikanischen Ort vergleichbarer Größe gab es eine Main Street, einen Town Square sowie eine Musikapelle und festliche Umzüge, zu denen letztere durch die Straßen marschierte.

Die Ähnlichkeiten zwischen Strophe 1 und Strophe 2 ergeben sich keinesfalls nur durch die strophische Anlage des Textes. Ives ließ die ersten zwei Verszeilen beider Strophen in der Gegenwart stattfinden, um dann in den letzten zwei Verszeilen jeweils in die Vergangenheitsperspektive zu wechseln. Beide Strophen beginnen mit einem erinnerten Detail der Umgebung, einmal einer Melodie, einmal einer visuellen Erinnerung. Das klangliche Detail, die Klangsilbe, welche das lyrische Ich in Gegenwartsperspektive vernimmt, evoziert die Erinnerung ans Singen patriotischer Lieder im Knabenalter, dies aber durch die Vergangenheitsperspektive als ausgesprochene Erinnerung. Das bildliche Entsinnen eines weißen Zauns und der Blumenwiese dahinter weckt die Erinnerung an Ballspiele der Kindheit.

Trotz universaler Offenheit des Textes kommt im Refrain eine klar autobiographische Haltung zum Vorschein. Im ersten Chorus erinnerte sich Ives an feierliche Umzüge durch

die Stadt und wie er hinter der Blaskapelle in der Parade die Straßen entlanglief. Im zweiten Chorus benannte er den Ort des Geschehens als „Down East‘ Yankee town“, als welche er Danbury empfand. Klangliche und melodische Assoziationen spielen nicht nur innerhalb der musikalischen Struktur eine große Rolle, sondern treten auch im Text auf: Im ersten Chorus schaffen ein irisches Lied und der Klang der alten Kirchturmglöcke Atmosphäre. Im zweiten Chorus nahm Ives eine recht genaue Präzisierung vor, wie alt er zum Zeitpunkt der Erinnerung gewesen sein muss. Er datierte das Lied auf 1920 und der Text lautet „It takes us way back forty years“. Somit beschrieb Ives’ seine eigene Kindheit im Alter von sechs Jahren. Im zweiten Chorus sorgt dieser kurze Einschub dafür, die Erinnerung klar als solche zu positionieren, während die anderen Verse unverkennbar in einer fiktiven Gegenwart spielen. Durch die Beschreibung kollektiver Feiern wie der Parade entlang der Main Street wird die Erinnerung außerdem Teil eines größeren kollektiven Gedächtnisses in Form eines musikalischen Bildes.

Ives führte den Großteil des Liedes im Marschduktus, den er mit seiner Kindheit und frühester musikalischer Erziehung verband. Er verwob außerdem ihm selbst durch die Band-Tradition bekannte Marsch- und Ragtime-Stile eigener Melodien sowie entlehnter Fragmente mit atonaler, moderner Tonsprache. Die populären Traditionen, die er aus seiner Kindheit kannte, nutzte er, um Kindheitserlebnisse musikalisch darzustellen, zu abstrakteren Mitteln griff er, um rein gedankliche Auseinandersetzungen und Vorstellungen umzusetzen. Das Aufeinandertreffen dieser gänzlich unterschiedlichen Traditionen tritt im Kontrast zwischen den einleitenden Takten während und nach dem Vergil-Zitat und den darauffolgenden Strophen auf. J.P. Burkholder bot eine plausible Erklärung, weswegen Ives sich für diesen markanten Bruch entschieden haben könnte. Er erkannte in den Worten Vergils eine Würdigung und Erhöhung des Lebens in einer einfachen Kleinstadt, wie Ives es aus Kindheitstagen kannte:

„This song is about the place of music in a small town and the memories it may evoke, and the elevated of the opening music and the respectful references that follow lend a dignity to small-town life, music, and memories. This reinforced by the invocation from Virgil, with its classical atmosphere [...] and its tribute to the power of songs to draw us out of the city and, by implication, back to our small-town roots.”

4.5.5 Nr. 102, „Memories – a. Very Pleasant b. Rather Sad“

Zwei Lieder der *114 Songs* fasste Ives zur Lieder-„Gruppe“ Nr. 102, „Memories“ zusammen, womit er deren Thema bereits im Titel wortwörtlich wiedergab. Das erste präzisiert mit „a. Very Pleasant“, das zweite mit „b. Rather Sad“. Zwar erfolgt eine klare Abgrenzung der beiden stilistisch unterschiedlichen Lieder durch die Unterteilung im Untertitel, im Notentext selbst gehen sie aber nahtlos ineinander über. Die gesamte Lied Nr. 102 datierte Ives aufs Jahr 1897.

Der erste Teil bzw. das erste Lied handelt von einem Opernbesuch. Wahrscheinlich erinnerte sich Ives an Taylor's, ein 1870 erbautes und während seiner Kindheit sehr beliebtes „Opernhaus“, in welchem zumeist hochkarätige, reisende Ensembles Minstrel Shows und andere Aufführungen mit Show-Charakter darboten.²⁴⁹ Auch George Ives trat regelmäßig im Taylor's auf.²⁵⁰

Der Text stammt von Charles Ives selbst und wie so oft in Liedern, die sich mit Kindheitserinnerungen auseinandersetzen, wählte er als Erzählform die Gegenwart:

We're sitting in the opera house;
We're waiting for the curtain to arise
With wonders for our eyes;
We're feeling pretty gay,
And well we may,
"O, Jimmy, look!" I say,
"The band is tuning up
And soon will start to play."
We whistle and we hum,
Beat time with the drum.

We're sitting in the opera house;
We're waiting for the curtain to arise
With wonders for our eyes,
A feeling of expectancy,
A certain kind of ecstasy,
Expectancy and ecstasy... Sh's's's.²⁵¹

²⁴⁹ Feder, *Charles Ives "My Father's Song"*, S. 250.

²⁵⁰ Ebda., S. 52.

²⁵¹ Ives, *114 Songs*, S. 236ff.

Obwohl Ives als Tempo ohnehin *Presto* angab, vermerkte er im Notentext unterhalb der einsetzenden Singstimme zu Beginn des Liedes „As fast as it will go“. Sein Ziel war es, den Eindruck eines Kindes heraufzubeschwören, das vor lauter Aufregung außer Atem gerät. Es muss am Ende des Liedes sogar beruhigt werden (Sh's's's'), bevor der Vorhang sich mit dem gesprochenen Ausruf „Curtain!“ hebt.

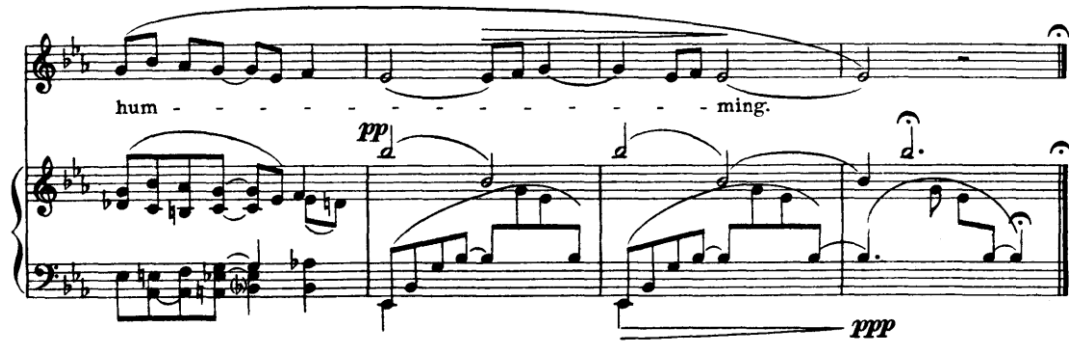
„Memories b. Rather Sad“ handelt, wie der Titel bereits andeutet, keineswegs von Unglück im engeren Sinne, sondern es stellt vielmehr ein nostalgisches Lied dar. Die Ereignisse werden nämlich mit einem gewissen Wohlwollen erinnert, durch welches aber auch Schmerz und Sehnsucht schimmern. Auch diesen Text verfasste Ives selbst:

From the street a strain on my ear doth fall,
A tune as threadbare as that "old red shawl,"
It is tattered, it is torn,
It shows signs of being worn,
It's the tune my Uncle hummed from early morn,
'Twas a common little thing and kind 'a sweet,
But 'twas sad and seemed to slow up both his feet;
I can see him shuffling down
To the barn or to the town,
A humming.²⁵²

Interessanterweise erinnerte sich Ives an einen fiktiven Onkel mit einem abgewetzten, roten Schal, keinesfalls an einen seiner tatsächlichen Onkels. An wen Ives dabei dachte, vermag nicht beantwortet zu werden, wobei Stuart Feder sogar die kühne, offene Frage stellte, ob der Komponist dabei an seine Mutter gedacht haben könnte.²⁵³ Wie im vorangegangenen Lied erzählte Ives die eher traurigen Erinnerungen in der Gegenwart. Von besonderem Interesse sind das Summen bzw. die gesummte Hymne, an die er sich beim Verfassen des Textes wohl erinnerte. Er erinnerte sich allerdings nicht bloß und erzählte davon, sondern ließ die gesummte Hymne lebhaftig ins Lied miteinfließen, indem die Singstimme das Lied über vier Takte melismatisch summend abschließt:

²⁵² Ives, *114 Songs*, S. 238f.

²⁵³ Feder, *The life of Charles Ives*, S. 60.



Notenbeispiel 18: Ives, Charles „Memories – B. Rather Sad“, Takt 72–75, aus: Ders., 114 Songs, S. 239.

Zwar handelt es sich dabei um keine tatsächliche Entlehnung, zumindest um keine identifizierte, aber die diatonische Einfachheit erinnert an dutzende populäre und volksliedhafte Melodien mit ähnlicher Phrasierung, deren Stil Ives imitierte bzw. entlehnte.

4.6 Kindheit als Thema universeller Natur

4.6.1 Nr. 74, „The Children’s Hour“

„The Children’s Hour“ ist keineswegs ein Lied für Kinder, sondern ein Lied über Kinder für Erwachsene, ähnlich Schumanns *Kinderszenen*. Ives komponierte das ruhige, in *Adagio sostenuto* gehaltene Lied 1901. Der Text stammt vom Volksdichter Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), der sich vorwiegend mit typisch amerikanischen Themen, wie Patriotismus, Natur und Traditionen seiner Heimat, beschäftigte. Ives vertonte die ersten drei Strophen Longfellows gleichnamigen Gedichts:

Between the dark and the daylight,
 When the night is beginning to lower,
 Comes a pause in the days occupations,
 That is known as Children’s Hour.
 I hear in the chamber above me
 the patter of little feet
 The sound of a door that is opened
 and voices soft and sweet.
 From my study I see in the lamplight
 Descending the broad hall stair,
 Grave Alice and laughing Allegra
 and Edith with golden hair.

Between the dark and the daylight,
Comes a pause,
That is known as Children's Hour.²⁵⁴

Ives beschwor darin eine für Erwachsene unerreichbare, einzig Kindern vorbehaltene Tageszeit. Diese Tageszeit ist ein Geheimnis der Kinder, das ihre Eltern gar nicht erst verstünden. Dementsprechend schuf Ives auf musikalischer Ebene ein geheimnisvolles, ruhiges Stimmungsbild, obwohl diese „Stunde der Kinder“ eigentlich eine sehr aufgeweckte Zeit sein müsste; diese Aufgewecktheit muss Erwachsenen aber unzugänglich bleiben.

Der erste Teil des Liedes erstreckt sich über die ersten zehn Takte. Zu einer gleichbleibenden Klavierbegleitung mit Akkordzerlegungen erklingt die einer Psalmodie ähnelnde Gesangsstimme, in deren Gesangslinie insbesondere innerhalb der ersten sechs Takte sogar ein Psalmton auszumachen ist. Dieser Abschnitt erlangt somit regelrechten Gebetscharakter. Im zweiten Teil von Takt 11–14 betreten Kinder die Szenerie, allerdings nicht unmittelbar, sondern als Geräusche, die das erwachsene lyrische Ich im über seinem Arbeitszimmer liegenden Raum vernimmt: das Trippeln kleiner Füße und Kinderstimmen. Die Kluft zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt wird durch die räumliche Distanz und die Tatsache vergrößert, dass durch die Nennung des Arbeitszimmers eine weitere Ebene als Zeichen der Ferne zwischen Spiel und Arbeit eröffnet wird. Im *più moto* singt die Gesangsstimme während dieses Teils eine streng chromatisch absteigende Linie, was in Kombination mit tonal freier Begleitung interessanterweise ein beklommenes Stimmungsbild schafft, als wäre die Situation dem Protagonisten/der Protagonistin nicht geheuer:

²⁵⁴ Ives, *114 Songs*, S. 163ff.

The image shows a musical score for Charles Ives' 'The Children's Hour', measures 11-14. The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'hear in the cham-ber a - bove me the pat - ter of lit - tle feet The sound of a door that is o - pened and voi - ces soft and sweet. From my'. The piano accompaniment includes triplets and is marked 'più moto'.

Notenbeispiel 19: Ives, Charles „The Children's Hour", Takt 11–14, aus: Ders., 114 Songs, S. 164.

Im dritten Teil von Takt 15–21 erblickt das lyrische Ich die Kinder, wie sie im Lampenschein die Treppe zu einem anliegenden Raum hinablaufen, wohlgemerkt nicht ins Arbeitszimmer, sondern nach wie vor in einen gesonderten Bereich. Während des Hinablaufens der Mädchen (Alice, Allegra, Edith) bewegt die Vokallinie sich sukzessive nach oben und passt sich programmatisch den zu den einzelnen Mädchen genannten Charakteristika an. Im letzten Teil bzw. den letzten fünf Takten erfolgt eine Reprise des Liedbeginns. Die ersten dreieinhalb Takte (Takt 23–Mitte Takt 26) der Klavierbegleitung sind deckungsgleich zum Beginn, jedoch setzt die Singstimme zwei Viertel früher ein und deren Rhythmus weicht ab. Der Melodieverlauf ist jedoch unverkennbar jener des Beginns, auch behielt Ives den Charakter eines liturgischen Sprechgesangs bei.

4.6.2 „Sentimental Ballads“

Ives sentimentaler Stil kam dann zum Einsatz, wenn es galt, das kindliche Innehalten bzw. Stillhalten einzufangen. Dieser Stil greift sowohl harmonische und melodischen Elemente als auch textliche Sujets der Salonmusik auf. Ives selbst hatte eine ambivalente Beziehung zu diesem Idiom; er arbeite einerseits damit, verspottete es aber auch. Für jedes „Memories“, mit seiner eindringlichen Melodie gibt es ein „On the Counter“, das „the same old chords,

the same old time, the same old sentimental sound“²⁵⁵ des salonmusikalischen, sentimentalsten Idioms parodiert. Diese Ambivalenz verblasst in Liedern über Kinder, in denen das Idiom auf natürliche Weise zum Thema zu passen scheint. Durch Ives' Platzierung solcher Lieder in der Gruppe „8 Sentimental Ballads“ der *114 Songs* wird somit nicht jene Ironie suggeriert, Revivalismus, wie sie einem in „On the Counter“ begegnet.

Dieser Zusammenhang zwischen Kindheit und Sentimentalität verwundert angesichts der Nähe von Kindheit und Nostalgie nicht. Sentimentalität sowie Nostalgie lösen Melancholie aus und sind somit nicht immer klar voneinander abgrenzbar. Ives' Arbeiten beschreiben jedoch beide und präsentieren Nostalgie als Aktivität und Sentimentalität als passive Empfindung.²⁵⁶ In Ives' Werken mit Entlehnungen oder anderen zeitlichen Verzerrungen verknüpfen die Zuhörenden Vergangenheit und Gegenwart miteinander, wodurch sehnsuchtsvolle Nostalgie entsteht. In sentimentalsten Stücken, wie den Balladen der *114 Songs*, zitierte Ives keine vorher existenten Melodien oder Mischstile, sondern gestaltete die Werke in einer klar abgeleiteten Salonmusiksprache.²⁵⁷ Diese stilistische Reinheit ergänzt die Unschuld der Kinder in solchen Werken, denn beide bleiben unberührt von musikalischer oder moralischer „Verunreinigung“. Es erlaubt dem Hörer/der Hörerin außerdem, lediglich Sentimentalität als Empfindung wahrzunehmen, anstatt die stilistischen und zeitlichen Sprünge in nostalgischen Stücken im Sinne einer Aktivität zu empfinden. Diese Passivität verstärkt die Vielfalt der kulturellen Einstellungen, die Sentimentalität als weiblich empfinden. Diese allgemeine Wahrnehmung erklärt zweifellos Ives' Unbehagen mit dem Gefühl.²⁵⁸

Einmal „geleert“ werden Kinder zu Rezeptoren für das, was Erwachsene in sie hineinlegen wollen, meist belastende Ängste und Wünsche.²⁵⁹ In diesem Sinne übertrug Ives die Gebärde der Sentimentalität auf „leere“ kleine Mädchen wie Marie und Kären, wo sie kulturell noch sanktioniert wurde. Diese Übertragung erlaubte es Ives nicht nur, seine Person von Sentimentalität zu distanzieren, sondern erreichte angesichts der Nähe zwischen Empfindung, Nostalgie und Verlust auch den gewünschten Effekt, die Kindheit distanziert darzustellen und sie "in the days long vanished“ zu platzieren.

²⁵⁵ Ives, *114 Songs*, S. 68.

²⁵⁶ Metzger, „We Boys“, S. 82.

²⁵⁷ Ebda.

²⁵⁸ Vgl. Tick, Judith: *Charles Ives and Gender Ideology*, Berkeley: University of California Press 1993.

²⁵⁹ Kincaid, *Child-Loving*, S. 78.

5.6.2.1 Nr. 91, „Kären“

Do'st remember child!

Last autumn we went thro' the fields,

How oft thy blue eyes on me were bent,

It flashed across my mind,

That till then I had been blind;

Tell me little Kären

What thy heart felt then?

Auf Sentimentalität als Motivation weist dessen Eingliederung in die Liedergruppe „8 Sentimental Ballads“ hin, dasselbe gilt für das nächstbesprochene Lied „Marie“. Ives komponierte es 1897 in Yale. Ives notierte über dem Lied „Author unknown to composer“. Der Autor ist inzwischen allerdings keineswegs unbekannt, der Text stammt vom dänischen Dichter Parmo Karl Ploug (1813–1894), die englische Übersetzung von Clara Kappey.²⁶⁰ Ives' Textquelle könnte die Liedersammlung *Songs of Scandinavia and Northern Europe*, genau genommen die darin enthaltenen „Four Folksongs of Carl Ploug“ (1854) von Peter Arnold Heise, gewesen sein.²⁶¹

In „Kären“ besingt der erwachsene Protagonist sein Unwissen darüber, was in einer gemeinsam erlebten Erinnerung mit dem kleinen Mädchen Kären durch dessen kindlichen Kopf und Geist gegangen war. Der Erwachsene vermag bis zuletzt nicht zu erkennen, was in ihr vor sich geht und stellt ihr zuletzt die abschließende offene Frage „What thy heart felt then?“, die Ives auf einem letzten nicht aufgelösten Dominantseptakkord unbeantwortet stehen ließ. Zuvor hört man, abgesehen von einem fünftaktigen Einschub während des dramaturgischen Höhepunkts (T17–21), eine rhythmisch gleichbleibende Begleitung in sowohl rechter als auch linker Hand:

²⁶⁰ Sinclair, *A descriptive catalogue*, S. 285.

²⁶¹ Ebda.

Allegro moderato

mp
Dost re-

mf *mp*

mem - ber child! Last au - turn we went thro' the

Notenbeispiel 20: Ives, Charles „Kären“, T 1–8, aus: Ders., *114 Songs*, S. 210.

In der Eröffnungsfrage dient Kären nicht so sehr als Objekt der Erinnerung, sondern vielmehr als Mittel dazu, den Protagonisten in den vergangenen Herbst zurückzubringen, sozusagen als Wegweiser zu diesem fernen Bereich der Kindheit. Der Schlussakkord ist tatsächlich der einzige unvorhersehbare und aus dem Idiom fallende Moment des Liedes. Wie David Metzger bemerkte, durchzieht das Lied eine so konsequent eingehaltene, kontinuierliche Salonmusiksprache²⁶², dass der offene Schluss auf die offene Frage beinahe wie ein Paukenschlag wirkt, obgleich die Akkordfolge sich in das harmonische Gerüst des Stücks einfügt. Dennoch entsteht ein abrupter Bruch, der einen beim Zuhören unweigerlich aus der Sentimentalität reißt und zurück auf den Boden der Realität holt. Ohne Antwort bleibt die Kindheit ein entferntes, unzugängliches Reich, in welchem selbst Sentimentalität einen von Ives legitimierten Platz bekommt. Zwar evozierte Ives in „Kären“ keine aktive Anteilnahme, innerhalb derer Zuhörende nostalgisch Gegenwart und Vergangenheit verknüpfen würden, machte sie durch den unerwarteten Schlussakkord aber dennoch darauf aufmerksam, dass die Sentimentalität, in welche Zuhörende in den 1'30 Minuten des Liedes verfallen sein könnten, in den abgeschlossenen und nicht mehr erreichbaren Bereich der

²⁶² Metzger, „We Boys“, S. 82.

Kindheit gehören, war Sentimentalität für Ives weitestgehend eine verweichlichte, „weibische“ Emotion“.²⁶³

The musical score is for Charles Ives' song 'Kären'. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Tell me lit - tle Kär - en what thy heart felt' and ends with a long note marked 'rit.'. The piano accompaniment has a 'rit.' marking. The second system continues the vocal line with the lyric 'then?' and the piano accompaniment, which includes markings for 'mf a tempo' and 'p'.

Notenbeispiel 21: Ives, Charles „Kären“, Takt 17–26, aus: Ders., 114 Songs, S. 211.

5.6.2.2 Nr. 92, „Marie“

Marie, I see thee fairest one,
as in a garden fair.
Before thee flowers and blossoms play
tossed by soft evening air.

The pilgrim passing on his way,
Bows low before thy shrine;
Thou art, my child, like one sweet prayer,
So good, so fair, so pure almost divine.

How sweetly now the flowrets raise
their eyes to thy dear glance;
The fairest flower on which I gaze
is thy dear countenance.

²⁶³ Vgl. Gail, Dorothea: „Gegen eine ‚entmännlichte‘ Musik. Genderkonnotationen in Musik und Texten von Charles Ives“, in FZMw 8 (2005), S. 18-41 und Tick, Judith: *Charles Ives and Gender Ideology*, Berkeley: University of California Press 1993.

The evening bells are greeting thee,
With sweetest melody,
O may no storm e'er crush thy flowers,
Or break thy heart, Marie!²⁶⁴

Der Aspekt unverfälschter kindlicher Unschuld kommt im Lied „Marie“ als einem sentimental Lied zum Tragen. Das Lied auf einen Text von Rudolf Gottschal beschreibt ein Mädchen, unschuldig und ausgewiesen kindlich, so ausgewiesen kindlich, dass der Text regelrecht verherrlichend wirkt. Marie ist aber nicht aufgrund guter Taten unschuldig, sondern da sie viel mehr gar nichts tut und alleine ihr kindliches Wesen ihre Unschuld konstituiert. Das Ideal der Unschuld wird nicht durch Charakterattribute wie Ehrlichkeit, Heiterkeit, Fleiß definiert, sondern durch ein Kind als unbeschriebenes, eben unverfälschtes Wesen. Unschuld in diesem Sinne ist eine Art Platzhalter für etwas, das im Zuge des Erwachsenwerdens gefüllt und nicht mehr geleert werden kann. Der Autor reduzierte Marie zunächst als Blume und pries sie dann mit offenen, gewissermaßen sogar banalen, leeren Attributen wie „gut“, „rein“ und „(beinahe) himmlisch“.²⁶⁵ Ein solch himmlischer Status macht Marie identitätslos und zu einem heiligen Relikt, zu dem sich ein Pilger aufmacht. Marie wird tatsächlich reliktggleich dargestellt, als ein der Vergangenheit angehöriges Symbol, kaum als Kind, in der Hoffnung, sie möge in der vergangenen Kindheit verweilen, unberührt von den „storms“ des Erwachsenenlebens.

Ebenso unverfälscht und ungebrochen wie das Wesen Maries übernahm Ives eine salonmusikalische Sprache auf die deutschen Verse Rudolf Gottschalls (1823-1909), übersetzt von Elisabeth Rücker.²⁶⁶ Ives bettete die Verse in ein auftaktiges Strophenlied ein und gestaltete „Marie“ im Idiom eines deutschen romantischen Liedes. Dies hing insbesondere mit dem Kompositionsdatum zusammen: Er komponierte es 1896 während des Studiums bei Horatio Parker. Aufgrund der konsequenten Übernahme von Stilmitteln und Ausdrucksformen des deutschen Idioms gibt es zahlreiche Aufnahmen des Liedes auf deutschem Originaltext.

²⁶⁴ Ives, *114 Songs*, S. 212.

²⁶⁵ Text „Marie“.

²⁶⁶ Sinclair, *A descriptive catalogue*, S. 296.

5. Conclusio

Es wird nunmehr zusammengefasst, inwiefern das Thema Kindheit in den *114 Songs* und in Ives' Persönlichkeit eine prominente Stellung einnahm, wie er Kindheit musikalisch und inhaltlich darstellte und es werden mögliche Erklärungen für sein Vorgehen festgehalten.

Ives' Kindheitsbild bestand einerseits aus der Verklärung der Kindheit als Erbe der romantischen Idee, wobei seine Vorstellung eng mit den Ideen der englischen Romantik, namentlich jenen Coleridges, verwandt waren. Er beherrschte es zudem, Kindheit in der romantischen Tradition europäischer klassischer Musik zu vertonen, wie es vor ihm Schumann und viele weitere getan hatten, da er nicht nur die Gefühls- und Erlebniswelt der eigenen Kindheit als etwas besonders Kostbares und zu Beschützendes, Bewahrendes empfand, sondern seiner Einstellung zu folgen nur Kindern der geistige Idealzustand vorbehalten war. Innerhalb der *114 Songs* bilden insbesondere „Kären“ und „Marie“ Lieder in der Tradition europäischer Romantik bzw. Lieder über Kinder für Erwachsene in der Nachfolge Schumanns. Diese Lieder komponierte Ives auf fremde Texte und in einem klar abgeleiteten Salonmusikstil.

Zahlreiche zusammenhängende Ergebnisse konnten im Zusammenhang mit autobiographisch gefärbten Liedern getroffen werden: „Remembrance“, „The Things Our Fathers Loved“, „Down East“, „The Camp Meeting“, „The Circus Band“, „Tom Sails Away“, „Old Home Day“ und „Memories“. Dies waren die Lieder, in denen Ives nostalgisch an die eigene Kindheit, seine Familie, das Heimatstädtchen Danbury und besondere Ereignisse erinnerte, indem er ein dichtes, assoziatives Netz aus entlehnten Melodie- und Rhythmusfragmenten schuf, die für ihn von besonderer Bedeutung und mit persönlichen Erinnerungen verknüpft waren. Die Texte sämtlicher genannter Lieder verfasste Ives selbst. Somit finden sich auch auf inhaltlicher Ebene autobiographische Bezüge, sprich Orte, Personen, besondere Feste etc., obgleich diese unterschiedlich konkret ausfallen. Über die Hälfte dieser Lieder entstanden während des Ersten Weltkriegs oder den unmittelbar darauffolgenden Jahren. Ives als Connecticut Yankee flüchtete sich folglich insbesondere während der herrschenden Schrecken des Krieges und nachfolgenden Krisenjahre in die idealisierte Vorstellung des amerikanischen Kleinstadtlebens im 19. Jahrhundert. Damals waren die Werte der für Ives identitätsstiftenden Amerikanischen Verfassung Ives' Empfinden noch unantastbar, seit der Jahrhundertwende und insbesondere um den Ersten

Weltkrieg spürte er diese Stabilität aber bröckeln und erheblich ins Wanken geraten. Dies war ein triftiger Grund für seine andauernden Identitätskrisen und da sein ideales Amerika nur während seiner Kindesjahre bestanden hatte, flüchtete er in den Liedern dorthin zurück.

Diese Flucht in die eigene Kindheit in den *114 Songs* birgt aber noch weitere psychische Gründe. Wie beschrieben bewegte sich Ives zwischen verschiedenen Kompositionsstilen, Lebensmaximen und sogar Zeiten, was den in der Öffentlichkeit erfolgreichen Geschäftsmann und Familienvater in enorme Zerrissenheit stürzte. Ives legte enorme Strenge und strikten Konservatismus zutage, war dennoch ein großzügiger, humorvoller, hingebungsvoller und beliebter Zeitgenosse, der sein gesamtes Erwachsenenalter jedoch mit seinem Selbstbild und insbesondere Männlichkeitsbild zu kämpfen hatte, als würde ihn die sich rapide verändernde Welt zutiefst verunsichern. Den musikalischen Darstellungen von Kindheit in den *114 Songs* nach war seine Kindheit die einzige Zeit, in der Ives mit seiner Umgebung und seinem Selbstbild im Reinen war. Das Zurückversetzen in erinnerte Erlebnisse galt insbesondere George Ives, um den sich dieser kindliche Orbit in gar nicht genug zu betonendem Ausmaß drehte. Dies muss der Sehnsucht nach einem Gefühl gedient haben, für das man als Erwachsener keine Worte finden kann, da man nie auf die Idee käme, es beschreiben zu wollen, solange man es noch leben darf. Ives einziges Ventil, dieses Gefühl ausdrücken zu können, waren Kompositionen. Den klein angelegten Werken, insbesondere Liedern, kommt diesbezüglich eine besondere Bedeutung zu, da sie durch ihr Wesen und ihren Umfang schneller entstehen oder revidiert werden können als groß angelegte Instrumentalwerke. Wie in der Werkstudie aufgezeigt gestaltete Ives seine stark autobiographisch gefärbten Lieder aber stets universal genug, um jene Abgeschlossenheit zu vermeiden, die sie automatisch erhalten hätten, hätte er sie nur für sich selbst geschrieben. Ives spannte somit einen weiteren paradoxen, aber interessanterweise vereinbaren Kontrast zwischen musikalischem Tagebuch und universalem Liedgut und durch die vielen Entlehnungen populärer Melodiefragmente gleichsam ein musikalisches Tagebuch universalen Liedguts.

Als schwierig einzuordnen erscheint „The Children’s Hour“. Der Text stammt zwar nicht von Ives, aber dem amerikanischen Volksdichter Longfellow, der sich mit den gleichen typisch amerikanischen Themen wie Ives beschäftigte, nämlich Patriotismus, Natur und Traditionen seiner Heimat. Ives nutzte zwar keine Entlehnungen, der fragmentarische Stil erinnert im Gegenteil zu „Kären“ und „Marie“, die er gänzlich in einem übernommenen Stil

komponierte, aber stark an die autobiographischen Lieder und weist zudem die für Ives typische Anfangspassage beschwörenden Charakters auf, wie sie uns in zahlreichen seiner Lieder über Kindheit begegnet. Auf die Frage, ob Ives seiner biographisch beinahe unsichtbaren Mutter einen Platz in seiner musikalischen Autobiographie einräumte, nicht nur seinem biographisch übermächtigen Vater, wurden vier Lieder besprochen. Drei davon bilden allerdings lediglich Lieder, die Ives zu Studienzwecken am College komponierte, die zwar Mutterschaft thematisieren, dies aber bloß auf Basis ihrer Texte. Einzig in „Down East“ erkannte ich einen Verweis auf eine Person, die tatsächlich Mollie Ives sein könnte.

Weiterführend würde eine genaue Auseinandersetzung mit den *114 Songs* als musikalischer Mikrokosmos seines Lebens und Schaffens einen nahrhaften Boden zur diesbezüglichen, mitunter musiksoziologischen Erforschung Ives' Männlichkeitsbildes bilden. Auf Grundlage seiner wertenden und polemischen Beschreibungen eigener und fremder Werke und Denkweisen in den „Essays“ und *Memos* mithilfe von wertendem, geschlechterstereotypischem Vokabular schien er sich von allem, was damals nur ansatzweise weiblich konnotiert war, vehement abgrenzen zu wollen, wohinter Stuart Feder eine unterdrückte homoerotische Sexualität zu erkennen glaubte, die er wiederum in Charles Ives' Beziehung zu George Ives, sprich tief in seiner Kindheit verwurzelt sah.²⁶⁷

²⁶⁷ Vgl. Feder, *Charles Ives "My Father's Song". A Psychoanalytic Biography*, 1992.

6. Verzeichnisse

Verzeichnis Abbildungen und Notenbeispiele

Abbildung 1: Charles und Moss Ives Einkaufsladen spielend im Garten ihrer Großmutter, aus: Ives, <i>Memos</i> , Abbildungen zwischen S. 160 und 161	21
Abbildung 2: „Pre-Postface“ der <i>114 Songs</i> , aus Ives, <i>114 Songs</i> , Nachwort.....	62
Notenbeispiel 1: Ives, Charles „Slow March“, Takt 1–8, aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 259	41
Notenbeispiel 2: Händel, Georg Friedrich „Trauermarsch“ aus: Ders., <i>Saul</i> , Akt III, Szene 5, Takt 1–4, aus: Henderson, <i>The Charles Ives Tunebook</i> , S. 235.....	49
Notenbeispiel 3: Ives, Charles „Remembrance“ aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 27	70
Notenbeispiel 4: Ives, Charles „The Things Our Fathers Loved“, Takt 16–22 aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 92	78
Notenbeispiel 5: Webster, James Philbrick: „In the Sweet Bye and Bye“, Takt 5–21 aus: Henderson, <i>The Charles Ives Tunebook</i> , S. 50	78
Notenbeispiel 6: Ives, Charles „Down East“, Takt 35–39 aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 127 .	88
Notenbeispiel 7: „Bethany“, Takt 1–4 aus: Henderson, <i>The Charles Ives Tunebook</i> , S. 22	88
Notenbeispiel 8: Bradbury, William B. „Just as I am, Without One Plea“, aus: „Just As I Am, Without One Plea (Woodworth)“, veröffentlicht am 11. März 2015, < https://www.youtube.com/watch?v=sc3um07J06o >, letzter Zugriff: 27. November 2019	91
Notenbeispiel 9: Ives, Charles „The Camp Meeting“, Takt 22–35 aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 101–102	92
Notenbeispiel 10: Ives, Charles „Nettleton“, aus: Ders., <i>Memos</i> , S. 54	93
Notenbeispiel 11: Ives, Charles „The Circus Band“, T 41–44, aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 129	97
Notenbeispiel 12: Ives, Charles „The Circus Band“, Takt 81–82, aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 130	98
Notenbeispiel 13: Ives, Charles „Tom Sails Away“, Takt 1–6, aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 112	101

Notenbeispiel 14: Ives, Charles „Tom Sails Away“, Takt 15–25, aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 114	103
Notenbeispiel 15: Ives, Charles „Old Home Day“, Takt 1–6, aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 115	107
Notenbeispiel 16: Ives, Charles „Old Home Day“, Takt 18–20, aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 116	108
Notenbeispiel 17: Ives, Charles „Old Home Day“, Takt 21–24. aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 117	109
Notenbeispiel 18: Ives, Charles „Memories – B. Rather Sad“, Takt 72–75, aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 239	113
Notenbeispiel 19: Ives, Charles „The Children’s Hour“, Takt 11–14, aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 164	115
Notenbeispiel 20: Ives, Charles „Kären“, T 1–8, aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 210	118
Notenbeispiel 21: Ives, Charles „Kären“, Takt 17–26, aus: Ders., <i>114 Songs</i> , S. 211.....	119

Literatur

Primärliteratur

Werkverzeichnisse und Bibliographien

- Henderson, Clayton W.: *The Charles Ives Tunebook*, zweite Auflage, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2008.
- Sherwood, Gayle: *Charles Ives. A Guide to Research*, New York u.a.: Routledge 2002.
- Sinclair, James Brimmer: *A descriptive catalogue of the music of Charles Ives*, New Haven / London: Yale University Press 1999.

Schriften von Charles Ives

- Ives, Charles E.: *Memos*, hrsg. v. Kirkpatrick, John, New York: W.W. Norton & Company 1972.
- Ives, Charles: *Ausgewählte Texte. Essays Before A Sonata. Nachwort zu den 114 Liedern. Memos*, übersetzt v. Meyer, Felix, hrsg. v. Bärtschi, Werner, Zürich: Atlantis Musikbuch 1985.
- Ives, Charles: *Essays Before a Sonata and Other Writings*, hrsg. v. Boatwright, Howard, New York: W.W. Norton & Company 1970.

- Ives, Charles: "Essays Before a Sonata", in: Ders., *Essays Before a Sonata and Other Writings*, hrsg. v. Boatwright, Howard, New York: W.W. Norton & Company 1970, S. 3–102.
- Ives, Charles: "Postface to *114 Songs*", in: Ders., *Essays Before a Sonata and Other Writings*, hrsg. v. Boatwright, Howard, New York: W.W. Norton & Company 1970, S. 123–131.
- Ives, Charles: „Music and its Future“, in: Cowell, Henry (Hrsg.), *American Composers on American Music. A symposium*, New York: Ungar 1962, S. 191-198.

Lebensdokumente

- Ives, Charles: *Selected Correspondences*, hrsg. v. Owens, Thomas Clarke, Berkeley: University of California Press 2007.
- Perlis, Vivian: *Charles Ives Remembered. An Oral History*, zweite Auflage, Urbana / Chicago: University of Illinois Press 2002.
- *Selected Reviews 1888–1951*, in: Burkholder, J. Peter: *Charles Ives and His World*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1996, S. 273–360.

Briefe

- Schumann, Robert: Brief von 4.10. 1848 an Carl Reinecke, zit. n. Eicker, Isabel: *Kinderstücke. An Kinder adressierte und über das Thema Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts*, Kassel: Bosse 1995 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 191), S. 89.
- Ives, Charles: Brief an Paul Rosenfeld in den "Ives Papers" 31/9, New Haven: Yale University Music Library Archival Collection, Swafford, Jan: *Charles Ives. A Life with Music*, New York / London: W.W. Norton & Company 1996, S. 3.
 - Anmerkung Swafford, Jan: "Citings refer to box and folder numbers in the Ives Collection; for example "Ives Papers 45/9" indicates box 45, folder 9." in Swafford, *Charles Ives. A Life with Music*, S. 510.
- Ives, Harmony: Brief an Charles Ives von Sonntag, 27. Oktober 1907, in: Ives, Charles: *Selected Correspondences*, hrsg. v. Owens, Thomas Clarke, Berkeley: University of California Press 2007.
- Ives, Harmony: Brief an Charles Ives von Dienstag, 4. Februar 1908, S. 21 "Of Kirkpatrick's transcriptions of Ives letters. Ellipsis original.", zit. n. Burkholder, J. Peter: *Charles Ives. The Ideas Behind the Music*, New Haven / London: Yale University Press 1985, S. 98.

- Ives, Harmony: Brief an Charles Ives von Dienstag, 24. Dezember 1908, S. 20 “Of Kirkpatrick’s transcriptions of Ives letters. Ellipsis original.”, zit. n. Burkholder, J. Peter: *Charles Ives. The Ideas Behind the Music*, New Haven / London: Yale University Press 1985, S. 99.
- Ives, Charles: Brief an T. Carl Whitmer in “Ives Papers” 32/13, zit. n. Swafford, Jan: *Charles Ives. A Life with Music*, New York / London: W.W. Norton & Company 1996, S. 37.

Musikalien

- Ives, Charles: *114 Songs*, Redding: New York: Associated Music Publishers 1975.

Werke des Transzendentalismus

- Emerson, Ralph Waldo: „Quotation and Originality“, zit. n. Van Doren, Mark (Hrsg.): *The Portable Emerson*, New York: Viking, 1946, S. 288.
- Emerson, Ralph Waldo: *Selections from Ralph Waldo Emerson*, zweite Auflage, hrsg. v. Whicher, Stephen, Boston: Houghton Mifflin 1960, zit. n. Rathert, Wolfgang: *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives*, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1987 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 38), S. 78.
- Emerson, Ralph Waldo: “Self-Reliance”, zit.n. Rathert, Wolfgang: *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives*, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1987 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 38), S. 84.
- Nichols, James W.: „Log Book of the Barque James W. Nichols“, Danbury Scott-Fanton Museum, zit.n. Feder, Stuart: *The life of Charles Ives*, Cambridge: Cambridge University Press 1999 (Musical lives), S. 10.
- *Selections from R.W. Emerson*, S. 135, zit. n. Rathert, Wolfgang: *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives*, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1987 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 38), S. 78.
- *Self Reliance*, ECW II/49, zit. n. Rathert, Wolfgang: *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives*, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1987 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 38), S. 84.
- Thoreau, Henry D.: *Early Spring in Massachusetts and Summer, From the Journal*, Boston / New York: Houghton Mifflin Co. 1962, S. 86, Perry, Rosalie Sandra: *Charles Ives and the American Mind*, Kent: Kent University Press 1974, S. 23.

Sekundärquellen

Monographien

- Adorno, Theodor W.: *Berg. Meister des kleinen Übergangs*, Wien: 1968 (Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts 15), S. 28, zit. n. Fenner, Lucie: *Erinnerung und Entlehnung Im Werk von Charles Ives*, Tutzing: Hans Schneider 2005, S. 32.
- Bowra, Cecil Maurice: *The Romantic Imagination*, Cambridge / London: Harvard University Press 1949, S. 286, zit. n. Rathert, Wolfgang: *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives*, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katzsbichler 1987 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 38), S. 82.
- Buell, Lawrence: *New England literary culture. From revolution through Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press 1986.
- Burkholder, J. Peter: *Charles Ives. The Ideas Behind the Music*, New Haven / London: Yale University Press 1985.
- Burkholder, J. Peter: *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, New Haven / London: Yale University Press 1995.
- Burkholder, J. Peter: *Charles Ives and His World*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1996.
- Conn, Peter: *The divided mind: ideology and imagination in America, 1898–1917*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1988.
- Cowell, Henry / Cowell, Sidney: *Charles Ives and His Music*, New York: Oxford University Press 1955.
- Feder, Stuart: *Charles Ives “My Father’s Song”. A Psychoanalytic Biography*, New Haven / London: Yale University Press 1992.
- Feder, Stuart: *The life of Charles Ives*, Cambridge: Cambridge University Press 1999 (Musical lives).
- Fenner, Lucie: *Erinnerung und Entlehnung im Werk von Charles Ives*, Tutzing: Hans Schneider 2005.
- Harding, Walter: *The Days of Henry Thoreau*, New York: Alfred A. Knopf 1966, S. 265, zit. n. Perry, Rosalie Sandra: *Charles Ives and the American Mind*, Kent: Kent University Press 1974, S. 21f.

- Holmes, Oliver Wendell: *Ralph Waldo Emerson*, Boston: Houghton Mifflin 1885, S. 287, zit. n. Perry, Rosalie Sandra: *Charles Ives and the American Mind*, Kent: Kent University Press 1974, S. 18.
- Kincaid, James R.: *Child-Loving. The Erotic Child and Victorian Culture*, New York: Routledge 1992.
- Metzger, David: *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Von Noé, Günther: *Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor. Wege und Abwege der Entlehnung*, Wien: Doblinger 1985.
- Norton, Mary Beth (u.a.): *A People and a Nation. A History of the United States*, siebte Auflage, Boston / New York: Wadsworth Publishing 2004.
- Perry, Rosalie Sandra: *Charles Ives and the American Mind*, Kent: Kent University Press 1974.
- Rathert, Wolfgang: *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives*, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler 1987 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 38).
- Rathert, Wolfgang: *Charles Ives*, zweite Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.
- Rossiter, Frank R.: *Charles Ives and His America*, New York: Liveright 1975.
- Schmidt, Matthias: *Komponierte Kindheit*, Laaber: Laaber 2004 (Spektrum der Musik 7).
- Starr, Larry: *A Union of Diversities. Style in the Music of Charles Ives*, New York: Schirmer Books 1992.
- Swafford, Jan: *Charles Ives. A Life with Music*, New York / London: W.W. Norton & Company 1996.

Aufsätze, Artikel

- Copland, Aaron: „One Hundred and Fourteen Songs“, in: *Modern Music* 11 (1934), S. 59– 64.
- Feder, Stuart: „Charles and George: the Veneration of Boyhood“, in: Feder, Stuart / Karmel, Richard L. / Pollock, George H. (Hrsg.): *Psychoanalytic explorations in music*, Madison: International Universities Press, 1990 (Applied Psychoanalysis Series Monograph 3), S. 115–176.

- Henzel, Christoph: „Kind und Kindheit in der Musik. Wandel in der Klaviermusik vom 18. zum 20. Jahrhundert“, in: Busch, Barbara / Henzel, Christoph (Hrsg.), *Kindheit im Spiegel der Musikkultur. Eine interdisziplinäre Annäherung*, Augsburg: Wißner 2012 (Forum Musikpädagogik 112), S. 57–66.
- Hitchcock, H. Wiley: “Ives’s ‘114 [+15] Songs’ and What He Thought of Them, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, No. 1 (Spring, 1999), S. 97–144.
- “Ives”, in: *Musical Courier* 85/12 (1922), S. 20, zit.n. Burkholder, J. Peter: *Charles Ives and His World*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1996, S. 288ff.
- Kämper, Dietrich: „Die ‚114 Songs‘ von Charles E. Ives“, in: Danuser, Hermann / Kämper, Dietrich / Terse, Paul (Hrsg.), *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, Laaber: Laaber 1987, S. 135–148.
- Lessing, Wolfgang: „,... wer das Beste der Kindheit nicht vergisst.“ Kindheit und ästhetische Erfahrung im Denken Theodor W. Adornos.“, in Busch, Barbara / Henzel, Christoph (Hrsg.), *Kindheit im Spiegel der Musikkultur. Eine interdisziplinäre Annäherung*, Augsburg: Wißner 2012 (Forum Musikpädagogik 112), S. 85–98.
- Lissa, Zofia: „Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats“, in: *Die Musikforschung* 19, Kassel: Bärenreiter 1966, S. 364–378.
- Meyer, Felix: „Adaption - Transformation – Rekomposition. Zu einigen Liedbearbeitungen von Charles Ives“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 60/2 (2003), S. 115–135.
- Sayre, Robert F.: „Autobiography and the Making of America“, in: Olney, James (Hrsg.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton Legacy Library 1980, S. 146-168, S. 147, zit. n. Rathert, Wolfgang: *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives*, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1987 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 38), S. 77.

Online-Quellen

- Lambert, J. Philip: „Ives’s ‘Piano-Drum‘ Chords“, in: *Intégral* 3 (1989), S. 1–36, <www.jstor.org/stable/40213915>, letzter Zugriff: 26.11.2019.
- Metzger, David: „‘We Boys’: Childhood in the Music of Charles Ives“, in: *19th-Century Music*, 21/1 (1997), S. 77–95, <<https://www.jstor.org/stable/746832>>, letzter Zugriff: 27.11.2019.

- Rathert, Wolfgang: „Art. Ives, Charles Edward” BIOGRAPHIE 2003, in: MGG Online, hrsg. v. Lütteken, Laurenz, Kassel / Stuttgart / New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52475>>, letzter Zugriff: 20.11.2019.
- Sayre, Robert F.: „Autobiography and the Making of America", in: *The Iowa Review* 9.2 (1978) S. 1–19. S. 2, <<https://doi.org/10.17077/0021-065X.2338>>, letzter Zugriff: 26.11.2019.