

**DIE INTERPRETASIE VAN CHARLES E. IVES SE  
CONCORD SONATE VOLGENS SY *ESSAYS BEFORE A SONATA***

**Waldo Wilhelm Weyer  
Honneurs B. Mus.**

**Skripsie voorgelê vir die gedeeltelike nakoming van die vereistes vir die  
graad Magister Musicae aan die Noordwes-Universiteit,  
Potchefstroomkampus.**

**Studieleier: Prof. B.M. Spies  
Hulpstudieleier: Mnr. P.J. van der Merwe**

**2004  
Potchefstroom**

## Abstract

### The interpretation of Charles E. Ives' *Concord Sonata* according to his *Essays before a sonata*

The *Concord Sonata* by Charles Edward Ives (1874–1954) concerns the musical representation of the writers R.W. Emerson, N. Hawthorne, Bronson and Louisa May Alcott, and H. Thoreau, who lived and worked in Concord, Massachusetts, during 1840–1860. The composer has set out a detailed programme for the sonata in his *Essays before a sonata* to inform the interpreter as to what his impression of these writers entails. This programme also presents philosophical ideas to be realized musically and two questions are subsequently raised:

- How can the *Essays* assist the pianist to gain a better understanding of the programme?
- What musical devices in the score can be associated with the programmatic ideas in the *Essays*?

The aim of this study is to determine how the *Essays before a sonata* can enhance the performer's insight regarding the interpretation of the *Concord Sonata*. Ives' aesthetical ideas are linked with both the programme of the composition and the techniques used to realise it. The hypothesis holds that Ives has mediated in his *Essays before a sonata* between an artistic and analytical approach to the *Concord Sonata*, especially where the abstract ideas of the programme are concerned.

A model was developed to investigate Ives' unique realization of the sonata form. In the course of the work he combined a cumulative structure and a crystallizing technique to issue in the most important theme. The "human-faith-melody" emerges fully in the third movement and becomes the *transcendental tune* in the last, played by a flute. Other musical devices incorporated in the model include Ives' use of quotation, fragmentation, polystylistic writing, and the cyclic principle. His *collage* technique demonstrates the characteristics of the transcendental writers (i.e. quotation, reiteration, parody, aphorisms, rhetoric, a deep respect for and interest in nature, and an inherent heterogeneous style). This multi-dimensional writing constitutes a significant ambiguity that enables Ives to communicate a philosophical message of the eminent and influential transcendental writers, which he revered.

## INHOUDSOPGAWE

	<i>bladsy</i>
<b>Voorwoord</b>	iv
<b>Hoofstuk 1 Inleiding</b>	<b>1</b>
1.1 Probleemstelling	1
1.2 Doelstellings	3
1.2.1 Algemene doelstelling	3
1.2.2 Spesifieke doelstellings	3
1.3 Sentrale teoretiese argument	3
1.4 Afbakening van die navorsingsveld	4
1.5 Metode van ondersoek	4
1.6 Tegnieuse aangeleenthede	5
1.7 Probleme tydens studie teëgekom	5
1.8 Hoofstukindeling	6
<b>Hoofstuk 2 Charles Ives en sy <i>Essays before a sonata</i></b>	<b>7</b>
2.1 Die Amerikaanse Transendentalisme	8
2.2 Programmusiek versus musikale vergestaltung	10
2.3 Die artistieke idees van die Concord-skrywers	13
2.3.1 “Emerson”	14
2.3.2 “Hawthorne”	18
2.3.3 “The Alcotts”	20
2.4.4 “Thoreau”	23
2.4 Samevatting	26
<b>Hoofstuk 3 Die <i>Tweede Klaviersonate “Concord, Mass., 1840–1860”</i></b>	<b>27</b>
3.1 Die ontstaansgeskiedenis van die <i>Concord Sonate</i>	28

## INHOUDSOPGAWE (vervolg)

	<i>bladsy</i>
3.2 Die algemene stylkenmerke van die <i>Concord Sonate</i>	30
3.3 Voorgestelde model vir die ontleding van die bewegings	36
3.4 Samevatting	36
<b>Hoofstuk 4 <i>Emerson</i></b>	<b>37</b>
4.1 Sonatestruktuur	38
4.2 Aanhalings	42
4.3 Fragmentering	46
4.4 Sikliese beginsel	49
4.5 Poli-stilistiese skryfwyse	50
4.6 Samevatting	55
<b>Hoofstuk 5 <i>Hawthorne</i></b>	<b>56</b>
5.1 Oorkoepelende struktuur	56
5.2 Musikale voorstelling	58
5.2.1 Deel A: p. 21 – p. 24, sisteem 4 <i>slower</i>	60
5.2.2 Deel B: p. 24, sisteem 4 <i>slower</i> – p. 26, sisteem 2 <i>very fast again</i>	61
5.2.3 Deel C: p. 26, sisteem 2 <i>very fast again</i> – p. 28, sisteem 3	62
5.2.4 Deel D: p. 28, sisteem 4 – p. 35, sisteem 1, m3	64
5.2.5 Deel E: p. 35, sisteem 1, m3 <i>a fast march time</i> – p. 37, sisteem 1	67
5.2.6 Deel F: p. 37, sisteem 1, m2 – p. 42, sisteem 2	67
5.2.7 Deel G: p. 42, sisteem 3 – p. 46, sisteem 5, m1	68
5.2.8 Deel H: p. 46, sisteem 5, m2 – p. 51, sisteem 5	71
5.3 Samevatting	73
<b>Hoofstuk 6 <i>The Alcotts en Thoreau</i></b>	<b>74</b>
6.1 Oorkoepelende struktuur	76
6.2 Aanhaling en fragmentering	79
6.3 Sikliese beginsel	86

6.4 Poli-stilistiese skryfwyse	92
6.5 Samevatting	98
<b>Hoofstuk 7 Interpretasie en samevatting</b>	<b>100</b>
7.1 Interpretasie van die musikale boodskap	101
7.2 Betekenis van die aanhalings	103
7.3 Samehang	105
7.4 Die <i>Concord Sonate</i> as profetiese werk	106
7.5 Onderwerpe vir verdere studie	107
<b>Bibliografie</b>	<b>111</b>

## Voorwoord

Hiermee wil ek graag my hartlike dank betuig aan my studieleier, prof. Bertha Spies. Haar professionele en akademiese leiding tydens my navorsing en met die afronding van hierdie manuskrip was van onskatbare waarde en het van hierdie studie 'n besondere ervaring gemaak.

'n Woord van dank gaan ook aan:

- Jaco van der Merwe, my hulpstudieleier, wie se professionele leiding en simpatieke ondersteuning opreg waardeer word;
- me. Elmarie Maree van die Musiekbiblioteek vir haar hulp en bystand;
- die personeel van die Ferdinand Postma Biblioteek vir die verkryging van bronne;
- Amanda van der Merwe vir die taalversorging van die manuskrip;
- my ouers en broers vir hul aanmoediging en onderskraging.

Bo alles, dank aan my Skepper.

## Hoofstuk 1

### Inleiding

Charles Ives se *Tweede Klaviersonate*, “*Concord, Mass. 1840–1860*” het sy titel aan die klein dorpie, Concord, in Massachusetts te danke. Concord was ‘n belangrike setel vir verskeie bekende en vermaarde Amerikaanse skrywers, soos Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Amos en Louisa May Alcott, Nathaniel Hawthorne asook Herman Melville en die digter Walt Whitman. Vanaf 1840–1860 het hulle gestalte gegee aan wat vandag gereken word as ‘n revolusie én renaissance in die Amerikaanse literatuurgeskiedenis (Buell, 1988:378). Deur middel van die titel, “*Concord, Mass., 1840–1860*”, bring Ives hulde aan die skrywers en erken hy hul bydrae tot die Amerikaanse letterkunde.

Die *Concord Sonate* is ‘n unieke werk en word as ‘n baken in die Amerikaanse klavierrepertorium beskou. Kort na die publikasie van die *Concord Sonate* in 1920 het die volgende beskrywing daarvan in ‘n resensie verskyn: “ ‘Concord, Mass.’ may be safely recommended as a tonic to anyone bored with the reactionary conservatism of European extremism.” (Walker, 1921:287.) Wanneer na die werk geluister word, word dit duidelik dat hierdie woorde vandag nog steeds toepaslik is. Dit geld sonder voorbehoud dat die pianis hier gekonfronteer word met ‘n buitengewone werk wat glad nie eenduidig geïnterpreteer kan word nie.

#### 1.1 Probleemstelling

Die uitsonderlike skeppingskrag van Ives kom duidelik in die werk na vore, waar die komponis hom op tot nog toe ongekenne terreine van klank en klankproduksie begewe. Volgens Ballantine (1979:168) is die *Concord Sonate* verder ook glad nie tiperend van wat tradisioneel as ‘n sonate gedefinieer word nie. Leo Schrade (1955:535-45) het byvoorbeeld in ‘n eerbewys aan Ives, ná sy dood in 1954, dié belangrike vraag met betrekking tot die *Concord Sonate* gevra: “What did he mean by placing the most modern and adventurous style directly at the side of the most traditional, old-fashioned idiom?”

Ives se ongewone artistieke idees vir die sonate kan moontlik 'n verklaring vir hierdie verskynsel inhou.

Die mees uitstaande kenmerk van die *Concord Sonate* is naamlik die buitengewone program wat Ives vir die sonate neergelê het, en wat as't ware 'n herdefiniëring van die genre vereis. Dit is egter ook dié program wat die grootste probleme van die werk oplewer. Ives het benewens tekste en idees uit die literatuur van Emerson, Hawthorne, die Alcotts, en Thoreau ook dié skrywers se lewensienings en persoonlike eienskappe as program vir die onderskeie bewegings van die sonate voorgehou. Die werk het dus 'n dieper ondertoon. Boatwright (1970:xiii) skryf: "For Charles Ives, the Concord Sonata ... reflects programmatically, and also in deeper less obvious ways, the influence of the Concord Transcendentalists." Die vraag ontstaan egter hoe 'n musikale komposisie sulke abstrakte idees kan voorstel.

Asof in antwoord hierop, het Ives die probleem in sy *Essays before a sonata* (verderaan na verwys as *Essays* in hierdie skripsie) aangespreek. Na voltooiing van die sonate in 1915 het hy op persoonlike notas rakende die werk begin uitbrei en die *Essays* is in 1920 saam met die partituur gepubliseer (Ives, 1970:xvi). Hier bestaan dus 'n primêre bron, benewens die partituur self, wat die uitvoerder as riglyn kan gebruik om Ives se siening van musiek en sy musikale vergestaltung van die Concord-skrywers beter te verstaan (Ives, 1970:x-xiii). Dit is baie selde dat 'n komponis so breedvoerig oor 'n enkele, eie komposisie skryf en die pianis word daarom ook op 'n ongewone wyse by die interpretasie van die werk betrek.

Ives se *Essays* verleen 'n besondere eiesoortigheid aan sy *Concord Sonate*. Die kommentaar wat hierin vervat is, bied 'n unieke insig in die komponis se benadering tot sy kuns. Volgens Dubal (1989:347-8) is hierdie sonate daarom 'n werk wat met erns bejeën moet word. Hy is ook van mening dat die werk uitsluitlik vir die kreatiewe pianis bedoel is, aangesien diepgaande navorsing noodsaaklik is en heelwat keuses ten opsigte van die interpretasie daarvan gemaak moet word. Die pianis staan voor 'n nuwe uitdaging omdat die uitvoeringspraktyk en styl van moderne klaviermusiek as gevolg van die *Concord Sonate* sowel as die *Essays* 'n verdere dimensie verkry het. Ives vereis van die uitvoerder

om met die absolute essensie van die werk in aanraking te kom. Dit is dus die pianis se taak om die *Essays before a sonata* te fynkam vir hierdie riglyne (eie beklemtoning).

Die vrae wat hieruit voortvloei, is:

- Watter toeligting verskaf Ives in sy *Essays*, wat die pianis in staat stel om die program van die *Concord Sonate* beter te verstaan?
- Watter musikale kodes in die partituur kan met die program in die *Essays* verbind word?

Bogenoemde navorsingsvrae vorm die motivering vir hierdie navorsing.

## **1.2 Doelstellings**

Daar word 'n algemene doelstelling en twee spesifieke doelstellings vir hierdie navorsing geïdentifiseer.

### **1.2.1 Algemene doelstelling**

Die studie sal poog om te bepaal watter toeligting Charles Ives in sy *Essays before a sonata* verskaf wat die uitvoerder se insig met betrekking tot die interpretasie van die *Concord Sonate* kan verhoog.

### **1.2.2 Spesifieke doelstellings**

- Om Ives se artistieke idees, soos vervat in die *Essays*, te bepaal.
- Om die komposisietegnieke in die *Concord Sonate* wat met die *Essays* verband hou, te bepaal.

## **1.3 Sentrale teoretiese argument**

Ives medieer tussen 'n artistieke en analitiese benadering tot die *Concord Sonate* deur middel van sy *Essays before a sonata*. Die *Essays* bevorder veral 'n bemiddeling tussen die abstrakte idees van die program en die komposisietegnieke in die *Concord Sonate*.

#### **1.4 Afbakening van die navorsingsveld**

Hierdie studie poog hoofsaaklik om die musikale vergestaltung van die vier skrywers te ondersoek. Dit is nie bedoel om 'n studie van hul transendentalistiese sienings te wees nie, hoewel 'n kort beskrywing daarvan noodsaaklik was. Die kernaspekte van die transendentale filosofie is naamlik deel van die program wat vir die *Concord Sonate* uiteengesit word.

Met die interpretasie van die *Concord Sonate* word gevolglik net die vertolking van die program wat Ives in sy *Essays* uiteengesit het, bedoel. Dit behels nie 'n omvattende analise van harmoniese gebruike en strukture nie. Die belangrikste aspekte in dié verband word slegs aangeraak waar hulle direk verband hou met die voorstelling van die skrywers.

Laastens word beklemtoon dat die *Essays before a sonata* ook Ives se estetika in fyn besonderhede beskryf. Daar word egter slegs gekonsentreer op dié kwessies wat ooreenstem met die program en wat dus direk verband hou met die *Concord Sonate*.

#### **1.5 Metode van ondersoek**

Die volgende metodes van ondersoek is gebruik om die navorsingsvrae te beantwoord:

- raadpleging van die volgende databasisse: RILM, ERIC, NEXUS;
- 'n agtergrondstudie van Charles Ives as komponis;
- 'n studie van die *Essays before a sonata*;
- 'n studie van die *Concord Sonate* aan die hand van die partituur en opnames;
- 'n korrelatiewe studie tussen die toeligting, soos in die *Essays* vervat en gegewens uit die partituur verkry; en
- interpretasie van inligting en gevolgtrekkings.

## 1.6 Tegniese aangeleenthede

Die volgende aspekte het betrekking op die skripsie:

- Arrow Music Press se tweede uitgawe van die *Concord Sonate* in 1947 word met een enkele uitsondering gebruik.
- Om verwarring te voorkom word die skryfwyse met aanhalingstekens (bv. "Emerson", "Thoreau" ens.) gebruik om die betrokke *Essay*-hoofstuk aan te dui, terwyl die kursiewe skryfwyse (bv. *Emerson*, *Thoreau* ens.) gebruik word om die betrokke sonatebeweging aan te dui. Die skryfwyse sonder enige tipografiese merkers (bv. Emerson, Thoreau ens.) verwys na die skrywer self.
- As gevolg van die afwesigheid van mate en maatlyne moet verwysings na die tersaaklike voorbeelde in die partituur volgens bladsy-aanduidings en -sisteme gedoen word. Die presiese plek in die betrokke sisteem word verder aangedui deur óf na tempo-aanduidings soos *very fast* of *slower*, óf na dinamiek-aanduidings te verwys. Indien hierdie moontlikheid ook uitgesluit is, is na die begin, middel of einde van die spesifieke sisteem verwys.
- Buiten die *Essays* bestaan daar twee stelle *Performance Notes* wat belangrike toeligting omtrent die program van die *Concord Sonate* verskaf. Die eerste stel kan op die *ongenommerde* bladsye 73-74 van die sonate se tweede uitgawe gevind word. Die tweede stel is nog ongepubliseer en vorm deel van die Ives-versameling wat deur sy vrou, Harmony, aan *Yale University* se musiekbiblioteek geskenk is. Wanneer die notas in die skripsie ter sprake kom, sal soos volg daarna verwys word: *Performance Notes* (partituur) en *Performance Notes* (Yale). Laasgenoemde is 'n sekondêre bron en inligting wat daaruit verkry is, vorm die kern van Sondra Rae Clark (1972) se proefskrif.

## 1.7 Probleme tydens studie teëgekóm

Enkele probleme wat tydens die navorsingsproses teëgekóm is en die implikasies daarvan word soos volg opgesom:

- Alle studies oor Ives en sy musiek beklemtoon sy innoverende benadering tot komposisie. Dit het tot gevolg dat musikoloë nie altyd dieselfde terminologie gebruik

om 'n nuwe verskynsel te definieer of te beskryf nie. Om aan te sluit hierby was dit dikwels ook moeilik om die gepaste Afrikaanse terminologie vir sekere gebruike te vind. Ives was byvoorbeeld self nie konsekwent in die gebruik van die terme *impression* en *programme* nie. Waar van toepassing, is style en komposisietegnieke ter wille van duidelikheid meer omvattend gedefinieer.

- Die debat wat bestaan oor absolute/abstrakte musiek en programmusiek tree in die skripsie opnuut op die voorgrond (vergelyk Locke, 1986:656). Ives se breedvoerige besprekings oor die voorstellingsmoontlikhede van musiek wat deurgaans in die *Essays* voorkom, het hierdie kwessie verder gekompliseer. Die meerduidigheid wat Ives aan die term *programmusiek* toeken, moet deurgaans in ag geneem word.
- Die *Essays before a sonata* is een van die primêre bronne wat in die studie gebruik is, en vorm saam met die partituur van die *Concord Sonate* die kernmateriaal wat onder die soeklig gekom het. Dit het veroorsaak dat 'n buitengewone hoeveelheid aanhalings uit die teks geïsoleer moes word om enersyds die problematiek te stel, of om andersins verskynsels in die partituur te verklaar.
- Die aanvanklike ontleding van die *Concord Sonate* se musikale kodes was besonder ingewikkeld. Dit het eers na 'n deeglike studie van Ives se styl duidelik geword dat die oënskynlike chaotiese samestelling van musikale materiaal (in veral *Emerson*) inderdaad as sodanig geïnterpreteer moet word.

## 1.8 Hoofstukindeling

Weens die probleme wat hierbo geïdentifiseer is, is dit as inleiding tot die studie van Charles Ives se *Concord Sonate* noodsaaklik om eers die *Essays before a sonata* te bespreek sodat kernaspekte van die werk geïsoleer kan word. In hoofstuk 3 word die ontstaansgeskiedenis van die *Concord Sonate* kortliks uiteengesit, waarna die belangrikste kenmerke van Ives se komposisiestyl in fyner besonderhede bespreek word. Hiervolgens is 'n model saamgestel wat in hoofstukke 4, 5 en 6 as uitgangspunt gebruik word om die musikale uitbeelding van die vier skrywers in die onderskeie bewegings te ontleed. In hoofstuk 7 word gegewens geïnterpreteer en gevolgtrekkings met betrekking tot die werk as geheel gemaak.

## Hoofstuk 2

### Charles Ives en sy *Essays before a sonata*

Die idee van die *Essays before a sonata* het eers by Ives opgekom nadat werk aan die *Concord Sonate* voltooi is, en is “primarily as a preface or reason for the second pianoforte sonata” geskryf (Ives 1970:xxv). Ives (1972:82-3) meld in sy *Memos* dat dié musiekeestetiese geskrif grootliks in Asheville in 1919 voorberei is, en wat as programnotas begin het, het uiteindelik voortgevloei in ‘n bepeinsing van 102 bladsye. Hy noem ook dat daar ‘n artikel oor “Emerson” bestaan wat hy as student in 1894 vir die *Yale Literary Magazine* geskryf het en wat moontlik van die vroegste idees vir die *Essays* kan bevat.

Benewens die breedvoerige bespreking met betrekking tot die *Concord Sonate*, het Ives ook die wese van musiek, die filosofie van die New England-transendentaliste, godsdiens, politiek, die natuur en die doel van die kunste in die *Essays* toegelig. Volgens Conen (1981:28) bestaan daar tot op datum geen komposisie wat deur die komponis van ‘n soortgelyke literêre addendum, soos daargestel in die omvangryke *Essays before a sonata*, voorsien is nie. Selfs die tekste van tydgenote (vergelyk Schoenberg se *Harmonielehre*, 1911; Stravinsky se *Poétique musicale*, 1942; Hindemith se *Unterweisung im Tonsatz*, 1937; asook Henry Cowell se *New Musical Resources*, 1919) lewer nie naastenby dieselfde omvattende beskrywings betreffende hul musiek en werke nie.

Die verband tussen die *Essays* en die *Concord Sonate* word deur kritici op verskillende wyses geïnterpreteer. Meyer (1991:1) behandel die *Concord Sonate* en die *Essays* nie as “werk” en “kommentaar” nie, maar beskou beide as gelyk in rang, waar doelstelling en struktuur ‘n noue verband handhaaf en dieselfde artistieke idees nagestreef word. Hierteenoor dui Conen (1981:32) aan dat beide die *Essays* en die *Concord Sonate* die Concord-skrywers weerspieël, maar dat die wesenlike verskille tussen die onderskeie media – musiek en woord – op hul beurt verskillende aspekte van die skrywers en die sonate artikuleer. ‘n Goeie vriend van Ives, John Griggs, noem ook in ‘n brief aan Ives dat die *Essays* die Concord-skrywers gestand doen en dat die boek op sy eie kan staan. Hy is ook van mening dat die “Emerson”-hoofstuk moontlik een van die bevredigendste en mees

uitvoerige besprekings van die onderwerp bevat wat hy tot nog toe teëgekrom het. Volgens hom hoef die geskrif selfs nie 'n "Essay before *anything*" (eie beklemtoning) te wees nie, waardeur die *Essays* se omvang en beduidenswaardigheid stellig onderstreep word (Ives, 1972:256).

Ives het die *Essays* op humoristiese wyse aan die musiekwêreld opgedra. Die inskrywing lui as volg: "These prefatory essays were written by the composer for those who can't stand his music – and the music for those who can't stand his essays; to those who can't stand either, the whole is respectfully dedicated." In teenstelling hiermee het sy finale opmerking in die *Essays* egter 'n baie ernstiger ondertoon:

No true composer will take his substance from another finite being – but there are times when he feels that his self-expression needs some liberation from at least part of his own soul. At such times, shall he not better turn to those greater souls. (Ives:1970,102.)

'n Tweeledigheid van aansienlike belang is in hierdie woorde opgesluit: enersyds onderstreep dit Ives se programmatiese benadering tot die komposisie van die *Concord Sonate*. Die buitemusikale idees vir die werk is gesetel in die leef- en denkwyse van "those greater souls": Emerson, Hawthorne, die Alcotts, en Thoreau. Andersyds bewys die terminologie soos "true", "self-expression" en "liberation" dat Ives in sy oortuigings ook die Amerikaanse Transendentalisme (kyk 2.1) van hierdie skrywers aangehang het. Dit word uit die *Essays* duidelik dat die skrywers se transendentale filosofie ook Ives se lewensiening gedefinieer het en dat dit as 'n inspirerende krag op hom ingewerk het.

Vervolgens sal hierdie twee aspekte, soos dit in die *Essays before a sonata* neerslag vind, van naderby beskou word (2.1 en 2.2 onderskeidelik). Hierna sal elk van die vier skrywers se tipiese eienskappe en ooreenkomstige programme vir die *Concord Sonate* toegelig word (2.3).

## **2.1 Die Amerikaanse Transendentalisme**

Volgens Burkholder (1985a:26) was die Amerikaanse Transendentalisme in Ives se oë nie alleenlik 'n literêre tradisie nie, maar 'n leefwyse wat geskoei was op die transendentale skrywers se filosofiese sienings. Trouens, Ives word self beskou as 'n transendentalis en

sy persoonlike siening van die transendentale filosofie vorm inderdaad die onderliggende karakter van sy werke as geheel. Volgens Nelson (1983:353) behoort enige bespreking (en realisering) van Ives se werke daarom noodgedwonge ook 'n beskouing van sy estetika, 'n onderskeidende karaktertrek, in te sluit. Hierdie sienings het by uitstek in die *Concord Sonate* gekristalliseer en word daarom met groot sorg in die *Essays* aan die voornemende pianis gekommunikeer. Die beperkte omvang van 'n skripsie laat egter nie 'n uitgebreide bespreking van hierdie filosofie toe nie. 'n Kort beskrywing sal die belangrikste filosofiese beginsels en eienskappe van die skryfkuns uitlig.

'n Groep intellektualiste en letterkundiges het onder leiding van Ralph Waldo Emerson (1803–1882) en Henry David Thoreau (1817–1862), en tot 'n mindere mate Amos Bronson Alcott (1799–1888) en Nathaniel Hawthorne (1804–1864), die Transendentalisme as 'n projek bevorder. Hulle wou dit beklemtoon dat 'n verandering in die sosiale strukture, maar ook verandering op sigself, 'n noodsaaklikheid is (Buell, 1988:371).

Ives kon hom vereenselwig met die bevrydende sienings van hierdie vier prominente figure in die geskiedenis van die Amerikaanse letterkunde. Hulle was nie net verteenwoordigend van die gees van Transendentalisme as sodanig nie, maar Ives verewig hulle ook in die *Essays* en in die *Concord Sonate* vanweë hul benadering tot die kunste. Volgens Buell (1988:374) het die transendentaliste van New England se ingesteldheid jeens die kunste 'n verbintenis tot effektiewe uitdrukking behels; deels as gevolg van 'n individuele temperament en deels uit beginsel. Ives kon ongetwyfeld hiermee identifiseer omdat sy vader, George Ives, wat as musikus 'n baie groot invloed op die jong Charles uitgeoefen het, met sy eksperimentele musiek en sienings 'n soortgelyke benadering tot uitdrukking geopenbaar het (vergelyk Van der Merwe, 1993:35).

Die Amerikaanse transendentaliste, wat van die begin af 'n kennelik estetiese karakter gehandhaaf het, het hul ideologieë deur middel van die geskrewe woord, in die vorm van nie-fiksie en die liriese digkuns, of die gesproke woord met 'n beduidenswaardige retoriese en oratoriese karakter, gepropageer (Buell, 1988:375). Hierdie voorkeur vir die estetika het benewens effektiewe uitdrukking ook individuele uitdrukking en non-konformiteit voorgestaan. Robinson (1977:566) skryf hoe die beweging gedurende 1830 tot 1860 geassosieer is met alles wat nuut en ongewoon was. Hul sienings het verder ook 'n

teologiese posisie ingeneem waarin 'n liberale rasionalisme en visioenêre mistisisme gekombineer is (Buell, 1988:368). Mistisisme word gedefinieer as die geloof in 'n aanraking tussen mens en God (HAT, 1988:705). Hiervolgens interpreteer Ives die twee fundamentele bene waarop die transendentale filosofie staan dan ook as 'n geloof in die *ingebore goedheid* ("innate Goodness") van die mens en 'n mistiese geloof in die *Over-Soul* wat in die heelal bo alle mensdom en materie verhewe is, maar gelyktydig ook deel is van elke mens se siel en denke (vergelyk Ives, 1970:29).

Bellamann (1933:50) het die *Concord Sonate* na aanleiding van dié filosofie soos volg beskryf: "This music is posited simply enough as a musical equivalent of the spiritual values of transcendental philosophy and human experience." Die vraag ontstaan egter of dit hoegenaamd moontlik is om abstrakte idees (soos van die transendentaliste) in die *Concord Sonate* as programmusiek uit te beeld. Ives het dié belangrike vraagstuk ook in sy *Essays* in oënskou geneem.

## **2.2 Programmusiek versus musikale vergestaltung**

Die retoriek wat opgesluit is in 'n reeks vrae in die "Prologue" van die *Essays*, verskaf insig in Ives se algemene siening rakende programmusiek:

How far is anyone justified ... to express in terms of music (in sounds, if you like) which is usually expressed in terms other than music? How far afield can music go and remain honest as well as reasonable or artistic? Does the success of program music depend more on the program than upon the music? On the other hand, is not all music program music? (Ives, 1970:xxv.)

Met betrekking tot die *Concord Sonate* meld Ives (1970:xxv) spesifiek dat die eerste en laaste bewegings dit nie ten doel stel om enige program oor die lewe of werke van Emerson en Thoreau te wees nie, en volgens Conen (1981:32) wou Ives die sonate in sy geheel nie as programmusiek laat geld nie. Hy poog eerder om 'n persoonlike indruk van die gees van Transendentalisme te gee (Ives, 1970:xxv). Die term *impression* word tot vier keer in die voorwoord gebruik: "the whole is an attempt to present (one person's) impression"; "in impressionistic pictures of Emerson and Thoreau"; "composite pictures or impressions" en "far from accepted impressions".

Hertz (1996:79) lei hieruit af dat Ives kunsmusiek volgens 'n psigo-waarnemingsmodel met betrekking tot elke skrywer wou komponeer. Hy wonder byvoorbeeld hoe psigologiese ervarings soos nostalgie, herinneringe, ervarings en gepaardgaande emosies, in 'n musikale uitdrukking vasgevang kan word. Hierdie psigologiese ervarings is integrale bestanddele van die Concord-skrywers se geskryfte. Ives se term *impressions* beskryf dus hoe hy die musikale voorstelling van hierdie enigmatiese aspekte interpreteer (kyk 3.2).

Ives (1972:199) werp verder lig op die musikale vergestaltung van die skrywers in 'n brief (gedateer 11 Oktober 1935) aan John Kirkpatrick, die Amerikaanse pianis wat die wêreldpremière van die *Concord Sonate* in 1939 in New York gelever het:

You ask if there are any examples of melody built on pre-existing words or certain essays – No. In neither the Emerson or Thoreau movement are there any quotations or attempts to picture any particular essay or saying or philosophic part. They try rather to reflect the underlying definite and indefinite things in the authors' characters and works – or, as suggested in the preface, but composite pictures or an impression. But the Hawthorne and the Alcott movements try to suggest something in the tales, incidents or more definite characteristics of the authors.

Ten spyte van Ives se spesifikasies oor die programmatiese aard van die werk, bestaan daar tog nog wyd uiteenlopende sienings wat hierdie aangeleentheid aanbetref. Griggs (kyk inleiding hierbo) skryf soos volg aan Ives met betrekking tot musiek se vertaalbaarheid van die skrywers: "I have stumbled and bungled over it all my life. You neither stumble nor bungle, but you seem faced in the direction of an ultimate 'translatableness'." (Ives, 1972:256.) Enkele kritici (vergelyk Meyer, 1991:206 en Rosa, 1971:436) is van mening dat dié *musikale vertaling* van die Concord-skrywers in die *Concord Sonate* wel as programmusiek beskou kan word, terwyl Ballantine (1979:181) die *Concord Sonate* eerder as *musiek-filosofies* van aard beskryf. In hierdie opsig is laasgenoemde dalk meer in die kol omdat programmatiese sowel as abstrakte elemente sodanig vermeng word dat die musiek op sigself filosofeer. Die omvangryke skryfwyse vir die klavier is volgens Dickinson (1964:347) ook simbolies van die filosofiese karakter van die sonate. As 'n laaste opvatting oor die musikale voorstelling van die skrywers word verwys na dié van Henry Bellmann (1933:52-3), 'n musiekresensent en getroue vriend van Charles Ives. Hy beskou die *Concord Sonate* nie as afgeleide musiek ("derived music") nie, maar na analogie van die *Essays* beskryf hy dit eerder as 'n *literêre musikale*

werk; 'n "essay of lofty thought ... elevating and greatly beautiful" (soos aangehaal deur Kirkpatrick, 1980:13) waarin Ives se inspirasie soortgelyk is aan dié van J.S. Bach tydens komposisie van die *Johannes Passie*.

Uit bogenoemde uitsprake word dit reeds duidelik dat die *Concord Sonate* buitengewoon innoverend is wat die verhouding tussen teks en musiek betref en as gevolg van die verbande wat met buitemusikale en filosofiese elemente daargestel word. Teenoor die eng beskouing van programmusiek wat per definisie 'n sekere toneel, beeld of gebeurtenis deur middel van musikale verwysings herroep (vergelyk Randel, 1986:656), strek die musikale vergestaltung in dié werk veel wyer; dit is abstrak en simbolies eerder as vergelykend.

Na aanleiding van bogenoemde word die volgende vier aspekte rakende die musikale vergestaltung *vis-à-vis* program van die skrywers beklemtoon:

- Die *Concord Sonate* se voorstelling van die skrywers behels uiteindelik meer as die somtotaal van *Emerson, Hawthorne, die Alcotts en Thoreau*. Swafford (1991:1495) skryf dat Ives musiek nooit as 'n abstraksie beskou het nie, maar eerder as iets wat die mens se ervarings en geestelikeheid beliggaam. So was die Concord-skrywers volgens Bellamann (1933:52) Ives se musikale muses en hul filosofie het gestrook met sy eie denkwyse; dit was 'n manier van leef, droom en wees.
- In die tweede plek blyk dit duidelik dat Ives daarna gestreef het om as komponis die musiek te transendeer. Op grond van die HAT (1988:1167) se definisie van *transendeer* het hy dit dus ten doel gestel dat die musiek bo die sintuiglike uitreik sodat die luisteraar se grense van ervaring oorskry word. Ives (1970:8) skryf soos volg in sy *Essays*:

But we would rather believe that music is beyond any analogy to word language and that the time is coming, but not in our lifetime, when it will develop possibilities inconceivable now – a language so transcendent that its heights and depths will be common to all mankind.

Die musikale vergestaltung van die skrywers verkry dus 'n verdere dimensie. Meyer (1991:206-7) wys daarop dat die inhoudelike van die *Concord Sonate* 'n geïdealiseerde daarstelling van buitemusikale inhoude behels en in essensie 'n bemiddelde vergestaltung van elk van die vier skrywers se algehele persoonlikheid ten toon stel.

Wanneer Buell (1988:377) dit beklemtoon dat die Amerikaanse transendentaliste hoofsaaklik daarop gekonsentreer het om verfyning van die letterkunde teweeg te bring en nie soseer geïnteresseerd was in die ander kunsvorme nie, kan met veiligheid aangeneem word dat Ives deur middel van sy *Essays* en die *Concord Sonate* hier 'n regstelling wou maak, ten gunste van musiek. Dit word duidelik waar Ives (1970:52) in sy *Essays* beweer: "Perhaps music is the art of speaking extravagantly", en impliseer dat musiek as medium selfs *meer* geskik is om die transendentale filosofie vas te vang.

- Derdens strook dit ook met Ives se benadering tot sy gewenste sintuiglike waarneming van musiek dat hierdie verfyning in die letterkunde verder 'n spaarsamige dramatisering van die komiese en sensuele voorgestaan het en eerder die intellektuele wou beklemtoon (vergelyk Buell, 1988:377). Die sensoriese bevrediging van die gehoorsintuig deur middel van tradisionele klanke was van mindere belang, soos Bellmann (1933:50) verduidelik: "There is strong emotional cargo but never any concessions to easy listening." Dit kan dus begryp word dat Ives na aanleiding van bogenoemde ook nie programmusiek as sodanig wou komponeer nie. Die letterlike assosiasie tussen musiek en beeld, gebeurtenis of teksinhoud was van mindere belang en gevolglik ook die begeerte om sensoriese stimuli te verskaf. Meer nog, realistiese klankverwysing is streng gesproke nie meer 'n noodsaaklikheid nie.
- Laastens stel Ives (1970:xxv) die volgende retoriese vraag: "Is not pure music, so called representative in its essence?", waarmee hy dus duidelik tot die debat rakende absolute musiek en programmusiek toetree (vergelyk Locke, 1986:656). Hy gee ook hierdeur te kenne dat die *Concord Sonate* met hernude uitdrukkingsuggestie benader is; soveel so dat die tradisionele assosiasie van die genre met absolute musiek (vergelyk Locke, 1986:656) nie meer ter sprake is wanneer die vier skrywers in die klaviersonate vergestalt word nie.

### **2.3 Die artistieke idees van die Concord-skrywers**

Vanaf 1830–1860 het skrywers met groot literêre aspirasies onder die vaandel van Transendentalisme 'n baie spesifieke prosastyl ontwikkel, wat onder andere die volgende kenmerke vertoon het:

- buitengewoon didakties;
- gereelde verwysing na morele en spirituele waarhede;

- aforisties;
- retories;
- afhanklik van voorbeelde en analogieë eerder as sekweniële redevoering;
- 'n voorkeur vir die paradoksale;
- baie herhalende skryfwyse;
- kernagtig of vaag; en
- dikwels grensend aan die misterieuse (Buell, 1988:374).

Die *Essays* van Ives is verteenwoordigend van hierdie kenmerke en volgens Meyer (1991:1) is dié teks op dieselfde hoogs nadenkende peil as dié van die transendentaliste.

Ives beskryf die vier Concord-skrywers in fyn besonderhede. Daar word klem gelê op aspekte van die skrywers wat vir Ives as motivering kon dien om die *Concord Sonate* te komponeer. Die karaktereienskappe van die onderskeie skrywers wat in die *Essays* beskryf word, kan soms ook aan Ives toegeskryf word, en kom voorts ook in die komposisie tot uiting. Dit is veral die slotparagrafe van die *Essay*-hoofstukke wat aan elke skrywer gewy is, wat van naderby beskou moet word. Hier het Ives die artistieke idees en indrukke van die skrywers in verhouding tot die musikale kodes van die sonate meer eksplisiet bespreek.

In die volgende onderafdelings word die vier skrywers se tipiese eienskappe en ooreenkomstige programme vir die *Concord Sonate* in meer besonderhede bespreek.

### 2.3.1 “Emerson”

Ives was sonder twyfel goed onderlê in die werke van Emerson. Die baie direkte aanhalings in sy *Essays* uit dié van Emerson dui hierop. Die tekste wat hier ter sprake is, sluit in *The Over-Soul*, *Self-Reliance*, *Nature*, *Art*, *Beauty*, *The Poet* en *The American Scholar*. In sy *Memos* (1972:79-80) bevestig Ives hierdie belangstelling in en verering van Emerson, wanneer hy skryf: “It may have something to do with the feeling I have about Emerson, for every time I read him I seem to get a new angle of thought and feeling and experience from him.” Asof osmoties, skryf Ives selfs in 'n Emerson-styl. Daar is

byvoorbeeld skielike verandering van emosie, met tye is die teks besonder welsprekend en soms weer baie onsamehangend, nostalgiese momente en Amerikaanse humor syfer deur, en soms figureer verstommende teenstellings in een paragraaf, waar byvoorbeeld melding gemaak kan word van Plotinus tot 'n bofbalspel (vergelyk Ives, 1970:97).

“Emerson” is dan ook die omvattendste van die vier hoofstukke oor die onderskeie skrywers en hierdeur erken Ives vir Ralph Waldo Emerson as 'n leiersfiguur in die geskiedenis van die Amerikaanse letterkunde. Ives bemoei homself egter slegs oppervlakkig met die estetiese sienings van Emerson. Volgens Robinson (1977:566) en soos ook afgelei kan word uit die aanhaling hierbo, het Ives in die hoofstuk eerder gepoog om die magnetisme van Emerson se karakter te beskryf. Die “Emerson”-hoofstuk maak dit byvoorbeeld duidelik dat Ives die grootsheid van die skrywer se persoonlikheid toegeskryf het aan sy oneindige filosofiese denke, eerder as aan sy idees wat daaruit voortspruit. Robinson is verder ook van mening dat Emerson as't ware die beginsels geformuleer het wat Ives se musiek so 'n spesiale karakter gee.

Emerson het in 1867 baie nadenkend geskryf oor die ontwikkelinge wat in die Amerikaanse letterkunde plaasgevind het (Robinson, 1999:13). Die transendentale filosofie het 'n sterk invloed op die skryfkuns gehad en hy beklemtoon veral die kwessie dat die mens meer bewus geword het van sy eie denke, en dus meer intellektueel en rationeel opgetree het en daarom toenemend van argaïese idees en gebruike afgesien het. Emerson konsentreer by uitstek op die belangrike proses van vernuwing en hervorming wat plaasgevind het en Ives (1970:11) se beskrywing van Emerson strook lynreg met hierdie opvatting: “Though a great poet and prophet, he is greater, possibly, as an invader of the unknown – America’s deepest explorer of the spiritual immensities.”

Hierdie beskrywing van Emerson lig ook die eerste belangrike ooreenkoms tussen Ives en Emerson uit. Dit is naamlik interessant om te sien hoe kritici se uitsprake oor Ives, bogenoemde aanhaling oor Emerson dikwels eggo. Swafford (1991:1494) skryf byvoorbeeld as volg: “Charles Ives still manages to stand out of the crowd, squirm out of any category and astonish us.” Lambert (1990:30) merk op dat Ives se musiek op 'n nuwe manier benader behoort te word en aansluitend hierby skryf Feder (1980:234): “Indeed, to study Ives is to study uniqueness in the extreme.” Musikoloë is dit oor die algemeen eens

dat Ives se musiek op vele terreine besonder innoverend van aard is (vergelyk Andriessen, 1977:227; Blum, 1977:462-3; Conen, 1981:33; Helm, 1954:356; Hertz, 1996:76). Amerika se mees vooraanstaande komponiste huldig Ives ook as 'n pionier en hy word saam met Schoenberg, Stravinsky en Bartók gereken as die vier mees kreatiewe komponiste van die twintigste eeu (vergelyk Carter, 1944:200; Copland, 1960:33; Cowell, H. & Cowell, S., 1955:243). John Cage het in verband hiermee die volgende oor Ives gesê:

Now that we have a music that does not depend on European musical history, Ives seems like the beginning of it. ... [T]he music we are writing now influences the way in which we hear and appreciate the music of Ives more than that the music of Ives influences us to do what we do. (Dickinson, 1974:836.)

Solomon (1987:445) wys daarop dat alhoewel baie komponiste soos Bach, Beethoven, Mozart, Brahms, Liszt, Wagner, Tchaikovsky, Debussy en Scriabin in die *Essays* ter sprake kom, is dit om aan te dui dat Ives nie deur hulle beïnvloed is nie. Hy het in isolasie gekomponeer, geen uitvoerings van sy werke gehoor terwyl hy nog as komponis werksaam was nie en het dit absoluut ten doel gestel om die grense van musikale klanke uit te brei.

'n Tweede ooreenkoms tussen Ives en Emerson hou verband met hul pionierswerk. Ives kon naamlik baie goed met Emerson se vryheid en ongebondenheid identifiseer. In die *Essays* haal hy Emerson aan wat geskryf het: “[T]he ultimate of a conception is its vastness.” (Ives, 1970:14.) Ives verduidelik dan verder hoe dié woorde hom as kunstenaar bevry het. Hy is nou in sy musikale voorstellings vry om die volledige prent in sy verbeelding te sien. Dit het weer tot gevolg dat 'n hoër sensitiwiteit (dus transending) in hom posvat en sy kreatiwiteit is nog meer ongebonde. Wanneer Ives Emerson weldra as rebel tipeer, sien hy homself dus ook as rebel. By twee geleenthede in die *Essays* word Emerson as sodanig beskryf en telkens sou dit ook op Ives van toepassing gemaak kon word. Eerstens argumenteer Ives (1970:24) soos volg: “If Emerson’s manner is not beautiful in accordance with accepted standards, why not accept a few other standards?” Verder beklemtoon Ives (1970:27) dat Emerson nie bang was om te sê dat daar wette is “which should not be too well obeyed”. Ives kan dus net soos Emerson beskou word as 'n

revolusionêre motiveerder wat sy luisteraars tot insig wou bring (vergelyk ook Robinson (1977:566) en Cyr (1971:303) in die verband).

Die derde eienskap wat Ives en Emerson in gemeen het verteenwoordig 'n belangrike idee van die transendentale filosofie. Beide kunstenaars het 'n eerlikheid in hul kuns nagestreef. Ives (1970:21) skryf in sy *Essays*: "It must be remembered that truth was what Emerson was after – not strength of outline or even beauty." Ives het by geleentheid selfs aan sy vrou, Harmony, gesê: "Music does not represent life, it is life." (Swafford, 1991:1494). Dit verklaar ook sy uitspraak teenoor sy vriend Bellamann (1933:48): "My work in music helped my business and my work in business helped my music." Hierdie siening het sentraal gestaan in sy benadering tot die komposisieproses en daarom beklemtoon hy net soos Emerson die waarde wat fyn waarneming inhou (vergelyk Ives, 1970:22). Swafford wys daarop hoe Ives sy visie van musiek, naamlik hoe musiek in die lewe figureer, wou tuisbring sonder om hom te bind aan musikale kategorieë, die stilisties inhoudelike of tradisionele neigings. Andriessen (1977:227) sonder Ives dan ook uit as die eerste komponis wat werklik gebruik maak van wat hy beskryf as "musical reality".

Ives noem in "Emerson" nog verdere eienskappe van die skrywer wat ook in die musiek opgemerk sal word:

- Emerson skryf in sinne en frases wat nie altyd logiese opeenvolging toon nie (p. 21).
- Sy werksplan is gebaseer op 'n groot eenheid van 'n reeks onderwerpe wat dikwels in die konteks onsamehangend vertoon (p. 22).
- Emerson het nie *mooi* probeer skryf vir die *lui verstand* nie (p. 23).

Die laasgenoemde kwessie het Ives redelik omslagtig beredeneer. Hy gaan van die veronderstelling uit dat indien Emerson 'n komponis was, 'n musiekteoretikus sy harmonieë met moeite sou analiseer. Ives (1970:24-5) beskryf homself egter so:

A microscope might show that he (Emerson) uses chords of the ninth, eleventh, or the nineteenth, but a lens far different tells us they are used with different aims from those of Debussy. ... If he uses a sensuous chord, it is not for sensual ears. His harmonies may float, ... but he has not Debussy's fondness to blow a sensuous atmosphere.

In die slotparagraaf van "Emerson" maak Ives die mees direkte verwysing na die *Concord Sonata*. Hierdie woorde is moontlik die sprekendste van sy ideaal om die vier skrywers in sy *Concord Sonata* te vergestalt en sodoende die gees van Transendentalisme deur

musiek te verkondig. Ives (1970:36) verduidelik die aanhaling van die motief uit Beethoven se vyfde simfonie soos volg:

There is an oracle at the beginning of the Fifth Symphony; in those four notes lies one of Beethoven's greatest messages. We would place its translation above the relentlessness of fate knocking at the door, above the greater human message of destiny, and strive to bring it towards the spiritual message of Emerson's revelations, even to the 'common heart' of Concord – the soul of humanity knocking at the door of the divine mysteries, radiant in the faith that it will be opened – and the human become divine!

Ives het heelwat onderwerpe wat in "Emerson" aangeraak is, weer in die laaste hoofstuk bespreek. Die struktuur van die *Essays* word sodoende afgerond. Terselfdertyd is dit ook 'n nabootsing van die veelvuldige herhalings wat in Emerson se geskryfte voorgekom het. Hierdie herhalings word deur die sikliese beginsel in die *Concord Sonate* gesuggereer, en sal in die volgende hoofstukke verder bespreek word.

### 2.3.2 "Hawthorne"

Nathaniel Hawthorne word nie deur baie kritici as een van die eksponente van Amerikaanse Transendentalisme beskou nie. Dit sou dus beter verstaan word indien Ives vir Walt Whitman (Amerika se bekendste digter en ook 'n aanhanger van die transendentale filosofie) of Herman Melville (outeur van die bekende *Moby Dick*) as karakters vir sy musikale indrukke oorweeg het. Maar Buell (1988:413) wys daarop dat Hawthorne, net soos Ives, 'n rebel was (kyk 2.3.1) en in isolasie wou werk. Hy wou naamlik as kamergeleerde in afsondering skryf en het, net soos Ives, vreemd gestaan teenoor die eise van die praktyk (vergelyk HAT (1988:1102) se verduideliking van kamergeleerde).

'n Verdere eienskap wat Ives en Hawthorne deel, is hul belangstelling in die sielkunde. Ives was goed bekend met die werk van William James (vergelyk Crunden, 1977:10) en beskryf Hawthorne in sy *Essays* as iemand met 'n groter belangstelling in die sielkunde as in die transendentale filosofie (Ives, 1970:40). Gevolglik is Hawthorne se verhale om individue, hul persoonlikhede en hul lewens geweef. Daar bestaan byvoorbeeld ook 'n groter waarskynlikheid vir Hawthorne as vir enige van die ander drie skrywers om self onder die betowering van die spook van *The Old Manse* te val en bekoor te word deur die geheimsinnigheid van die dorpie Concord. *The Old Manse* in Concord, Massachusetts, is

die woning van Emerson se stiefgrootvader waar Hawthorne hom na sy troue in 1842 gevestig het. In dié huis het Hawthorne die meeste van die verhale in die versamelde werk *Mosses from an Old Manse* (1846) geskryf, wat onder andere die komiese *The Celestial Railroad*, *The Old Manse*, *Feathertop: A Moralized Legend* en *Monsieur du Miroir* insluit en waarop Ives se *Hawthorne* grootliks gebaseer is (Buell, 1988:415-6).

Ives (1970:39) beskryf Hawthorne se prosa as bonatuurlik, spookagtig, mistiek, gelaai met avontuur, dikwels skilderagtig en fantasties. Nie net beskou hy Hawthorne as iemand met 'n groter verbeelding as Emerson nie, maar ook as die beste kunstenaar van die twee, omdat Hawthorne die ontwerp van sy effekte met besondere hoë agting benader het. Dit volg dus dat Hawthorne, net soos alle transendentaliste, veral gemoed was met die uitdrukkingsvermoë van sy skryfkuns. Ives kon ongetwyfeld hiermee identifiseer.

'n Kwessie wat nou hierby aansluit, is Ives se belangstelling in 'n getroue musikale uitbeelding. Hierdie moraliserende inslag tot eerlike uitdrukking en 'n soeke na ware kuns, was ideale van die transendentale filosofie wat Ives ook in sy werk nagestreef het (vergelyk Crunden, 1977:9). Ives beskryf Hawthorne se werk inderdaad as ware kuns, as gevolg van sy verbeelding en vryheid van denke, en omdat hy 'n vol lewe gelei het (Ives, 1970:41). Ives kon ook nie die estetika geskei van die lewe beskou nie; daar is vroeër reeds melding gemaak van sy "music is life"-benadering tot die komposisieproses (kyk 2.3.1). Hawthorne het as skrywer tot dieselfde besef gekom. Hy het sy jare van selfopgelegde afsondering in 1837 beëindig met 'n brief aan sy vriend Longfellow (kritikus vir die Bostonse *North American Review*) waarin hy erken: "For the last ten years, I have not lived, but only dreamed about living." Desnieteenstaande het sy verhale die lewe as sentrale tema geopenbaar, alhoewel die milieu waarin die gebeure afgespeel het, dikwels net 'n droom-, sprokies-, of fantasiewêreld was. Hawthorne het dus narratiewe strategieë gebruik waarin hy homself as sosiale spreker gedistansieer het van die antisosiale persoon wat hy was (vergelyk Buell, 1988:414).

Die ooreenkomste tussen Ives en Hawthorne verklaar weer eens waarom Ives ook die skrywer musikaal wou uitbeeld. Hy skryf voorts dat Hawthorne se prosa dikwels 'n skuldige gewete en die gepaardgaande skaduwees en morbiede afgrysligheid van die hel se hopeloosheid beskryf. Ives (1970:41-2) stel dit egter onomwonde dat hy in *Hawthorne*

nié op die aspek gekonsentreer het nie. Hy verduidelik dat die beweging eerder die skrywer se kragtige uitdrukkingsvermoë suggereer. Mens sou dus kon spekulêr dat Ives met hierdie fokusverskuiwing eerder sy transendentale geloof in die innerlike goedheid van die mens gestand wou doen (kyk 2.1). Dit is 'n goeie voorbeeld om aan te toon hoe die *Essays* kan verduidelik op watter wyse Ives 'n abstrakte idee van die transendentale filosofie (soos "innerlike goedheid") in sy musiek gesuggereer het. Die musiek verteenwoordig met groot verbeeldingspronge (vergelyk Rosa, 1971:438) 'n oorsig van sy wilde, fantastiese avonture in die half-kinderlike, half-feëagtige en spokerige ryk.

Verskeie beelde uit die stories van Hawthorne se *The Old Manse* word voorgehou en dit is duidelik dat Ives nie net vertrou was met die inhoudelike van Hawthorne se verhale nie, maar ook deeglik ingelig was omtrent die dieper betekenis daarvan. Ives se kundigheid ten opsigte van die Concord-skrywers se letterkundige werke kan trouens nie duideliker gedemonstreer word as juis in *Hawthorne* nie.

Ives was byvoorbeeld bewus daarvan dat *The Celestial Railroad* van Hawthorne 'n parodie is op John Bunyan se allegorie, *The Pilgrim's Progress* (aldus Meyer, 1991:214-5). Volgens die HAT (1988:42) is 'n allegorie 'n verhalende beskrywing van 'n onderwerp *onder die skyn van 'n ander* wat daarmee suggestiewe ooreenkomste het, en bevat boonop dikwels 'n sedeles. Gevolglik berus Ives se voorstelling van Hawthorne op 'n verhalende beskrywing waarin alle handeling as 'n *droom* uitgebeeld word. Die verbeeldingspronge waarvan Rosa melding maak kan dus geassosieer word met die onlogiese verbintenisse van kontrasterende dele in 'n droom. Die feit dat 'n sedeles ook nog ter sprake is, versterk net die transendentalistiese inslag van die program. Die musikale vergestaltung van hierdie program sal in hoofstuk 5 verder toegelig word.

### 2.3.3 "The Alcotts"

Die Alcotts verwys na Amos Bronson Alcott en sy dogter, Louisa May Alcott, outeur van die bekende roman, *Little Women*. Hoewel Bronson Alcott nie as 'n hooffiguur van die Amerikaanse Transendentalisme beskou word nie, was hy een van die stigterslede daarvan. Hy het hom in 1840 in Concord gevestig, waar hy bekend gestaan het as "Concord's greatest talker" (Ives, 1970:45). In 'n brief aan die pianis, John Kirkpatrick,

verduidelik Ives (1972:199) soos volg: “The Alcott piece tries to catch something of old man Alcott’s – the great talker’s – sonorous thought.” In die *Essays* bevat die skets van Amos Bronson Alcott nog verdere detail. Ives (1970:45) skryf: “[H]is deep interest in spiritual physics ... gave a kind of melifluous effect to his voice when he sang his oracles.” Die idee om “Old Man Alcott” (1970:45) musikaal voor te stel is dus voor die hand liggend. Tog strek Ives se belangstelling in die Alcotts sonder twyfel dieper.

Nadat Bronson Alcott hom in Concord gevestig het, het hy dikwels lang gesprekke met Emerson gevoer. Hy het ook ’n instelling by skole geword. As opvoedkundige het hy gevoel dat sy semi-monoloë, deur homself as “conversations” beskou, ’n belangrike bydrae lewer (Buell, 1988:365). Alcott se voorliefde vir hoë abstraksie in sy toesprake (vergelyk Buell, 1988:375) moes ook vir Ives, die pionier van moderne musiek, as aansporing gedien het om die skrywer musikaal te vergestalt.

Alcott het in die 1830’s berug geword vir sy eksperimentele benadering tot die onderwys. Die skool in Boston, waar Alcott ’n voorstander was vir spekulatiewe ondersoeke en vryheid van denke, moes uiteindelik sluit weens Alcott se skokkende publikasie van resultate in sy *Conversations* (1835). Dit is egter juis die eksperimentele benadering en liberale denke van Alcott wat Ives finaal moes oortuig om die skrywer by sy *Concord Sonate* in te sluit (kyk 2.3.1 en 2.3.2).

Bronson Alcott se dogter, Louisa May, was ook ’n didaktikus. Ives (1970:46) verduidelik hoe sy as lerende skrywer dikwels die belangrikheid van morele waardes beklemtoon het: “Miss Alcott is fond of working her story around so that she can better rub in a moral precept – and the moral sometimes browbeats the story.” Louisa May het ook die Alcott-familie onderhou en almal besiel met gesonde denke en emosies, net soos die moederfiguur in die outobiografiese *Little Women* (1868–69) gedoen het. Verder is haar “memory-word-pictures of healthy New England childhood days” (vergelyk Ives, 1970:47) ook sprekend van die Alcott-huishouding en hierdie beelde gebruik Ives as sentrale idee vir sy *Concord Sonate* se eenvoudige derde beweging. Ives se geloof in die innerlike goedheid van die mens word in die sonate ingeweef deurdat Ives die Alcotts se hegte gesinseenheid en gesonde leefwyse as simbool hiervoor gebruik. In die slotparagraaf van “The Alcotts” bespreek Ives (1970:48) die program soos volg:

[W]e won't try to reconcile the music sketch of the Alcotts with much besides the memory of that home under the elms – the Scotch songs and the family hymns that were sung at the end of each day – though there may be an attempt to catch something of that common sentiment ... – a strength of hope that never gives way to despair – a conviction in the power of the common soul which, when all is said and done, may be as typical as any theme of Concord and its Transcendentalists.

“That home under the elms” verwys na *Orchard House* in Concord waar die Alcotts woonagtig was. “The Scotch songs and the family hymns that were sung at the end of each day” is op sy beurt weer ‘n direkte verwysing na ‘n huislike toneel uit *Little Women* (Alcott, 1982:10):

At nine they stopped work, and sung, as usual, before they went to bed. No one but Beth could get much music out of the old piano; but she had a way of softly touching the yellow keys, and making a pleasant accompaniment to the simple songs they sung.

In sy *Essays* meld Ives dat “the old piano” ‘n spinet was, wat deur Sophia Thoreau (die suster van Henry David Thoreau) aan die Alcott-kindere geskenk is. Die “simple songs” was ou Skotse “airs” en selfs dele uit die vyfde simfonie van Beethoven (Ives, 1970:47). Ives is dus baie eksplisiet in die *Essays* wanneer realiteit en ware lewenservarings uitgesonder word as inspirasie vir die musikale indruk van *The Alcotts* in die *Concord Sonate*. Die simplistiese wyse waarop die morele waardes van die Concord-transendentaliste in sy musiek herskep word, kontrasteer sterk met die onwerklikheid wat in die *Hawthorne*-beweging aangetref word. Hier kan die beste voorbeeld van sy “musical reality” bespeur word.

Daar bestaan egter ook ‘n verdere paradoksale verband tussen “Hawthorne” en “The Alcotts”. Hierdie kwessie word nie pertinent in die *Essays* bespreek nie, maar kom tog in die sonate tot uitdrukking. Meyer (1991:207) wys daarop dat *Little Women* ook ‘n terugverwysing is na “Hawthorne”. Behalwe dat die March-dogters by geleentheid hul speelsgewyse produksie van *The Pilgrim’s Progress* in herinnering roep, blyk Louisa Alcott se nabootsing van Bunyan ook duidelik uit menigte hoofstuktitels van die roman. Hier bestaan dus ‘n interessante literêre kruisverbinding tussen die twee bewegings van die *Concord Sonate* as gevolg van die verwantskap wat bestaan tussen *The Celestial Railroad* en *Little Women*.

### 2.3.4 "Thoreau"

Henry David Thoreau was Amerika se natuurfilosoof (Garber, 1988:405). Ives (1970:51) beklemtoon dit ook in sy *Essays* soos volg: "He was divinely conscious of the enthusiasm of Nature, the emotion of her rhythms and the harmony of her solitude." Hierdie woorde is besonder betekenisvol omdat Thoreau deeglik bewus was van die harmonie wat in die eensaamheid van die natuur te vinde was. Hy loods naamlik 'n sosiale eksperiment tydens sy verblyf van twee jaar in 'n selfgeboude hut by *Walden Pond* naby Concord. Hier wou hy as enkeling in die natuur leef, onafhanklik van sosiale dwang, sodat die naelstring tussen mens en die heelal herstel kan word (Conen, 1981:33). Sy *Walden* bevat dan onder andere ook 'n dagboeksiklus waarin die eksperiment beskryf word, en Ives haal in sy *Essays* gereeld aan uit verskillende hoofstukke van die geskrif. Die uitgewer Boatwright identifiseer die hoofstukke as IV "Sounds"; V "Solitude"; en IX "The Ponds" (vergelyk voetnotas in Ives, 1970:51-69). Dit kan met redelike sekerheid aangeneem word dat Ives *Walden* as Thoreau se belangrikste literêre werk beskou het. Volgens Ives (1970:53-4) het die skrywer hierin bewys dat hy tuis voel in die natuur met sy "innate Goodness" en het so sy konneksie met die transendentale filosofie bevestig.

Die belangrikste aanhaling wat Ives uit die *Walden* isoleer, kom uit die "Conclusion". Hierdie woorde van Thoreau het Ives moontlik oortuig om hom as die vierde skrywer by sy *Concord Sonate* in te sluit. Thoreau (soos aangehaal deur Ives, 1970:51-2) maak die volgende opmerking in hierdie verband: "Who that has heard a strain of music feared lest he would speak extravagantly forever." Ives verduidelik dan dat die uitdrukkingsvermoë van die skryfkuns en musiek wel verskil, maar dat musiek eerder die vermoë het om hiperbolies te spreek, sou dit nodig wees.

Ives bespreek Thoreau en sy eie filosofie met betrekking tot die natuur redelik omslagtig. Die teks herinner baie aan die filosofiese benadering wat in "Emerson" gevolg is. Hy identifiseer met Thoreau, sy lewenswyse en -filosofie en waardeer ook sy positiewe ingesteldheid teenoor die kunste. Ives het inderdaad soveel ooreenkomste tussen hom en Thoreau opgemerk dat hy die skrywer ook, net soos Emerson (kyk 2.4.1), as musikus en komponis beskryf het (vergelyk Ives, 1970:51). Dit is soms selfs moeilik om in die *Essays* af te lei of dit Ives of Thoreau is wat aan die woord is. Daarom merk Schubert (1980:130)

ook op dat, in teenstelling met “Hawthorne” en “The Alcotts”, dit noodsaaklik is om die program vir *Thoreau* duidelik te verstaan.

Die program van “Thoreau” word, soos by die ander bewegings, in die slotparagrafe uiteengesit. Hierdie beweging van die *Concord Sonate* kom as’t ware die naaste daaraan om ‘n narratiewe program as grondslag te neem. Ives (1970:67) beskryf een dag se chronologiese opeenvolging van gebeurtenisse te *Walden Pond*. Sy uiteensetting begin met die oggend se mis en deinsing oor die meer; dan – wanneer die mis opgeklar het – stap Thoreau ietwat onrustig langs die oewer van die meer; om sy innerlike onrus te oorwin, loop hy al stadiger en vertoef uiteindelik rustig “amidst goldenrod, sandcherry, and sumach ... in undisturbed solitude”. So bring hy die hele dag in die natuur deur, totdat die laaste trein verbygegaan het, en die onrustige wêreld daarmee saam. In die aande luister hy na die geluide van die nag. Die gelui van die klokke van Concord is musiek waarmee hy met sy fluitspel atmosferies instem voordat hy na sy hut terugkeer.

Uit die kort opsomming van die program word dit reeds duidelik dat Ives baie spesifieke besonderhede in sy pastorale beskrywing van die omgewing by *Walden Pond* en van die protagonis bekendmaak. Beide Schubert (1980:130) en Meyer (1991:225) identifiseer egter ‘n dubbele boodskap wat Ives in die program bemiddel het. ‘n Mate van filosofiese abstraksie wat in die program verskuil lê, word deur die volgende woorde van Ives (1970:67) bevestig: “And if there shall be a program for our music, let it follow his *thought* on an autumn day of Indian summer at Walden” (eie beklemtoning). Wanneer Thoreau aan die einde van die dag met ‘n gevoel van “strange liberty in Nature ... as a part of herself” (vergelyk Ives, 1970:69) na sy hut terugkeer, wou Ives hom as ‘n diep nadenkende persoon voorstel en nie net sy daaglikse roetine realisties natrek nie. Die essensie van “Thoreau” is dus nie die narratiewe program op sigself nie; Ives wil eerder die metaforiese gelykstelling van die skrywer se gedurige staptempowisselings met sy gedagtegang beklemtoon. Woorde soos “go”, “climb” en “stride” verteenwoordig dié simboliek en word in *Thoreau* musikaal voorgestel.

Meyer (1991:226) wys verder daarop dat Ives in die *Essays* klem lê op Thoreau se subjektiewe waarneming van natuurverskynsels en -klanke. Ives (1970:51) skryf byvoorbeeld: “[I]n music, in poetry, in all art, *the truth as one sees it*, must be given in

terms which bear some proportion to *the inspiration*" (eie beklemtoning). Hy vervolg deur te sê dat Thoreau, net soos Beethoven, in staat was om "profound truths" en "deep sentiment" uit te druk. Die kwessie of abstrakte idees soos waarheid deur musiek voorgestel kan word, is reeds hierbo bespreek (kyk 2.1 en 2.3.1). Volgens Ives was Thoreau ongetwyfeld tot eerlike uitdrukking in staat omdat hy ook die "music is life"-benadering in sy skryfkuns (bv. *Walden*) toegepas het. Garber (1988:400) redeneer soos volg in dié verband: "Indeed, he (Thoreau) was also coming to see that *living and writing*, in fact the whole business of working in language, were not only cooperative acts but, in part at least, *the same act* when viewed in a special perspective" (eie beklemtoning).

In 'n studie van die *Concord Sonate* wat in die hieropvolgende hoofstukke uiteengesit sal word, word bepaal op watter wyse Ives die artistieke idees, intellek, verbeelding, verhale, en transendentale filosofie van die Concord-skrywers met sy musikale kodes verenig het. Die *Essays* ontbloot die toewyding waarmee Ives die projek as komponis benader het. In hierdie werk worstel hy met die fundamentele probleme met betrekking tot die uitdrukkingsmoontlikhede van musiek. Daar word verder geopenbaar hoe Ives se musiekwêreld ook in die New England-tradisies en -omgewing gewortel is. Die *Essays* is gevolglik nie net abstrakte en akademiese teorieë nie, maar dui op die komponis se soeke na ware uitdrukking. Die bemiddeling wat plaasvind tussen die letterlike (of programmatiese) en filosofies-inhoudelike van tekste deur die Concord-skrywers, en Ives se interpretasie daarvan in die *Concord Sonate*, kom in die *Essays* duidelik na vore. Geen analise en/of interpretasie van die *Concord Sonate* mag dus die beduidenswaardigheid van die *Essays* negeer nie.

Ives (1972:192) skryf in sy *Memos*: "[I]f it were not for my years of friendship with Emerson, Alcott, Thoreau (and) Hawthorne, the music, whatever it is, wouldn't be whatever it is!" Hy noem verder dat hy in sy *Essays* belangrike afleidings oor veral Emerson en Thoreau maak. Hy beskryf die vier skrywers as tydloos en beklemtoon die feit dat hulle nie reëlmakers of "do-as-I'm-told" professore is nie. Vir hom was hul denke, substansie en inspirasie nooit 'n konstante nie, maar altyd 'n groeiproses. Dat Ives dus sou voortgaan om die Concord-skrywers op 'n *onortodokse* wyse te vergestalt, moet eintlik te wagte wees. *Hoe* hy te werk gaan om die *Essays before a sonata* en die *Concord*

*Sonate* tot 'n eenheid te bring, is volgens Helm (1954:361) die belangrikste vraag wat oor Ives beantwoord moet word.

## **2.4 Samevatting**

In hierdie hoofstuk is 'n nadere bespreking aangebied van die literêre addendum, *Essays before a sonata*, waarvan Ives sy *Concord Sonate* voorsien het en wat uniek aan die komposisie is. Omdat verskillende aspekte van die vier Concord-skrywers in die sonate neerslag vind, was dit ook nodig om 'n studie te maak van die onderskeie skrywers en hulle kenmerke, maar ook van die tradisie waarbinne hulle geskryf het. Dit is gedoen deur eerstens 'n oorsig te bied van die Amerikaanse Transendentalisme (2.1), waarvan al vier skrywers se werk verteenwoordigend is. Daarna (in 2.2) is die onderskeid tussen programmusiek en musikale vergestaltung verduidelik. Laastens is die artistieke idees van elk van die Concord-skrywers ontleed, as 'n sleutel tot die interpretasie van Ives se *Concord Sonate* (2.3).

In hoofstuk 3 word daar gefokus op die ontstaansgeskiedenis van die *Concord Sonate* en sal die stylkenmerke van Ives se musiek ook in fyner besonderhede bespreek word.

## Hoofstuk 3

### **Die Tweede Klaviersonate “Concord, Mass., 1840–1860”**

Dit is Concord wat die vier bewegings van die *Concord Sonate* saamsnoer. Ives (1970:47) se beskrywing van die dorpie in “The Alcotts” is ’n bondige motivering waarom Concord en sy mense vir hom ’n inspirasie en aspirasie was:

Concord village itself reminds one of that common virtue lying at the height of all Concord divinities. As one walks down the broad-arched street – passing the white house of Emerson, ascetic guard of a former beauty – he comes presently beneath the old elms overspreading the Alcott house. It seems to stand as a kind of homely but beautiful witness of Concord’s common virtue – it seems to bear a consciousness that its past is living, that the ‘mosses of the Old Manse’ and the hickories of Walden are not far away.

Ives het Concord vir die eerste keer in 1904 besoek en weer in 1908, kort na sy huwelik met Harmony Twichell (Ives, 1970:xiv). Hy was op daardie stadium gemoeid met sy reeks ouvertures genaamd *Men of Literature*, en het veral belang gestel in die skrywers waarna die vier bewegings van die *Concord Sonate* onderskeidelik vernoem is: *Emerson*, *Hawthorne*, *The Alcotts* en *Thoreau*. Ives het ’n derde besoek aan Concord in 1916 gebring, ná voltooiing van die *Concord Sonate* ’n jaar tevore. Gedurende dié tyd was hy besig om aan die *Essays* te skryf en dit is opvallend hoe die beskrywings van verskeie plekke in die dorpie dikwels in fyn besonderhede weergegee word.

Ives het buiten die *Concord Sonate* nog twee ander sonates vir klavier gekomponeer: die *Three-Page Sonata* wat in 1905 voltooi is en die *Eerste Klaviersonate* van 1908 (Kirkpatrick, 1987:29-30).

In die vorige hoofstuk is die kenmerke van die Amerikaanse Transendentalisme en van die vier Concord-skrywers bespreek, as noodsaaklike agtergrond waarteen die *Concord Sonate* en Ives se programnotas daarvoor verstaan moet word. In hierdie hoofstuk verskuif die fokus na die ontstaansgeskiedenis van die sonate (3.1) en die algemene stylkenmerke daarvan (3.2). ’n Model vir die verstaan van die musikale uitbeelding van die skrywers en hulle werk wat die *Concord Sonate* geïnspireer het, word in 3.3 uiteengesit.

### 3.1 Die ontstaansgeskiedenis van die *Concord Sonate*

Op die vraag waarom Charles Ives sy *Concord Sonate* gekomponeer het, sou die volgende opmerking in die *Essays* se “Epilogue” moontlik die insigryke antwoord verskaf. Ives (1970:82) skryf: “There comes from Concord an offer to every mind – the choice between repose and truth – and God makes the offer.” Ives maak sy keuse voorts op filosofiese wyse bekend deur te verduidelik dat Beethoven die waarheid gekies het en gevolglik altyd *modern* sal wees.

Ives het die lang geboorte van die *Concord Sonate* baie noukeurig in sy *Memos* neergepen, waaruit Conen (1981:30) ’n volledige opsomming gemaak het. Die sonate het met al sy voorvorme en hersienings oor ’n tydperk van bykans vyftig jaar tot die finale weergawe ontwikkel (Meyer, 1991:3). Die volgende tabel toon aan watter onvoltooide werke die sonate voorafgegaan het en waaruit idees vir die sonate ontstaan het. Dit is ook ’n aanduiding van die omvang van Ives se belangstelling in sy mede-New Englanders.

**Tabel 3.1: Bronne waaruit die vier bewegings van die *Concord Sonate* ontwikkel het**

<i>Emerson</i>	<i>Hawthorne</i>	<i>The Alcotts</i>	<i>Thoreau</i>
<p><u>Belangrikste werk:</u>  <i>Emerson Overture</i>, wat ontwikkel uit die beplande <i>Men of literature</i> reeks, ongeveer 1900–1912/13, asook die <i>Emerson Concerto</i> en die <i>Overture no.2</i>. Ander werke: <i>Piano Studies no. 2</i> en <i>9 (The Anti-Abolitionist Riots)</i> 1908–9.</p>	<p><u>Belangrikste werk:</u>  <i>Hawthorne Concerto</i>, 1910, (onvoltooid of verlore) wat hoofsaaklik begin met die <i>Celestial Railroad</i>-idee. Dit is aanvanklik gekonsipieer as ’n werk vir twee klaviere of twee klaviere en vier persone.</p>	<p><u>Belangrikste werk:</u>  <i>Orchard House Overture</i>, 1904, verlore buiten ’n halwe bladsy van die skets. ’n Tema en sommige passasies word gebruik.</p>	<p><u>Belangrikste werk:</u>  <i>Tweede strykkwartet</i>. Daar bestaan ook sketse vir orkeswerke van <i>Thoreau</i>.</p>

Ives het op die idee van die *Concord Sonate* gekom terwyl hy in September 1911 by Elk Lake vakansie gehou het (Ives, 1972:329). Die grootste gedeelte van die werk is gekomponeer vanaf 1911–12. Volgens Block (1996:21) was die *Emerson*- en *Hawthorne*-bewegings teen 1912 voltooi en het Ives reeds genoeg materiaal van beide *The Alcotts* en

*Thoreau* geskets om self 'n volledige uitvoering van die sonate vir 'n vriend en musiekkritikus van Yale, Max Smith, te gee. Die datums van voltooiing vir elk van die bewegings word as volg vasgepen:

**Tabel 3.2: Komposisieproses van die *Concord Sonate***

<i>Emerson</i>	<i>Hawthorne</i>	<i>The Alcotts</i>	<i>Thoreau</i>
1912	1911 (moontlik Okt. 1910)	1915	1915

Ives het die eerste druk van die *Concord Sonate* self befonds. Die sonate is in 1920 saam met die *Essays before a sonata* deur Knickerbocker Press uitgegee. Ives het aanvanklik beplan om die *Concord Sonate* en die *Essays* as 'n enkele bundel uit te gee, maar het daarteen besluit toe dit duidelik geword het dat die volume te groot sou wees (Ives, 1970:xxv). Hy het die *Concord Sonate* tussen 1940–47 hersien en daar bestaan volgens Clark (1974:172) ten minste 14 gekorrigeerde kopieë van die eerste uitgawe. Die tweede druk is behartig deur Arrow Music Press (later Associated Music Publishers) en is in 1947 uitgegee. Meyer (1991:16) wys op verdere veranderinge wat Ives na 1947 gemaak het, maar 'n derde uitgawe het nie gerealiseer nie, hoewel dit heel moontlik die bedoeling was.

Benewens die inligting wat in die *Memos* vervat is, identifiseer Clark (1974:173) enkele verdere aspekte met betrekking tot die hersiening van die werk. Die tweede uitgawe is ook van uittreksels uit die *Essays* wat op die program betrekking het, voorsien. Daar is verder ook 34 addisionele notas wat deur Ives met 'n asterisk in die partituur aangedui word. Hierdie notas is hoofsaaklik gemoed met die uitvoeringspraktyk, waaronder tegniese aanwysings en alternatiewe om te verseker dat die tempo in moeilike passasies gehandhaaf word. Ter wille van hierdie studie wat op interpretasie konsentreer, is dit belangrik om ook die enkele programmatiese idees wat in hierdie notas vervat is, en wat nie in die *Essays* in soveel detail ter sprake kom nie, te erken (aldus Block, 1996:29). Daar bestaan ook 'n stel ongepubliseerde *Performance Notes* wat in die musiekbiblioteek van *Yale University* bewaar word.

Bogenoemde uiteensetting van die ontstaansgeskiedenis van die *Concord Sonate* is insiggewend in die sin dat dit die sonate se dikwels simfoniese voorkoms verklaar. Dit is

ook opvallend hoe Emerson, wat as leier van die Amerikaanse transendentaliste beskou word, in Ives se werke 'n soortgelyke prominente posisie beklee. Die *Concord Sonate* kan as't ware in geheel as 'n huldeblyk aan die skrywers van Concord beskou word. Hieruit het daar ook weer baie ander werke voortgevloei wat Ives se eerbewyse verder beklemtoon, soos in Tabel 3.3 uiteengesit word.

**Tabel 3.3: Werke wat uit die *Concord Sonate* voortvloei**

<i>Emerson</i>	<i>Hawthorne</i>	<i>The Alcotts</i>	<i>Thoreau</i>
Eerste Emerson-transkripsie: ongeveer 1915 tot voor 1918 (ook uit die <i>Emerson Overture</i> )	Vierde Simfonie: 1910–16 <i>Allegretto</i> (tweede beweging)		'Thoreau' – Lied no. 48 uit <i>114 Songs</i> 1915
Tweede, derde en vierde transkripsie: 1920–21, ontwikkel uit kort gedeeltes van die <i>Concord Sonate</i> se eerste beweging	<i>Piano Fantasy: The Celestial Railroad</i> moontlik 1925		

### 3.2 Die algemene stylkenmerke van die *Concord Sonate*

Oscar Wilde (1913:5-6) skryf in die voorwoord tot sy *The Picture of Dorian Gray* die volgende: "The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things. The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography." Die *Essays* is grotendeels 'n kritiese beskouing van die betrokke skrywers en in die *Concord Sonate* is Ives weer eens die kritikus wat sy indrukke van die vier skrywers in Concord in 'n verhewe musikale vertaling weergee. Ives is naamlik in staat om die tematiek van die skrywers se tekste asook hulle algemene karaktereenskappe besonder akkuraat te skets. As aanhanger van die transendentale filosofie en vanweë verskeie raakpunte tussen Ives en die Concord-skrywers (kyk 2.3.1-4), kan die *Concord Sonate* ook as outobiografies gesien word. Dit is dus sinvol om Ives se komposisiestyl, soos dit deur sy lewe vorm aangeneem het, van naderby te beskou en sodoende 'n beter begrip van die sonate te verkry. Hiervolgens kan 'n model saamgestel word, waarvolgens die *Concord Sonate* se musikale kodes ontsyfer kan word. Die gegewens wat hieruit verkry word, kan dan met uitsprake in sy *Essays before a sonata* gekombineer word om 'n

grondige interpretasie van Ives se persoonlike indrukke van Emerson, Hawthorne, die Alcotts en Thoreau te verseker.

Burkholder (1996:3-4) en Wallach (1974:359) identifiseer vier komposisietradisies in die sonate waarmee Ives bekend was, en wat sy lewe as komponis in 'n neutedop sou kon saamvat. Die tradisies kan soos volg opgesom word:

- Amerikaanse populêre musiek, wat dansmusiek soos “ragtime” en “vaudeville”, “brass-band”- en “college”-liedjies asook patriotiese, volkseie en populêre liedjies insluit;
- Amerikaans-Protestantse kerkmusiek waarmee Ives as orrelis baie goed bekend was, sowel as Franse orrelmusiek, wat op die oog af naïef en ongekompliseerd is, maar tog gekleur is met die laat-Romantiek se chromatiese en verhoogde retoriese inslag;
- Europese kunsmusiek wat Ives as student onder Horatio Parker aan Yale bestudeer het, in besonder die laat negentiende-eeuse simfoniese styl van Brahms en Dvořák, asook die werke van Bach en Beethoven;
- Eksperimentele musiek, wat hoofsaaklik sy vader se invloed openbaar, byvoorbeeld 'n ongewone benadering tot klankmateriaal en die gebruik van spesiale effekte.

Die wyses waarop Ives binne hierdie raamwerk te werk gegaan het om die verskillende skrywers uit te beeld, sal vervolgens bespreek word.

Volgens Blum (1977:464) is dit noodsaaklik om in 'n analise van Ives se musiek nie slegs die onderskeie tegnieke, prosesse en gebruike te identifiseer nie, maar om alles ook in verhouding tot mekaar te beskou. Vir Ives was dit noodsaaklik om musikale verhoudings tussen die verskillende tradisionele benaderings te skep. Dit het tot gevolg dat die musiek dikwels verskillende style gelyktydig vertoon.

Hertz (1996:78) definieer die verskynsel as Ives se kumulatiewe vormmodel. Dit behels die opstapeling van verskillende idees en style waaruit die essensie van die musiek uiteindelik kristalliseer en vir die luisteraar herkenbaar word. Die kristalliseringsstegniek is dus 'n essensiële werkswyse ten opsigte van die kumulatiewe vormmodel aangesien Ives se poli-stilistiese skryfwyse hierdeur in perspektief geplaas word. Ives kombineer die vier komposisietradisies wat hierbo uiteengesit is met poliharmoniese kompleksiteite, vrye dissonante kontrapunt, tonaliteit, atonaliteit, bitonaliteit, politonaliteit, toontrosse en

metriese kontrapunt sodat verskillende musikale gebeure in alle moontlike permutasies geïllustreer kan word. Die *Concord Sonate* het egter vanweë hierdie wye toepassing van musikale kodes vir lank die reputasie gehad om in essensie net 'n ongestruktureerde improvisasie blyk te wees. Ernst Křenek skryf in 1955 in die *Schweizerische Musikzeitung* (soos aangehaal deur Conen, 1981:35): “[H]ier begegnet man einem phantastischem Stilgemisch und keiner erkennbaren musikalischen Struktur”; (“[H]ier vind mens 'n fantastiese vermenging van style en geen herkenbare musikale struktuur nie.”)

Daar het intussen 'n volledige ommeswaai plaasgevind ten opsigte van hierdie stelling deurdat die multidimensionele komposisietegniek binne konteks geplaas is. Om aan te sluit by Hertz se kumulatiewe vormmodel, bestempel Starr (1977:102) Ives se aanwending van 'n heterogene stilistiese komposisietegniek juis as 'n vormgewende element. Die tradisionele homogene styl wat nagestreef is om eenheid te bewerkstellig, kan nie op Ives se musiek van toepassing gemaak word nie. Die gebruik van variërende style word ook nié gegrond op die sintese daarvan onder een algemene styl nie. Intendeel, 'n verandering van styl is byvoorbeeld dikwels gebruik om 'n idee verder te ontwikkel en nie ter versiering of versterking van tematiese en harmoniese gebeure nie. Dit kan gesien word dat die tradisioneel vormgewende tegnieke soos tematiese ontwikkeling en harmoniese organisasie wel 'n samehang op die oppervlak daarstel, maar dat dit nie in die *Concord Sonate* 'n homogene styl bewerkstellig nie. Ives se jukstaposisie van style was volgens Wallach (1974:360) die eerste omvangryke musikale toepassing van wat nou algemeen deur musikoloë as die *collage*-tegniek beskryf word.

Ives doen inderdaad baanbrekerswerk in sy vestiging van die *collage*-tegniek in musiek. Starr (1977:102) wys daarop hoe stilistiese heterogeniteit reeds vroeg in die twintigste eeu 'n vastrapplek in die letterkunde gekry het. In teenstelling hiermee beklemtoon Yates (1967:213) dat Westerse komponiste nog na die Tweede Wêreldoorlog stilistiese *homogeniteit* as die belangrikste beginsel vir musikale eenheid aangehang het. Die skrywers wat stylverandering as vormgewende element aangewend het, is James Joyce (*Ulysses*), T.S. Elliot (*Wasteland*) en die digter Walt Whitman. Laasgenoemde het selfs geskryf: “Do I contradict myself? Very well then I contradict myself, I am large, I contain multitudes” (Whitman, 1950:vii). Mikhail Bakhtin het die welbekende term *heteroglossia* ingevoer om stilistiese heterogeniteit in die letterkunde te beskryf. Hierdie *styl* definieer die

gelyktydige gebruik van verskillende stemme in 'n literêre teks, sodat die vele komponente in 'n polifone tekstuur saam bestaan, maar sonder enige ooreenstemming of versoening (Hertz, 1996:114). In die moderne letterkunde word 'n verandering in skryfstyl gebruik om milieuveranderinge, die verskille tussen protagonis en antagonis, aspekte soos droom teenoor werklikheid asook realiteit teenoor surrealiteit voor te stel. Ives het dié benadering ook in die *Concord Sonate* gevolg. Sy poli-stilistiese skryfwyse is heterogeen van aard wat hom in staat stel om 'n wye verskeidenheid van onverwante aspekte met betrekking tot die filosofieë, skryfstyl en persoonlikhede van die skrywers duidelik uit te beeld.

Volgens Crunden (1977:13) was die stilistiese diversiteit in Ives se musiek die resultaat van die invloed wat sy vader se idees oor musiek op hom as kind gehad het. Crunden beklemtoon George Ives se woorde aan sy seun: "Everything in life is relative." Hierdie benadering tot musiek het heel moontlik Charles Ives se "Music is life"-benadering tot komposisie (kyk 2.1) begrond. Dit volg dus dat die heterogene styl ook op buitemusikale stimuli berus. In die *Concord Sonate* word hierdie aspekte gewoonlik deur sy eksperimentele tegnieke verteenwoordig en het tot gevolg dat die poli-stilistiese benadering oneindige moontlikhede inhou. Hitchcock (1977:6) wys daarop dat Ives sy eie ervaring van die klankwêreld of wat hy selfs in sy verbeelding gehoor het, as potensiële materiaal vir sy musiek beskou het. Hitchcock noem vervolgens verskeie on-musikale klanke, soos perdehoewe wat klap, 'n vrywillige kerkkoor met intonasieprobleme, of selfs die kraak van 'n bal teen 'n bofbalkolf wat Ives deel van sy musikale wêreld gemaak het. Ives het byvoorbeeld ook in 'n onderhoud met Henry Bellamann (1933:48) die volgende gesê: "The fabric of existence weaves itself whole ... There *can be nothing exclusive* about a substantial art" (eie beklemtoning).

Die buitemusikale stimuli behels egter nie net konkrete onmusikale klanke nie. Hertz (1996:79) verwys ook na abstrakte begrippe soos die psigologiese konnotasies wat herinneringe, ervarings en nostalgie oproep. Ives suggereer hierdie buitemusikale elemente deur middel van musikale aanhalings of geleende materiaal. Die tegniek word dus nie aangewend weens 'n nuwe eklektisisme of vir enige literêre suggestie nie, maar omdat sy musiek die kragtigheid van die psigologiese konnotasies wat hierdie klanke inhou, vereis het. Beide Burkholder (1985b:19) en Charles (1967:109) dui aan hoe Ives

soms selfs melodieë gebruik het wat nie noodwendig musikale konnotasies tot die struktuur van die werk het nie, maar omdat hulle 'n persoonlike rol in sy lewe gespeel het.

Die twee primêre bronne vir sy aanhalings is melodieë uit sy eie Amerikaanse kultuur of temas en motiewe uit die Europese kunsmusiek. Hierdie gebruik kan gevolglik as een van die belangrikste redes aangevoer word vir die baie kontrasterende style wat in Ives se musiek aangetref word. Ives se gebruik van aanhalings word boonop as sy mees kenmerkende eienskap bestempel (vergelyk o.a. Marshall, 1968; Burkholder, 1985b; Ballantine, 1979; Henderson, 1974).

Colin Sterne (1971:39) skryf as volg oor Ives se aanhalingstegniek: "No composer before and since has made it such an integral part of his style." Die kritiek dat Ives, vanweë sy omvattende gebruik van aanhalings, geen vindingrykheid toon nie (vergelyk Ballantine, 1979:183), word tersyde gelê deur Leonard Bernstein (soos aangehaal deur Sterne, 1971:42): "It all comes out Ivesian, transmorgified into his own personal statement" en "it is music about other music." Ives verdedig sy filosofiese gebruik van aanhalings in die "Epilogue" van sy *Essays* (vergelyk Ives, 1970:80-81) en sluit dit af met die volgende verklaring: "... 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"<sup>1</sup> (eie beklemtoning).

Dit is verder ook opvallend hoe dikwels Ives die Concord-skrywers, veral Emerson, in sy *Essays* direk aanhaal, om sy eie siening te onderstreep. Robinson (1977:570) wys daarop dat die gebruik van aanhalings op sigself simbolies van veral Emerson is. Hierdeur erken hy die skrywer se kort en betreklik onbekende *essay*, *Quotation and Originality*, waarin Emerson voorhou dat "... [A]ll of us are quoters in one province of life or another." In die sonate word Emerson dus die ondersteunende outoriteit vir Ives se bewustelike gebruik van aanhalings. Volgens Burkholder (1985b:21) is Ives se aanhalingstegniek in werklikheid gewortel in die transendentale filosofie van die Concord-skrywers. Hulle het geglo dat die tradisionele en populêre uitdrukkings bestaansreg het, omdat dit 'n stem aan hul eie denke gegee het. Ives het dit beaam en was boonop van mening dat die egtheid

---

<sup>1</sup> Die estetiese sienings rakende "substance" en "manner" is 'n fundamentele onderwerp van die *Essays* en sal in hoofstuk 5 bespreek word.

wat in hierdie tradisionele en populêre uitdrukkings opgesluit is, 'n *eerlike* stem aan sy eie denke gegee het en gevolglik bevorderlik was vir sy eie kuns (vergelyk ook Sterne, 1971:40 in die verband).

Om op te som kan dus gesê word dat Ives aanhalings gebruik vir:

- formele en tematiese redes;
- tegniese redes soos o.a. ooreenkomste in die melodiese intervalstruktuur;
- hul onafhanklike beduidenis en betekenisinhoud;
- die simboliek of suggestie daaraan verbonde;
- sy persoonlike konnotasies; en
- uit filosofiese oortuiging.

Laastens moet Ives se fragmenteringstegniek uitgesonder word. Hierdie gebruik is ook grootliks verantwoordelik vir die multidimensionaliteit van Ives se musiek. Fragmentering word nie net in 'n tradisionele sin sekwensieel, lineêr en ontwikkelend gebruik nie, maar verkry 'n strukturele funksie in die *Concord Sonate*. Die volgende opsomming behels Ives se mees tipiese gebruike van hierdie komposisietegniek:

- Lineêre kontinuïteit word maklik verbreek deur eenvoudig van een idee dwars te sny na 'n ander waardeur die jukstaposisie van style verhoog word.
- Frases verbind nie logies nie, maar word in isolasie waargeneem terwyl frase-oorvleueling ook algemeen voorkom.
- Fragmentering is nie meer net sekwensieel vorentoe gerig met 'n toename in beweging of om 'n punt van aankoms te bereik nie. Ives gebruik die tegniek ook *refleksief* en *wederkerend* (vergelyk Morgan (1977:150-151) wat die terminologie "reflexive" en "reciprocal" gebruik). 'n Fragment kan gevolglik 'n antisiperende of terugwysende funksie hê waardeur kruisverbindings tussen bewegings bewerkstellig word.

Vanuit 'n vertolkingsoogpunt blyk dit die sinvolste te wees om die *Concord Sonate* volgens bogenoemde eienskappe te bestudeer. Die tegnieke en hulle stilistiese implikasies speel 'n beduidende rol in Ives se vergestaltung van die Concord-skrywers. Die ooreenkomste en/of verskille tussen die onderskeie style belig nie net die samehang van Ives se konsep van die sonate nie, maar definieer ook die estetiese individualiteit van elk van die

bewegings. Die onderskeidende eienskappe van die vier skrywers kan deur hierdie individualiteit uitgelig word.

### **3.3 Voorgestelde model vir die ontleding van die bewegings**

Uit die bespreking in hierdie hoofstuk is die volgende model ontwikkel as 'n teoretiese konstruk wat in hoofstukke 4, 5 en 6 gebruik sal word om 'n beter begrip van die *Concord Sonate* te kry:

- Die sonatestruktuur van *Emerson*, en die werk as geheel, sal in breë trekke vergelyk word met die tradisionele eienskappe van die sonatestruktuur. Die rol wat Ives se kristalliseringstegniek in hierdie verband speel, sal beklemtoon word.
- Die implikasies van die aanhalingspraktyk en gepaardgaande metaforiese verwysings na die Concord-skrywers sal bestudeer word.
- Die uiteenlopende style sal geïdentifiseer word en hul funksie met betrekking tot die musikale uitbeelding van die skrywers sal bepaal word.
- Die implikasies van die fragmenteringstegnieke en die suggesties wat dit inhou, sal verklaar word.
- Die sikliese beginsel, wat in die stilistiese en aanhalingstegnieke manifesteer, sal ondersoek word.

Laastens sal daar deurgaans verwys word na die hantering van motiewe en temas sowel as metriese en ritmiese gebruike wat binne die konteks van die sonatestruktuur en die genoemde komposisietegnieke bydra tot die musikale vergestaltung van die skrywers.

### **3.4 Samevatting**

Die doel van hierdie hoofstuk was om die ontstaansgeskiedenis (3.1) en algemene stylkenmerke (3.2) van Ives se musiek na te vors, met die oog daarop om 'n model te ontwikkel vir die ontleding van die musikale uitbeelding van die vier Concord-skrywers in die *Concord Sonate*. Die detail van hierdie model is in 3.3 hierbo uiteengesit en sal in hoofstukke 4, 5 en 6 toegepas word op die uitbeelding van Emerson (hoofstuk 4), Hawthorne (hoofstuk 5) en die Alcotts en Thoreau (hoofstuk 6).

## Hoofstuk 4

### *Emerson*

Ives het lank nadat hy die *Essays* voltooi het nog steeds in die werke van Emerson geïnteresseerd gebly. Sy *Self-Reliance* kan moontlik as Ives se belangrikste bron van inspirasie uitgesonder word. Emerson skryf: "To believe your own thought, to believe that what is true in your own private heart is true for all men. ... Great works of art ... teach us to abide by our spontaneous impression with good-humoured inflexibility." (Manley, 1998.) Dié onbuigsaamheid is onmiskenbaar in die musikale indrukke ("impressions") wat Ives van die vier skrywers in die unieke *Concord Sonate* daargestel het. Dit word veral in die eerste beweging duidelik dat Ives die regverdiging van Emerson ontvang het om beide individualisme en idealisme in sy kuns te integreer. Volgens Burkholder (1985a:109) het Emerson oplossings verskaf vir die probleme wat Ives in sy eie estetika ondervind het.

Die beweging is kompleks en multidimensioneel en gevolglik ook ten volle vergelykbaar met Ives se omvattende beskrywing van Emerson in sy *Essays before a sonata*. Die individuele styl van dié skrywer is tot in die fynste besonderhede musikaal vergestalt. Volgens Helm (1954:358-9) is *Emerson* moontlik die beweging wat die moeilikste is om te verstaan en Baggiani (1977:229) en Brooks (1977:212) wys albei daarop dat een van die verskynsels waarmee kontemporêre musiek gemoeid is, juis die uiterste kompleksiteit in Ives se musiek is; 'n veelvuldigheid waar ongelyksoortige elemente in oënskynlike konflik saam bestaan.

Hierdie konflik ontstaan in Ives se komposisies omdat hy nie noodwendig enige verwantskappe tussen heterogene, noukeurig versamelde elemente wil ontgin nie. Tog besit die verskillende musikale elemente bepaalde vaste eienskappe wat relevant is tot die komposisie as geheel. Dit strook met Ives se transendentale geloof in "the unseen unity of all things" en terselfdertyd ook met sy siening dat "vagueness is at times an indication of nearness to the truth" (vergelyk Ives, 1970:22; Rossiter, 1977:18; Crunden, 1977:12).

Met hierdie estetiese sienings in gedagte, sal die beweging ondersoek word volgens die model wat aan die einde van hoofstuk 3 (kyk 3.3) uiteengesit is. Daar sal gepoog word om te bepaal op watter wyse Ives 'n eenheid bewerkstellig ten spyte van die vaagheid en konflik wat in die beweging ervaar word. Verder sal Ives se onbuigsame individualisme en idealisme ook in sy musikale gebruike nagevolg word. Daar sal spesifiek gefokus word op die beweging se sonatestruktuur (4.1); die gebruik van aanhalings (4.2); fragmentering (4.3) en die sikliese beginsel (4.4) soos dit in die beweging aangetref word; asook die polistilistiese skryfwyse wat die beweging kenmerk (4.5).

#### 4.1 Sonatestruktuur

Na aanleiding van bogenoemde is dit te wagte dat die diskrepansie tussen 'n filosofie en die duidelik omlýnde struktuur van die sonate probleme sou lewer. In sy voorwoord tot die *Essays* skryf Ives: “[T]he second pianoforte sonata-‘Concord, Mass., 1845,’ – (is) a group of four pieces, called a sonata for want of a more exact name, as the form, perhaps substance, does not justify it” (Ives, 1970:xxv). Conen (1981:40) is van mening dat Ives in die verband verleë was om die tradisiebelaaide term *sonate* aan dié eensoortige en profetiese werk toe te skryf. In die “Epilogue” beskryf Ives (1970:98-9) inderdaad sy teësin in die gebruik van die sonatestruktuur:

[A] critic has to listen to a thousand concerts a year, in which there is much repetition, not only of the same pieces, but the same formal relations of tones, cadences, progressions, etc. The unity of the sonata movement has long been associated with its form, and to a greater extent than is necessary. ... A first theme, a development, a second in a related key and its development, the free fantasia, the recapitulation, and so on, and over again.

Die transendentale rebel kom gevolglik in die *Emerson*-beweging tot uiting omdat Ives nie die argitektoniese struktuur van die sonate wil gehoorsaam nie. In die *Concord Sonate* doen Ives weg met die organisasie van tematiese materiaal volgens die tradisionele vormmodel. Getrou aan die transendentale filosofie gehoorsaam hy individuele uitdrukking asook vryheid van denke en doen hy op 'n Emerson-wyse weg met stoere tradisie, net soos vernuwing ook in dié Concord-skrywer se prosa sentraal gestaan het (kyk 2.3.1).

Die siening dat die *Concord Sonate* struktureel sy eie organiese wette gehoorsaam (Anon, 1974:582) word ook ondersteun deur onder andere Schubert (1980:135) en Conen (1981:28), maar dit is veral Meyer (1991:140-187) wat in sy ontleding hierdie stelling grondig bewys. Hy gaan voorts te werk deur 'n verloopbeskrywing van *Emerson* te doen omdat "the way something happens" (vergelyk Ives, 1970:42), dit wil sê die musikale ontplooiing as proses, die vormgewende tendense kan uitlig. Net soos Starr (1983:79) verlaat hy hom eerder daarop om die poli-stilistiese eienskappe van die werk as geheel te ondersoek. Hiervolgens kan die oorkoepelende verwantskappe wat tussen die kontrasterende elemente bestaan en wat vir die strukturele samestelling van die werk verantwoordelik is, sowel as die karakterisering van die skrywers meer noukeurig ondersoek word. Meyer is dus van mening dat die harmoniese eienskappe van motief-tematiese konstellasies in die vry-tonale konteks van die *Concord Sonate* nie meer geldend kan wees as ontledingskriteria nie.

In teenstelling hiermee verwys die pianis John Kirkpatrick in sy programnotas vir 'n opname van die werk ("Charles Ives. The 100<sup>th</sup> Anniversary", Columbia M4 32 504) steeds na die "End of Exposition" en "Recapitulation" – strukturele terminologie wat in dié geval, volgens Schubert (1980:122), eerder net in die konteks van 'n *verhewe* (eie beklemtoning) funksionaliteit en nie in die tradisionele sin verstaan behoort te word nie. Henry Cowell volg ook die tradisionele struktuur waarvolgens hy die *epiese* en *liriese* dualisme van die die twee hoofemas as volg identifiseer: "The sonata is built on two motifs. One, epic in nature, consists of three repeated notes and a drop of a third to the fourth note – in other words the opening motif of Beethoven's Fifth Symphony. Ives's second motif ... is lyric in nature and moves mostly in conjunct motion." (Cowell, H. & Cowell, S., 1955:191.) Die liriese tema waarna Cowell hier verwys, is die openingsnote van die werk (kyk voorbeeld 4.1a hieronder). Daar sal later meer aandag aan hierdie interpretasie van Cowell gegee word.

Hertz (1996:81) ondersteun nie Cowell se interpretasie nie. Hy sluit aan by Meyer se idee wat glo dat die verloop van musikale gebeure uiteindelik ook die essensie van die werk sal openbaar. Volgens Hertz maak Ives met sy kumulatiewe vormmodel en kristalliseringtegniek (kyk 3.2) 'n baie spesifieke estetiese keuse deurdat hy die eerste beweging as't ware met die *ontwikkelingsgedeelte* van die sonatestruktuur inlei. Hierdie

oorspronklike benadering is vir Ives 'n musikale verklaring van sy onafhanklikheid. Uit die *Essays* kan ook afgelei word waarom Ives (1970:22) juis dié benadering, in 'n verwysing na Emerson, volg:

His habit, often, in lecturing was to compile his ideas as they came to him on a general subject in *scattered notes*, and, when on the platform, to trust to the mood of the occasion *to assemble them* (eie beklemtoning).

*Emerson* stem dus ooreen met die aanvanklike weergawes van dié skrywer se essays; hulle het nie volgens logiese sekwenste redevoering vorm aangeneem nie. Alle motief-tematiese materiaal van die beweging word aan die begin van die beweging geakkumuleer en in 'n ontwikkelde vorm bekendgestel, asof Emerson nog sy gedagtes vir 'n lesing of preek bymekaar maak. Vanuit die versamelde musikale materiaal kom die temas geleidelik vanuit 'n groot klankmassa te voorskyn. Hierdie gebruik stem ooreen met Emerson wat sy oplossings ook eers in die *slot* van sy redevoerings en essays duidelik gestel het. Ives (1970:25) skryf in dié verband: "Of a truth, his codas often seem to crystallize in a dramatic though serene and sustained way the truths of his subject – they become more active and intense, but quieter and deeper." Gevolglik is dit eers in die koda van *Emerson* dat die luisteraar beloon word met 'n duidelike *uiteensetting* van al die tematiese materiaal wat in die teksture van die sonate verskuil was.

Emerson het dus nie net aan Ives die vryheid gegee om homself geïnspireerd en op unieke wyse uit te druk nie (vergelyk Ives, 1970:14), maar het ook aan hom 'n baie formele en pragmatiese<sup>2</sup> plan gegee waardeur die multidimensionaliteit van sy komposisiestyl funksioneel kon wees. Ives (1970:22) beskryf die werksmetode van dié skrywer-filosoof in sy *Essays* as volg:

His underlying *plan* of work seems based on the *large unity of a series of particular aspects of a subject, rather than on the continuity of its expression*. As thoughts surge to him, he fills them with the heavens, but seldom arranges them along the ground first (eie beklemtoning).

---

<sup>2</sup>Die term *pragmaties* is hier van besondere belang, aangesien Ives ook vertrou was met die werk van John Dewey wat in sy opvoedkunde die evolusionêre pragmatisme aangehang het. Ives gebruik dan ook soortgelyke idees in sy komposisieproses. Net soos die pragmatist die absolute verwerp, verwerp Ives ook die konvensionele aannames wat struktuur betref – by name duidelike en ooglopende koherensie (Crunden, 1977:12).

Emerson se “essays” is daarom ook dikwels as onsamehangend in wese gekritiseer. Die rede vir Ives se gebruik van die kumulatiewe vormmodel was dus om Emerson se skryfstyl en sy lesings of preke (Emerson was ook ‘n predikant; vergelyk Ives, 1970:24) te simboliseer; die ontwikkeling word eerste gestel terwyl die koda as uiteensetting van temas funksioneer.

Omdat *Emerson* dan nie volgens die tradisionele sonatestruktuur ontleed kan word nie, blyk dit sinvol te wees om die oorkoepelende struktuur volgens die *prose*- en *verse*-aanduidings in die partituur te bepaal. Hierdie aanduidings sou moontlik Ives se nuwe interpretasie van die epiese en liriese dualiteit, kenmerkend van die tradisionele sonate se twee hooftemas, verteenwoordig. Die *prosa*- en *poësie*-seksies bevat ook telkens die mees uiteenlopende musikale style.

Meyer (1991:160) wys daarop dat alle *verse*-aanduidings, behalwe by seksie 2, in die tweede uitgawe van 1947 weggelaat is. Hy voer verder aan dat die weglating moontlik verband hou met die feit dat Ives in sy *Essays* hoofsaaklik aan Emerson, die *essay*-skrywer, aandag gee en nie sy poëtiese kant beklemtoon nie. Om hierdie rede sal die eerste uitgawe by uitsondering hier gebruik word sodat die onderskeie seksies duidelik uitgelik kan word. (Bladsynommers word wel volgens die tweede uitgawe van Arrow Music Press, 1947, aangegee.) Die oorkoepelende struktuur, wat ook verder as verwysingsraamwerk gebruik sal word, sien soos volg daaruit:

- Seksie 1:
  - prose*: p. 1 – p. 4;
  - verse*: p. 5, sisteem 1 tot sisteem 4, *f somewhat faster*,
  - prose*: p. 5, sisteem 4 tot einde p. 7;
- Seksie 2:
  - verse*: p. 8 – p. 11;
- Seksie 3:
  - prose*: p. 12 – p. 16, sisteem 2;
  - verse*: p. 16, sisteem 3 – p. 17, sisteem 2, *ff with more and more action*;
  - prose*: p. 17, sisteem 2 – p. 18, sisteem 4, m2;
- Koda: p. 18, sisteem 4, m2 – einde.

As gevolg van die prosa- en poësie-seksies verenig die *Concord Sonate* met die skryf- en digkuns en dit verwys na 'n soortgelyke aspek in die *Essays* waar Emerson (en Thoreau) metafores weer as komponiste en musici beskryf word (vergelyk Ives, 1970:24-5 & 51). In *Emerson* word die musiek in der waarheid *letterkunde* omdat sentrale karaktereienskappe van die prosa en poësie deur suiwer musikale middele gesuggereer word. Verskeie deskundiges verwys na die aspek van *ongebondenheid* wat die prosaseksies aandui, teenoor die *gebondenheid* van die poësie-seksies (onder andere Meyer, 1991; Schubert, 1980; Conen, 1981).

#### 4.2 Aanhalings

Dit is reeds in hoofstuk 3 aangedui dat Ives se gebruik van aanhalings op sigself simbolies van Emerson is (kyk punt 3.2). Marshall (1968:45-68) toon aan dat Ives aanhalings as 'n strukturele element in sy *Eerste Klaviersonate* gebruik het en dit is ongetwyfeld ook op die *Concord Sonate* van toepassing. Verder is elke aanhaling ook nou verweef met die program en die transendentale filosofie van die Concord-skrywers. In sy oorspronklike studie van Ives se aanhalingstegniek het Henderson (1969:212) die volgende drie aanhalings in die eerste beweging geïdentifiseer:

- die Beethoven-motief (of "klop"-motief, ook noodlotmotief) uit Beethoven se vyfde simfonie (kyk voorbeeld 4.1a en 4.1b);
- die himne, *Martyn* (1834), van Simeon B. Marsh op die teks: "Jesus, Lover of my soul" (kyk voorbeeld 4.2a);
- die himne, *Missionary Chant* (1832), van Heinrich C. Zeuner op die teks: "Ye Christian heralds go, proclaim" (kyk voorbeeld 4.2b).

Ives verduidelik die betekenis van die Beethoven-motief in sy *Concord Sonate* as "an oracle ... of Beethoven's greatest messages ... the spiritual message of Emerson's revelations ... the soul of humanity knocking at the door of divine mysteries, ... in the faith that it will be opened" (Ives, 1970:36). Vir beide luisteraar en pianis word 'n verhoogde begrip van Emerson se optimistiese ideaal vir die mensdom te gee. Die motief

verteenwoordig dus 'n sentrale idee van die Concord-skrywers en word daarom ook deur middel van die sikliese beginsel in die *Concord Sonate* as geheel bevestig (kyk 4.5).

In hoofstuk 3 is aangedui dat aanhalings as een van Ives se mees kenmerkende eienskappe beskou word. Ives beklemtoon die aanhalingstegniek deur die Beethoven-motief selfs as 'n metafoor vir *aanhaling* as sodanig te gebruik. Volgens die *Performance Notes* (Yale) bestempel hy die nootgetroue aanhaling van die motief (G-G-G-E<sub>b</sub>) op p. 6, sisteem 2, m2, soos volg: "... [T]he village preacher will bring his hand down on the pulpit as the big point of 'the text' is given out. This is our text ...". Volgens Meyer (1991:210) is die aanhaling van die Beethoven-motief 'n voorstelling van die bybelteks wat tydens die preek *aangehaal* word. Emerson word boonop hierdeur as predikant in die sonate tot lewe gebring (kyk voorbeeld 4.1b).

In voorbeeld 4.1a en 4.1b kan gesien word hoe Ives beide die majeur- en mineurterts van die bekende motief gebruik en beide kwaliteite word erken as afkomstig uit die oorspronklike bron (G-G-G-E<sub>b</sub>, majeurterts; F-F-F-D, mineurterts). Die enharmoniese stelling van die motief se mineurterts (D<sub>#</sub>-D<sub>#</sub>-D<sub>#</sub>-C) is daarom steeds die oorspronklike motief, maar ook 'n baie goeie voorbeeld van die wyse waarop Ives tematiese materiaal aanvanklik gekamoeleer weergee, asof dit nog 'n vae idee van Emerson is wat eers later in sy lesing duidelik sal word. In die opsig kan ook opgemerk word dat die komplekse ritmiese stelling van die motief in die openingsmate met verloop van tyd baie meer vereenvoudig word.

Die volgende twee voorbeelde is maar net enkele van die menigvuldige verskynings van die Beethoven-motief in die sonate as geheel. Ritmiese verkleining en vergroting, omkering, terugwaartse beweging, opvulling van die tert, variasie van die dalende interval se kwantiteit en allerlei artikulasie (aksente, tenuto's, staccato's, legato) word deurgaans aan die motief toegeken. Hierdie tegnieke simboliseer die verskillende deklamasies van die *Concord Sonate* se belangrikste orakelspreuk en verhoog die uitdrukking van Emerson se transendentale boodskap (vergelyk Ives, 1970:36).

Om die identifisering, bespreking en interpretasie van motiewe en fragmente uit aanhalings in die voorbeelde te vergemaklik, word die volgende sleutel gegee:

- Soliede vierkantige hakies (  $\square$  ) word gebruik om motiewe en fragmente wat onveranderd voorkom, aan te dui.
- 'n Vierkantige hakie met 'n stippellyn (  $\square$  ) word gebruik om motiewe en fragmente wat gevarieer is, aan te dui.
- Wanneer slegs die begin (of einde) van 'n motief of fragment gebruik word, word die volgende tipe hakies gebruik (  $\square$  ) / (  $\square$  ).

By elke hakie is spesifieke letters aangebring om tussen die verskillende motiewe en fragmente uit aanhalings te onderskei. Die volgende letters is gebruik:

- **B** vir die Beethoven-motief
- **C** vir die *Concord*-motief
- **M1, M2, M3, M4** vir die 4 frases van die *Martyn*-himne
- **MC1, MC2, MC3, MC4** vir die 4 frases van die *Missionary Chant*
- **W** vir die Wagner-motief

Voorbeeld 4.1a: p. 1, sisteem 1 en 2

Voorbeeld 4.1b: p. 6, sisteem 2, very fast

Verdere redes waarom Ives die Beethoven-motief gebruik, kan soos volg opgesom word: Eerstens is die basiese onveranderlikheid van die motief, vanweë die drie herhaalde aanvangstone, simbolies van Emerson se strewe na die abstrakte en absolute. Tweedens is die herkenbaarheid van die motief, met inbegrip van kunsmusiek, verder ook 'n simbool van die universaliteit van Emerson. Ives (1970:13) motiveer beide redes in sy *Essays* waar hy skryf: "He was too much 'absorbed by the absolute,' too much of the universal[ist] to be either – though he could be both at once." Dertens is die motief, volgens Meyer (1991:209), so 'n vaste struktuur dat dit in die wisselende konteks van die *Concord Sonate* 'n fokuspunt daarstel, net soos die "laaste waarheid" van die *Over-Soul* as 'n fokuspunt in Emerson se filosofiese denke manifesteer.

Oor 'n verdere interpretasie rakende die Beethoven-motief is nog nie ooreenstemming bereik nie. Meyer (1991:208) verskil van Ballantine (1979:172) en Wooldridge (1975:305) wat aanvoer dat die motief as 'n simbool van die *Abolitionists* (die strydere vir die afskaffing van slawehandel) beskou kan word. Beide Emerson en Thoreau was *abolitionists* wat slawery teengestaan het. Die assosiasie met die Beethoven-motief word as volg gemaak: motief = "fate knocking at the door" = die gebalde vuis = simbool van *Abolition*. Die feit dat die motief ook in die klavierstudies no. 2 en no. 9 *The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's* gebruik is, is volgens Meyer egter nie genoegsame rede om dié interpretasie ook op die *Concord Sonate* van toepassing te maak nie omdat Ives in "Emerson" se slotparagraaf (1970:36) baie meer aan die motief toedig as net "die noodlot wat klop".

Die gebruik van die *Martyn*-himne en die *Missionary Chant* (kyk voorbeelde 4.2a en 4.2b) is verteenwoordigend van die transendentaliste se geloof in die innerlike goedheid van die mens en gevolglike verbintenis tot die volhouding van morele waardes. Meyer (1991:135) assosieer die *Martyn*-himne verder met "(the) old hymn-tune, that haunts the church and sings only to those in the churchyard to protect them from secular noises", soos Ives (1970:42) daarvan melding maak in "Hawthorne". Hierdie aanhalings van geestelike musiek kan ook direk met Emerson se beroep as predikant geassosieer word.

In die volgende twee voorbeelde kan ook gesien word hoe die openingsnote van die *Martyn*-himne en die begin van die tweede frase van die *Missionary Chant* ooreenstem

met die Beethoven-motief. Beide Block (1996:32-37) en Hitchcock (1977:55-6) verduidelik breedvoerig hoe Ives sy aanhalings ook vir hul musikaal-tegniese moontlikhede oorweeg het. In hierdie geval is die ooreenstemming van motiewe besonder betekenisvol omdat Ives die twee fundamentele sienings van die transendentale filosofie kombineer: Beethoven-motief = geloof in die *Over-Soul*; *Martyn*-himne = geloof in die ingebore goedheid van die mens (kyk ook 4.3 en hoofstuk 7).

**Voorbeeld 4.2a: *Martyn*-himne**

Musical score for "Martyn-himne" showing two systems of music with lyrics. The first system includes measures M1, M2, and FINE. The second system includes measures M3 and M4, ending with D.C. The lyrics are: "Je - sus, Lov - er of my soul, Let me to Thy bo - som dy, While the nearer wa - ters roll, While the tempest still is high; D. C. - Safe in - to the ha - ven guide, Oh, re - ceive my soul at last. Hide me, O my Sav - iour, hide, Till the storm of life is past;"

**Voorbeeld 4.2b: *Missionary Chant***

Musical score for "Missionary Chant" showing two systems of music with lyrics. The first system includes measures MC1 and MC2. The second system includes measures MC3 and MC4, starting with a "B" section. The lyrics are: "1. Ye Christian her - alds go, proclaim Sal - va - tion in Em - manuel's name. To distant climes the tidings bear, And plant the rose of Sharon there. Adox."

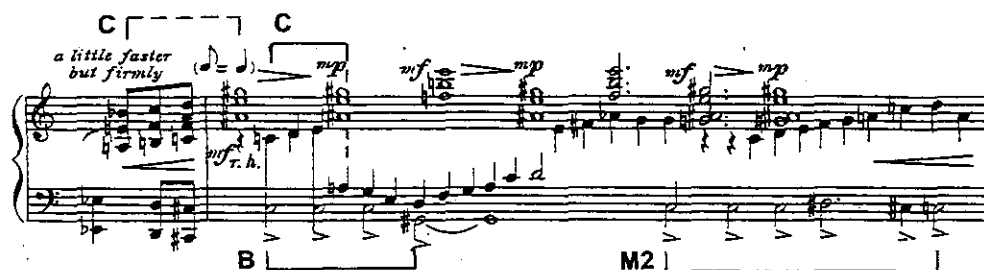
**4.3 Fragmentering**

Ives se fragmenteringstegniek dra hoofsaaklik daartoe by dat *Emerson* se eerste seksie (p. 1 – p. 7) besonder onsamehangend voorkom. Fragmente is gewoonlik afkomstig uit

aanhalings, hoewel oorspronklike motiewe en dele uit latere temas ook gefragmenteerd voorkom. Hy vestig die kernidees van sy kumulatiewe styl deur enkele fragmente van verskillende aanhalings te koppel. Hierdie musikale idees ontwikkel geleidelik tot meer gevestigde temas totdat hulle hoofsaaklik in die laaste twee bewegings kristalliseer en herkenbaar word (kyk hoofstuk 6). Verder word oorspronklike motiewe ook in *Emerson* bekend gestel wat later as fragmente van 'n tema sal funksioneer:

- In die voorstelling van die dorpspredikant wat hierbo bespreek is, word die Beethoven-motief (“bybelteks”) uitgebrei met die tweede frase van die *Missionary Chant* waar die dubbele tertsdaling besonder opvallend is (kyk voorbeeld 4.1b). 'n Meer volledige aanhaling van die *Missionary Chant* kom eers in *The Alcotts* voor (kyk voorbeeld 6.4 in hoofstuk 6).
- Ives brei die Beethoven-motief ook uit met onderskeidelik die tweede en derde frase van die *Martyn*-himne. Volgens Conen (1981:36) kan die vereniging van twee motiewe as simbolies vir 'n “transendentale eenheid” beskou word. In voorbeeld 4.3a is die stygende mineurterts van die himne se tweede frase enharmonies verander. In voorbeeld 4.3b is die herhaalde D van die himne se derde frase weggelaat. Hierdie uitbreiding van die Beethoven-motief met die derde frase, figureer ook aan die einde van die koda en eindig met 'n doriese gevoel (moontlik die einde van *Martyn* se eerste frase) (kyk voorbeeld 4.3c). Volgens Ives se kristalliseringstegniek kan dus verwag word dat dié fragmentkompleks later meer van 'n tematiese waarde sal kry.

**Voorbeeld 4.3a: p. 2, sisteem 2, bas**



Voorbeeld 4.3b: p. 1, sisteem 3 en 4, bas

Voorbeeld 4.3c: p. 19, sisteem 5, tenoor

- Benewens die fragmente wat uit aanhalings afkomstig is, word daar ook 'n oorspronklike motief in die openingsmate bekend gestel. Die drie stygende heeltone en 'n dalende kwint: C-D-E-A staan algemeen bekend as die *Concord*-motief (kyk voorbeeld 4.1a). Hierdie motief speel 'n belangrike rol in Ives se kristalliserings-tegniek. In voorbeeld 4.3a hierbo verskyn die *Concord*-motief byvoorbeeld tegelyk met die Beethoven-motief en *Martyn*-himne se voortsetting. Die B $\flat$ -C-D-G $\sharp$  wat dit in die boonste party voorafgaan, is 'n variasie van die *Concord*-motief en antispeel 'n soortgelyke gebruik daarvan in *Hawthorne* (kyk voorbeeld 5.4). Dit is belangrik om in voorbeeld 4.3a ook te let op die voortsetting van die *Concord*-motief. Die verskuilde middelstem word in die derde en vierde beweging 'n prominente tematiese fragment.

Hier kan dus gesien word hoe verskeie onverwante fragmente geakkumuleer word, maar nog nie as 'n duidelike tema gedefinieer kan word nie.

- Ives gebruik die *Concord*-motief aanvanklik ook dikwels in 'n ontwikkelde vorm. Op p. 3, sisteem 2 tot 5, word die eerste drie heeltone byvoorbeeld gebruik om dissonante toontrosse te vorm deur hulle gelyktydig te speel. Die dalende kwint word op p. 6, sisteem 2 by *fff* geïsoleer om die eerste groot klimaks te vorm. Die kwint word in 'n baie hoë register gespeel sodat die tonale omvang tot 6½ oktawe uitgebrei word. Ives (1970:11-12) suggereer die grootsheid van Emerson wat hy in die *Essays* soos volg beskryf: "Emerson is greater – ... We see him – standing on the summit at the door of the infinit, where many men do not dare to climb. ... We see him – a mountain-guide so intensely on the lookout for the trail of his star ..."

Fragmente in die kwasi-uiteensetting aan die begin verskyn óf geïsoleerd óf as fragmentkomplekse, is soms selfs opmekaar gestapel (kyk voorbeeld 4.3a), en andersins figureer hulle in 'n ontwikkelde vorm (toontrosse). Die kompleksiteit van die beweging word hierdeur verhoog, maar vaagheid neem ook toe omdat temas nog nie gedefinieer is nie. Hierdie vaagheid word veral beklemtoon met 'n feitlik onhoorbare stelling van die Beethoven-motief aan die einde van *Emerson* (kyk voorbeeld 4.3c). In die volgende bewegings word die verhouding wat tussen fragmente bestaan duideliker totdat die belangrikste temas uiteindelik te voorskyn kom. Deur middel van die fragmenteringstegniek kan Ives die tematiese materiaal baie gekonsentreerd akkumuleer; die tematiese funksie daarvan word slegs geantisipeer.

#### 4.4 Sikliese beginsel

Die twee motiewe wat in die *Concord Sonate* as sikliese idees gebruik word, is die Beethoven-motief en die *Concord*-motief. Hierdeur word die essensie van die transendentale filosofie in die werk as geheel gevestig. Die Beethoven-motief is (soos hierbo verduidelik) 'n simbool vir die transendentale filosofie, terwyl die *Concord*-motief die vier bewegings tot 'n eenheid snoer en die hegte band wat tussen die vier skrywers bestaan het, verteenwoordig. Hierdie twee sikliese idees word verder ondersteun deur die herhaling van fragmente uit die *Martyn*-himne en die *Missionary Chant* wat ook *Concord* en sy mense se geloof in die innerlike goedheid van die mens verteenwoordig.

Ives het die sikliese beginsel ook in sy eie *Essays* toegepas om aan te dui hoe Emerson aanvanklike idees in sy eie “essays” en lesings dikwels herhaal het totdat hulle volledig in die slotredes sin maak. Temas wat byvoorbeeld in die *Essays* deurgaans ter sprake kom en dan in die epiloog duidelik verklaar word is byvoorbeeld “substance” en “manner”; “subject” en “object”; “validity of vagueness”; “sound” en “music”; “relation of art to life”; “the experience of music”; asook “tonality” en “dissonance” (Mortensen, 2002). Die *Essays* se struktuur verhoog derhalwe ook insig in Ives se toepassing van die sikliese beginsel in sy *Concord Sonate*.

Die sikliese motiewe verskyn nie in 'n vaste vorm in die hieropvolgende bewegings nie. Volgens Meyer (1991:60) is dit 'n gevolg van die transendentale invloed op Ives. Die transendentaliste het probeer om wette uit die natuur in hul skryfkuns te gehoorsaam en na aanleiding hiervan skryf Ives (1970:22) in sy *Essays*: “Nature loves analogy and hates repetition.” Die variasies van die Beethoven- en *Concord*-motief is 'n musikale antwoord op dié filosofiese siening.

#### **4.5 Poli-stilistiese skryfwyse**

Ives onderskei in *Emerson* hoofsaaklik tussen 'n polifone skryfwyse wat die prosadele verteenwoordig, en 'n homofone skryfwyse waardeur die liriese digkuns in die poësiedele musikaal voorgestel word. Hierdie twee basiese benaderings word verder verfyn met die afwisselende gebruik van tonaliteit, atonaliteit, poli-tonaliteit, poli-ritmiek en pentatoniek. Die kompleksiteit van Emerson se skryfstyl word boonop beklemtoon deurdat hy 'n homofone skryfwyse, veral akkoordteksture, met 'n polifone skryfwyse vermeng en verder ook skerp kontraste skep deur 'n wye verskeidenheid van style teen mekaar te stel.

Hierdie style is almal afkomstig uit die vier komposisietradisies (kyk 3.2) wat Ives as uitgangspunt vir die *collage*-tegniek in sy komposisies gebruik het. Die kontrasterende eienskappe van die verskillende style kan soos volg opgesom word:

- 'n Resitatief-styl waardeur Emerson as preker voorgestel word, word op p. 6, sisteem 4 en 5 aangetref. Nadat die Beethoven-motief as “bybelteks” gelees is en 'n fragment van die *Missionary Chant* gehoor is (kyk 4.2 hierbo), volg die preek. Die aksente, wisselende tempi, fermatas, en portato-artikulasie beklemtoon die deklamatoriese

preekstyl. Hierdie resitatiefagtige tussenwerpsels kenmerk ook die einde van die beweging. Ives het die musikale ontplooiing van *Emerson* moontlik geskoei op die struktuur van 'n Griekse orasie wat 'n metafoor van Emerson se lesings en preke is. Vanaf p. 18, sisteem 1 (*faster and decisively*) word *dieselfde musikale materiaal* weer gebruik (vergelyk voorbeeld 4.1b) wat tipies van 'n preek en orasie was. Die koda wat vanaf die vierde sisteem volg, vergelyk dus goed met die slotseksie of *peroratio* van 'n orasie omdat dit afsluit met dieselfde passasies en klanke as waarmee dit in die *exordium* begin het (Mattheson, 1739, in Harris, 1981:472). Meer nog, 'n verrassing het die *peroratio* gewoonlik gekenmerk om die boodskap te beklemtoon. Johann Mattheson beskryf dit volgens Harris (1981:472) soos volg:

Yet a skilled composer of melodies can also often nicely surprise his listeners and produce in the conclusion ... of the instrumental postlude ... completely unexpected changes which yield an agreeable impression, from which completely unique affections arise: and this is the true art of peroration.

Ives het hierdie "verrassing" bewerkstellig deur die onverwagse gebruik van 'n altviool (kyk p. 19, sisteem 1, m3).

- Die improvisatoriese kadenza vanaf p. 7, sisteem 1 (*quite fast*) tot sisteem 4, herinner aan Liszt se komposisiestyl en kontrasteer sterk met die voorafgaande resitatief. Hierdie deel sluit die eerste seksie af en die arpeggio-tekstuur vergelyk goed met die brugpassasies van die tradisionele sonatestruktuur. Struktureel verskyn die brugpassasie ook op die regte plek: as oorgang tussen die *epiese* en die *liriese* dele.
- Die tweede seksie vanaf p. 8 is baie kontrasterend en vorm die belangrikste poësideel van die beweging. Ives stel verskeie poëtiese verskynsels en tegnieke van die digkuns musikaal voor. Meyer (1991:145) ontleed die seksie as 'n tema met variasies, waarna 'n tussenspel en 'n herhaling van die tema volg. Die *tema* kan as *refrein* beskou word, terwyl elke *variasie* 'n *strofe* van 'n gedig voorstel. Die fyn besonderhede van die *versreëls* van 'n gedig word ook in elke *maat* musikaal gerealiseer. Ives maak vir die eerste keer gebruik van tydmaatsoortaanduidings en ritmiese organisasie is ook meer voor die hand liggend. Die metrum van 'n versreël word hierdeur geïmpliseer en Ives erken ook die groter gebondenheid waaraan 'n digter onderworpe is in vergelyking met die vryer vorme van prosa. Verder stel elke maat (dit wil sê "versreël") ook 'n baie spesifieke gebruik van die transendentale digkuns voor, naamlik *anafora* (Hertz, 1996:113). Dit is 'n retoriese verskynsel en

behels die herhaling van 'n woordgroep aan die begin van elke versreël. Die herhaalde A-G aan die begin van elke maat in die regterhand (soms A-G# en soms getransponeer na E-D of E<sub>b</sub>-D<sub>b</sub>) stem dus ooreen met die herhaalde woordgroep aan die begin van elke versreël (kyk voorbeeld 4.4). Die tweede seksie vergelyk daarom goed met die volgende gedig uit die transendentale digter, Walt Whitman, se bundel, *Leaves of Grass*:

Smile O voluptuous cool-breath'd earth!  
*Earth of the slumbering and liquid trees!*  
*Earth of departed sunset – earth of the mountains misty-topt!*  
*Earth of the vitreous pour of the full moon just tinged with blue!*  
*Earth of shine and and dark mottling the tide of the river!*  
*Earth of the limpid grey of the clouds brighter and clearer for*  
*Far-swooping elbow'd earth – rich apple-blossom'd earth!*  
 Smile for your lover comes (eie beklemtoning).

Dat 'n gedig van Whitman uitgesonder word, is ook betekenisvol. Die bundel *Leaves of Grass* is te midde van die transendentalisme se bloeitydperk in 1855 uitgegee. Kouwenhoven (1950:vii) noem Emerson se waardering vir die werk in 'n brief aan Whitman: "I find it the most extraordinary piece of wit and wisdom that America has yet contributed. ... I have great joy in it. ... I greet you at the beginning of a great career ...". Whitman erken dat hierdie eerbewys hom lewenslank bygebly het en lves moes derhalwe hierdie twee kunstenaars se wedersydse respek in gedagte gehad het toe hierdie musikale uitbeelding van die digkuns gerealiseer is.

**Voorbeeld 4.4: p. 7, sisteem 1**



- Die homofone skryfwyse in die tweede seksie word gekoppel met 'n meer tonale benadering wat die liriese inslag van die transendentale digkuns ondersteun. 'n Dominant-tonika verwantskap (C-F) kenmerk die tema van die poësie-deel. Die dominantvierklank van F in die linkerhand word selfs met aksente beklemtoon terwyl dissonante (F# en G#) net subtiel op swak polse ingevoer word.
- Die derde seksie vanaf p. 12 begin in 'n *ragtime*-styl van die populêre musiektradisie en word veral gekenmerk deur sinkopasie-ritmes, vinnige, chromatiese twee-entertigste note en later ook spronge in die linkerhand (kyk p. 12 tot 13, sisteem 2). Die polifone skryfwyse impliseer weer 'n prosadeel en daarmee tree atonaliteit en digter teksture ook weer na vore.
- Die prosadeel word op p. 13, sisteem 4 met 'n fugato voortgesit. Die fugatema begin met die *Concord*-motief in 'n terugwaartse vorm (kyk voorbeeld 4.5). Ives onderwerp hom daarom in hierdie prosadeel aan strenger komposisietegnieke. Dit suggereer moontlik die meer samehangende gevoel wat geleidelik in die verloop van Emerson se lesings en skrywes gerealiseer het. Die streng polifone skryfwyse impliseer egter by uitstek dat die belangrikste idees nog nie gekristalliseer het nie.

**Voorbeeld 4.5: p. 13, sisteem 4**

- Die invloed wat orrelmusiek op Ives gehad het, word geïllustreer deur die oktawe wat dikwels in die lae register voorkom en wat aan die pedaalnote in 'n orrelwerk herinner. Die openingsmate stel hierdie figuur alreeds bekend en dit word 'n belangrike musikale idee wat in die beweging deurgevoer word. In die koda van *Emerson* is die chromatiese afgaande beweging in oktawe besonder prominent en dit wil voorkom asof hierdie figuur Emerson se stem in die beweging musikaal gerealiseer het.
- Laastens kan 'n kamermusiekstyl geïsoleer word wat Ives se eksperimentele komposisietradisie verteenwoordig. 'n Altviool moet in die koda 'n passasie speel wat 'n buitengewone verskynsel vir die sonatestruktuur is (kyk p. 19, sisteem 1), en waardeur Ives as't ware die instrumentasie van die klaviersonate uitgebrei het. Daar word in die verband ook teruggewys op die aanhaling hierbo, waar Emerson se koda soos volg beskryf word: “[T]hey become more active and intense, but quieter and deeper.” Die koda van *Emerson* word hoofsaaklik gekenmerk deur 'n buitengewone kalmte in vergelyking met die chaos wat dit voorafgegaan het. 'n Afnemende tempo en dinamiek bring alles tot 'n stilstand. 'n Mediterende stilte heers en die botone van die *pppp* en *scarcely audible* E-C♯ in die G-sleutel simboliseer volgens Ives se *Performance Notes* (partituur) die menslike siel wat opstyg na “the Ultimate Destiny”. Ives (1970:36) motiveer dié besonderhede van sy *Emerson*-koda as volg in sy *Essays*:

It is this underlying courage of the purest humility that gives Emerson that outward aspect of serenity which is felt to so great an extent in much of his work, especially in his codas and perorations. And within this poised strength, we are conscious of that 'original authentic fire' which Emerson missed in Shelly; we are conscious of something that is not dispassionate, something that is at times almost turbulent – a kind of furious calm lying deeply in the conviction of the eventual triumph of the soul and its union with God!

Ten spyte van die skielike ontknoping wat in die koda plaasvind, ontstaan die vraag of alle tematiese materiaal deur middel van die kristalliseringsstegniek reeds finaal ontplooi is. Hoewel die tematiese materiaal duideliker herkenbaar is, figureer die belangrike sikliese *Concord*-motief egter glad nie in die koda nie. Daar bestaan gevolglik nog musikale idees van die komplekse *Emerson*-beweging wat eers in die hieropvolgende bewegings vir die luisteraar duidelik sal word.

#### **4.6 Samevatting**

In hierdie hoofstuk is aangedui hoe Emerson se skryfstyl en lesings deur middel van die kumulatiewe styl in Ives se ongewone sonatestruktuur gespieël word (4.1). Daar is klem gelê op die verwantskappe tussen aanhalings en die programmatiese funksie wat Ives daaraan toegeken het (4.2). Verder is Ives se fragmenteringstegnieke as suggestie van Emerson se onsekwensiële werkswyse in 4.3 bespreek en die vestiging van die belangrikste sikliese motiewe is in 4.4 uitgewys. Laastens is Ives se poli-stilistiese skryfwyse in oënskou geneem (4.5).

Hierdie aspekte word ook in die volgende hoofstuk met betrekking tot die *Hawthorne*-beweging bespreek.

## Hoofstuk 5

### *Hawthorne*

In hoofstuk 2 is aangedui dat Nathaniel Hawthorne in die *Concord Sonate* deur middel van 'n musikale droombeeld voorgestel word. Alle klankgebeure in *Hawthorne*, wat as 'n narratiewe beweging beskryf kan word, is gevolglik betowerend, bonatuurlik en gevul met fantastiese, verbeeldingryke avonture. Ives beeld Hawthorne uit deur verskeie elemente van sy vertellings met behulp van musikale middele te herroep. In hierdie hoofstuk sal aangedui word hoe Ives hierdie musikale uitbeelding bewerkstellig. Sy werkswyse sal ondersoek word volgens die model wat in hoofstuk 3 uiteengesit is (kyk 3.3). Daar sal verder ook klem gelê word op die eksperimentele tegnieke wat Ives gebruik om spesiale effekte te skep asook die funksionele gebruike met betrekking tot tempo, metrum, ritme en dinamiek. In hierdie hoofstuk word eerstens aandag geskenk aan die oorkoepelende struktuur van die beweging (5.1) en daarna aan die musikale voorstelling van Hawthorne (5.2).

#### 5.1 Oorkoepelende struktuur

Alvorens Ives se komposisietegnieke in dié verband ondersoek word, moet 'n paar algemene opmerkings omtrent die *Hawthorne*-beweging se posisie in die sonate gemaak word. Aansluitend daarby sal die struktuur van die werk belig word om die ondersoek te vergemaklik.

Ives beskryf *Hawthorne* in sy *Memos* (1972:187) soos volg:

[T]he *Hawthorne* is essentially a *scherzo*, a joke ... a kind of program and take-off music. ... It isn't a program of events exactly, but just a general take-off of things funny, fairylike, wild real, unreal. ... And why not in music – yeah Art! – in serious music too, something which comes up from the life of a day, perhaps something that nature does to an Elm Tree, something as of old-time humor, or a sense of hilarity, a jump-upward feeling a boy may have on an early winter morning (eie beklemtoning).

Deur die tweede beweging as 'n *Scherzo* te tipeer, wat veronderstel is om “a lighter quality which is often found in the fantastic side of Hawthorne” te reflekteer (vergelyk Ives, 1970:xxv), wyk Ives reeds af van die tradisionele sonatestruktuur, waarin die derde

beweging dikwels hierdie benaming gekry het. Beethoven was die eerste komponis om die *Menuet en Trio*-beweging te vervang met 'n *Scherzo*, wat byvoorbeeld voorkom in sewe van sy nege simfonieë (Bonta, 1986:762). Dit het hom toegelaat om die vereiste statigheid van 'n menuet met meer opruierige humor te vervang. Gedurende die Romantiek en daarna het die *scherzo*-karakter egter ontwikkel om ook die makabere en mistieke in te sluit – vergelyk Chopin se *Scherzo*, in die *Klaviersonate in B♭-mineur, Op. 35* (Hertz, 1996:86). Dit wil dus voorkom asof Ives in die *Scherzo*, met sy wye toepaslikheid ten opsigte van karakterisering, die ideale platform gevind het om die verskillende karakters en beelde van Hawthorne se verhale ten toon te stel. Die betekenis van die ongewone posisie van die *Scherzo* sal in die ontleding van die beweging verder uiteengesit word (kyk 5.2).

Ives verduidelik in die slotparagrafe van die *Essay*-hoofstukke watter persepsie van die betrokke skrywer in die sonate neerslag sal vind. Na 'n betreklik algemene beskrywing van die tweede beweging maak Ives die volgende opmerking met betrekking tot *Hawthorne*:

“ ... It may have something to do with the children's excitement on that 'frosty Berkshire morning, and the frost imagery on the enchanted hall window' ... ”, waarna hy 'n hele reeks beelde, gebeure, nostalgiese herinneringe en karakters uit die verhale van Hawthorne lys (vergeelyk Ives, 1970:42). 'n Studie van die “Hawthorne”-hoofstuk het egter die vrae laat ontstaan van hoe letterlik die beskrywing van Hawthorne se karakters en beelde in die *Essays* op die *Hawthorne*-beweging toegepas kan word, en of die musikale ontplooiing moontlik ook parallel sou verloop met dié Hawthorne-verwysings wat eksplisiet in die *Essays* ter sprake gekom het. Om hierdie vrae te beantwoord kan die volgende seksionele indeling van die *Hawthorne*-beweging as uitgangspunt gebruik word:

Seksie 1: p. 21-28, sisteem 3

Deel A: p. 21 – p. 24, sisteem 4 *slower*

Deel B: p. 24, sisteem 4 *slower* – p. 26, sisteem 2 *very fast again*

Deel C: p. 26, sisteem 2 *very fast again* – p. 28, sisteem 3 *a little slower*

Seksie 2: p. 28, sisteem 4 – p. 42, sisteem 2

Deel D: p. 28, sisteem 4 – p. 35, sisteem 1, m3

Deel E: p. 35, sisteem 1, m3 *a fast march time* – p. 37, sisteem 1, m1

Deel F: p. 37, sisteem 1, m2 – p. 42, sisteem 2

Seksie 3: p. 42, sisteem 3 – p. 51

Deel G: p. 42, sisteem 3 – p. 46, sisteem 5, m1

Deel H: p. 46, sisteem 5, m2 – p. 51, sisteem 5

## 5.2 Musikale voorstelling

In die *Memos* gee Ives (1972:187) die volgende te kenne: “The ‘Magical Frost Waves’ on the Berkshire dawn window – *to me the Hawthorne movement starts with that*, first on the morning window pane, then on the meadow” (eie beklemtoning). Die eerste spesifieke programmatiese idee wat in die *Essays* beskryf word, is dus ooreenstemmend met die musikale beeld. Ives wys op nog enkele korrelasies tussen die musiek en die *Essays* in die *Memos* (vergelyk Ives, 1972:187-188), terwyl Block (1996:103) ook uit die *Performance Notes* (Yale) die volgende verbande kon vaspen:

- “and then he gets riding on the railroad” – Deel A: p. 22 vanaf sisteem 3;
- “then he jumps over the castle with Feathertop but not quite exactly the same jump every time – some days it is more of a hurdle, and some days a high dive” – Deel A: p. 23 einde sisteem 2 tot sisteem 3, waar die oktaafspronge op E en E# die spronge suggereer;
- “or something to do with the old hymn-tune that haunts the church and sings only to those in the churchyard to protect them from secular noises as when the circus parade comes down Main Street” – Deel D en E: p.34 – p.37, sisteem 1.

Verder maak Ives in sy *Essays* ook melding van twee danse:

- “the little demons dancing around his pipe bowl”, wat gekoppel word aan die eerste *ragtime*-passasie, deel C: p.26, sisteem 2 *very fast again* tot p.28, sisteem 1 *faster*; en
- “the ‘Slave’s Shuffle’”, waaroor Kirkpatrick in die *Memos* (1972:81) spekulêr, kom in die tweede *ragtime*-passasie, deel F, tot uitdrukking.

Verdere bladsye van die *Memos*, waarin Ives die slotparagraaf van die *Essays* se “Hawthorne” bespreek, is ongelukkig verlore. Gevolglik kan die laaste paar verwysings na Hawthorne se verhale (“the Concord he-nymph” / “The Seven Vagabonds” / “Circe’s Palace” / “or something else in the *Wonder Book*” / “or Phoebe’s Garden”) nie met

absolute sekerheid aan musikale passasies in *Hawthorne* gekoppel word nie. Ives verwys spesifiek na “something else in the *Wonder Book*” (eie beklemtoning), omdat die reeds vermelde “frosty Berkshire morning” (Ives, 1970:42) volgens Meyer (1991:218) in die algemeen betrekking het op die milieu waarin Hawthorne se vertellings in *Wonder Book* en *Tanglewood Tales* afspeel (vergelyk ook Boatwright, 1970:42).

Soortgelyk aan sy werksmetode in *Emerson*, ontleed Meyer (1991:167-9) *Hawthorne* ook volgens die stylwisselings wat die vergestaltung gedurende die musikale verloop oriënteer. Hoewel Meyer dit nêrens erken nie, is daar ‘n opvallende verband tussen sy ontleding en die slotparagraaf van “Hawthorne” in die *Essays*. Daar word naamlik sewentien verskillende seksies geïdentifiseer, en dit is presies dieselfde aantal beelde, gebeure, karakters, ens. as wat Ives in sy *Essays* omtrent die verhale van Hawthorne gelys het en wat as inspirasie vir die sonate gedien het. Hieruit kan afgelei word dat Ives baie presies was in sy beskrywing van die *Hawthorne*-beweging se inhoudelike. Indien die verlore bladsye van die *Memos* bestudeer sou kon word, sou die verskillende seksies moontlik meer noukeurig met die beskrywings in die *Essays* gekoppel kon word, en heel moontlik volgens Meyer se ontleding. Die chronologiese verloop kan egter nie met sekerheid bewys word nie. Dit is grootliks te wyte aan die *Celestial Railroad*-idee.

Die beeld van *The Celestial Railroad* is ‘n sentrale tema van die *Hawthorne*-beweging. Die vergestaltung van hierdie tema word daarom reeds vroeg in die beweging ingelei (Deel A: p. 22, sisteem 3; kyk bo), hoewel Ives dit eers aan die einde van die slotparagraaf in die *Essays* by sy lys van Hawthorne-fiksie ingesluit het. Daar is verskeie redes hiervoor. In hoofstuk 2 is reeds genoem dat Hawthorne se *The Celestial Railroad* ‘n parodie op John Bunyan se allegorie, *The Pilgrim’s Progress*, is (kyk 2.3.2). Ives het dus Hawthorne se *grappige* omwerking van hierdie ernstige werk simbolies deur middel van die *Scherzo* gedefinieer.

Ives se musikale voorstelling behels egter nog fyner detail. Bunyan se allegorie (kyk 2.3.2 vir definisie) word op oorspronklike wyse in die *Hawthorne*-beweging vergestalt. In *The Pilgrim’s Progress* word die sinnebeeldige voorstelling deur middel van ‘n droom bewerkstellig (Meyer, 1991:214). Dié droom word in *Hawthorne* metafories as ‘n treinreis uitgebeeld. Die vinnige toneelveranderings, soos deur die passasiers in die trein

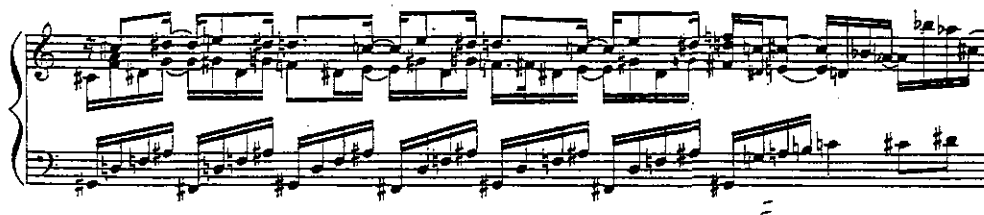
waargeneem, is 'n simbool van die onlogiese verbinding van 'n verskeidenheid van gebeure, tonele, beelde of verhale wat dikwels in een droom ervaar kan word. Hierdie vinnige toneelveranderings word oorkoepelend in die beweging met behulp van skielike stylveranderings gesuggereer, en die *collage*-tegniek het hier 'n ander funksie om te vervul as in *Emerson*. Die tempo-aanduidings is ook deurgaans, met enkele uitsonderings, baie vinnig. Dit verklaar dan waarom Hawthorne se prosastuk, *The Celestial Railroad*, as sentrale tema gekies is: dit het Ives in staat gestel om die verskillende aspekte van Hawthorne se prosa kompak en effektief uit te beeld, sonder om onsamehangend te wees.

Vervolgens word die *collage*-tegniek wat in die onderskeie hoofseksies van *Hawthorne* te vinde is, kortliks bespreek. Die aanhalings en fragmenteringstegnieke wat primêr bydra tot die poli-stilistiese skryfwyse sal terselfdertyd uitgewys word.

### 5.2.1 Deel A: p. 21 – p. 24, sisteem 4 *slower*

Die beweging begin baie improvisatories om aan te dui hoe die verbeelding in 'n droom vrye vlug kan neem. Hierdie fantastie-element word verder versterk deur 'n atonale klankomgewing te skep wat sporadies met tonale momente vermeng word (vergelyk p.22, sisteem 1 en 2 se diatoniese tertse in die regterhand). 'n Polifone styl word soms afgewissel met 'n homofone skryfwyse terwyl die oorwegende moderne idioom sy finale beslag in 'n vrye metrum en 'n ritmiese, komplekse tekstuur kry. Die dinamiek wissel tussen die uiterstes, *fff* en *ppp*, wat die kontrasterende voorstellings verder beklemtoon. Die trein se klik-klak word wel op 'n meer reëlmatige wyse ingelei met ritmes wat 'n onomatopeïese uitwerking het (kyk voorbeeld 5.1).

#### Voorbeeld 5.1: p. 22, sisteem 3



In die res van deel A verander die skryfwyse weer en kan 'n nuwe vergestaltung verwag word. Hoewel die "little demons *dancing around his pipe bowl*" (eie beklemtoning) eers in deel C as *ragtime* 'n musikale realiteit word, is die res van deel A gemoed met die beskrywing van die pyp wat ter sprake is in *Feathertop: A Moralized Legend*. Feathertop is die voëlverskrikker wat deur een van die belangrikste protagoniste in dié verhaal van Hawthorne, naamlik 'n heks, tot lewe gebring word. Die heks het die pyp, waarvan die kommetjie met dansende duiwelfigure versier is, as 'n gelukbringer aan Feathertop oorhandig. Die musikale uitbeelding vanaf p. 23, sisteem 4 tot deel B is baie reëel. Clark (1972:199) lei uit die *Performance Notes* (Yale) af dat die "demons" om die pyp se kommetjie deur die tollende, herhalende sestiende note (C – B, – E) in die regterhand en die pypsteel deur die linkerhand-oktawe op D $\sharp$  voorgestel word.

### 5.2.2 Deel B: p. 24, sisteem 4 *slower* – p. 26, sisteem 2 *very fast again*

Hierdie deel word ingelei deur 'n styl wat herinner aan die Franse post-romantiese orrelstyl van veral César Franck. Hierna tree Ives se uiters eksperimentele styl na vore. Hy word dan ook uitgesonder as die eerste komponis wat begin het om spesiale klankeffekte deur middel van nuwe speeltegnieke voor te stel (Griffiths, 1983:963). Om aan te sluit by die eksperimentele tegnieke, stel *Hawthorne* ook die eerste voorbeelde van aleatoriese gebruike ten toon. In 'n voetnota in die partituur vereis Ives dat die beweging "not too literally" gespeel word nie. Toe hy gevra is wat hy daarmee bedoel, het Ives lakonies geantwoord: "Play it before breakfast like \_\_\_\_\_ ! Play it after breakfast like \_\_\_\_\_ ! Play it after potatoes like \_\_\_\_\_ !" (Ives, 1972:191). Hy gaan voort deur te sê: "In fact, these notes, marks, and near pictures of sounds etc. are in a kind of way a platform for the player to make his own speeches on."

Deel B is buitengewoon dissonant deurdat 'n houtplank met 'n lengte van 14¼ duim (die omvang van twee oktawe en 'n tert) en wat swaar genoeg is om die klawers sonder 'n aanslag af te druk, gebruik moet word om massiewe toontrosse te speel terwyl die regterpedaal deurgaans afgehou word. Die botone van note wat deur die linkerhand gespeel word, word gevolglik sodanig versterk dat dit die effek van klokke wat in die verte lui, skep. Clark (1972:203) identifiseer dan ook die volgende aanwysing in die

ongepubliseerde *Performance Notes* (Yale) om die eksperimentele gebruik te verklaar: “[D]istant sounds, of church bells ringing over the village graveyard” (kyk voorbeeld 5.2).

#### Voorbeeld 5.2: p. 25, sisteem 1

Hierdie deel wys heel moontlik ook op die Hawthorne-karakter *Monsieur du Miroir* met sy *looking glass*. Die swewende timbres wys hoe Du Miroir (*miroir* = “spieël” in Frans) Hawthorne se introspektiewe persoonlikheid reflekteer. Die skrywer doen selfondersoek om die waarheid van sy spirituele self te vind (aldus Elder, 1969:64) en die transendentale filosofie vind gevolglik ook hierin neerslag. Hierdie selfondersoek is intimiderend, ongemaklik en vreesaanjaend, wat deur die bonatuurlike en ongewone dissonante toonkleure asook kontrasterende stadiger tempo en oorwegend sagte dinamiek gesimboliseer word. Die timbre wat hier geskep word, is terselfdertyd ook ‘n verdere bevestiging van die droom se onwerklikheid.

#### 5.2.3 Deel C: p. 26, sisteem 2 *very fast again* – p. 28, sisteem 3

Soos reeds genoem, stel hierdie deel die eerste dans voor en Ives gebruik die Amerikaanse populêre musiektradisie as invalshoek. Die lewendige dans van die klein demone word weergegee in die vorm van ‘n baie vinnige *ragtime* met kenmerkende gepunteerde ritmes en sinkopasies. Die klein duiweltjies word baie effektief vergestalt deur middel van ‘n dunner tekstuur wat later ook gepaard gaan met die eksklusiewe gebruik van ‘n staccato-artikulasie (kyk voorbeeld 5.3).

Voorbeeld 5.3: p. 26, sisteem 2, vanaf *very fast again*

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *ff* and *fff*. The instruction *fz very fast again* is written below the left hand. The second system continues the piece with similar notation and dynamics.

Aan die einde van deel C word 'n belangrike sikliese idee ingelei (kyk voorbeeld 5.4). Die *Concord*-motiefkompleks is in *Emerson* nog 'n onopvallende tekstuur, (kyk voorbeeld 4.3a) maar figureer hier meer prominent, hoewel dit steeds as 'n fragment gestel word. Die *Concord*-motief verskyn in die linkerhand op p.28, sisteem 2, vanaf *faster*, waarvan die laaste intervalsprong omgekeer is: A-B-C $\sharp$ -F $\sharp$ . Die uitbreiding ná die *Concord*-motief, E-C $\sharp$ -B-(C $\sharp$ )-D $\sharp$ , stem ooreen met die uitbreiding in *Emerson*: G-E-D-F in die linkerhand.

Voorbeeld 5.4: p. 28, sisteem 2 vanaf *faster*

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *faster*. The left hand has a rhythmic accompaniment with a *ff* dynamic. A section labeled 'C' is indicated. The second system continues the piece with similar notation and dynamics, including a *mf* dynamic and the instruction *r.h. a little slower*.

#### 5.2.4 Deel D: p. 28, sisteem 4 – p. 35, sisteem 1, m3

Hierdie seksie is besonder belangrik omdat dié sikliese *idee* verder uitgebrei word. Wanneer *Hawthorne* en *The Alcotts* relatief tot mekaar beskou word, word dit duidelik hoe die fragmentering van die sikliese idee in eersgenoemde beweging 'n refleksiewe funksie verkry. Vanaf p. 30, aan die einde van sisteem 2 tot aan die einde van p. 31 word die motief uitgebrei tot 'n ontwikkelde weergawe van die sikliese *tema* wat eers in die volgende beweging as 'n *kompakte tema* kristalliseer. Ter wille van duidelikheid word die bespreking van dié sikliese beginsel eers weer in hoofstuk 5 voortgesit en sal enkele terugverwysings na bogenoemde bespreking gemaak word. Hierdie tema is nie geïdentifiseer in enige van die ontledings van *Hawthorne* wat bestudeer is nie. Dit is moontlik vanweë die ontwikkelende en fragmentariese voorkoms daarvan, wat tot gevolg het dat die ontplooiing van die tema oor 'n lang periode plaasvind.

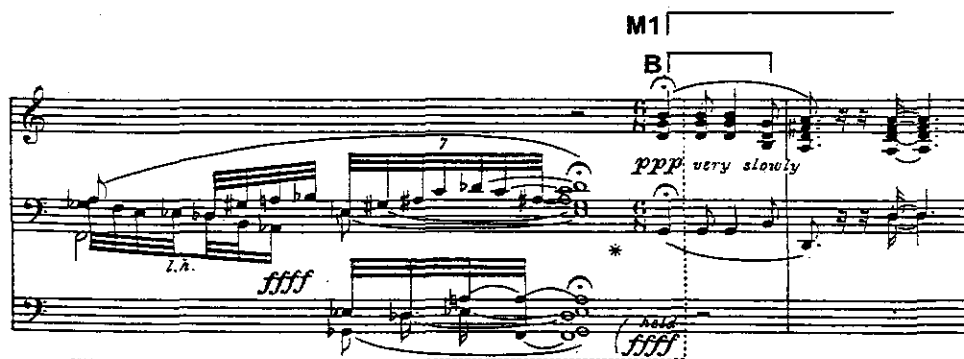
Deel D bevat ook die tweede, letterlike voorstelling van die treinreis (vergelyk Meyer, 1991:216 en Clark, 1972:215). Hoewel Ives hierdie deel nie presies in sy *Essays of Memos* aangedui het nie, word die *Railroad*-materiaal soos dit in die *Concord Sonate* voorkom, ook in sy *Piano Fantasy* van 1925 (getiteld *The Celestial Railroad*; kyk tabel 3.3 onder punt 3.1) gebruik. In laasgenoemde werk het Ives 'n potloodaantekening gemaak waarvolgens die ononderbroke treinreis ooreenstemmend weer vanaf p. 29, sisteem 2 in die *Concord Sonate* geïdentifiseer kan word.

Hieropvolgend illustreer deel D een van Ives se unieke fragmenteringstegnieke. Terwyl 'n klimaks na *ffff* opbou, word die pedaal aangehou, waardeur die onwerklikheid van 'n droom weer eens met buitengewone dissonante timbres geskilder word. Nadat die klimaks ten volle gerealiseer het, het Ives vier van die vyf musikale elemente, wat tot dusver ouditief waargeneem is, summier laat vaar en met kontrasterende idees vervang. Eerstens word die komplekse, homofone styl vereenvoudig tot 'n koraaltekstuur. Tweedens onderbreek twee stadige, reëlmatige mate in saamgestelde tweeslagmaat die vinnige tempo van die trein. Derdens word die grootste dinamies klimaks met 'n *ppp* afgewissel, en laastens word die atonale toonkleur waarmee deel C eindig, met 'n tonale aanhaling van 'n fragment uit die *Martyn*-himne in G-majeur vermeng. Ives beskryf hierdie twee mate in sy *Essays* as die "old hymn-tune, that haunts the church" (Ives, 1970:42). Die vermenging

van die tonale en atonale kleure bewerkstellig dan ook die vereiste “haunting” of spookagtige atmosfeer (kyk voorbeeld 5.5 op die volgende bladsy).

Hierdie invoeging van die himne-fragment illustreer ook Ives se refleksiwew fragmenteringstegniek omdat die fragment nie sekvensieel gebruik word nie. In die multidimensionele raamwerk vou die fragment terug op die eerste verskyning daarvan in *Emerson*, en verteenwoordig hier nie 'n progressie tot 'n punt van aankoms nie. Dit antisipeer terselfdertyd ook die gebruik van die himne in *The Alcotts*, maar is in dié geval ook nie 'n voorbereiding daarvan nie. Die akkoordtekstuur stem ooreen, terwyl die toonaard, G-majeur, verskil van B $\flat$ -majeur in *The Alcotts*. Morgan (1977:151) beskryf die fragment as 'n pre-eggo van *The Alcotts*. Die manier waarop die fragment geleidelik vanuit die klankmassa hoorbaar word, namate die pedaal se uitwerking geneutraliseer word, dui aan hoe die trein die kerk nader totdat die himne gehoor kan word.

**Voorbeeld 5.5: p. 33, sisteem 1**



Die kumulatiewe styl waarin Ives meervlakkig met verskeie style werk, is hier besonder betekenisvol. Tyd-ruimtelik gaan die treinreis voort. Die *Martyn*-himne word vanuit die trein net uit die verte oor die heuwels gehoor, soos Ives dit in die *Performance Notes* (partituur) aandui. Die onderbreking is gevolglik ook net van korte duur, terwyl die trein nog steeds *very fast* voortsnel (p.33, sisteem 2). Dit dui ook daarop dat die trein nooit stop nie en hopeloos te vroeg by die *Valley of the Shadow of Death* (*The Pilgrim's Progress*) arriveer. In Ives se *Piano Fantasy – The Celestial Railroad* word daar meer klem gelê op die plekke waar die trein aandoen, maar in die *Concord Sonate* wil Ives die transendentale filosofie

onderstreep. Die vinnige tempo waarteen *Hawthorne* uitgevoer moet word, simboliseer nie net die snel bewegende trein nie, maar wys ook hoe die pelgrim in die trein die waarheid probeer *ontkom*. 'n Paradoks (tipies van die Concord-skrywers se prosa-styl, kyk 2.3) onderstreep nou die transendentaliste se ewige soeke na die waarheid. Deur ook slegs 'n kort fragment van die himne uit die verte hoorbaar te maak, word aangedui hoe 'n mens dikwels poog om die waarheid te ignoreer.

Deel D word voortgesit met 'n herhaling van die fragmenteringstegniek wat (as aanloop tot voorbeeld 5.5) hierbo beskryf is. Daar is egter een belangrike verskil: die aanhaling uit *Martyn* is nou in F $\sharp$ -majeur (teenoor G-majeur) en so word die dominantverhouding met die prominente C $\sharp$ -pedaalpunt op p. 31 en 32 uiteindelik voltooi. Die G-majeur-fragment van vroeër kan dus beskou word as die Napelse harmonie van F $\sharp$ . Tradisioneel funksioneer die Napelse harmonie as voorbereiding vir V, dit wil sê vir die C $\sharp$ -akkoord (grondnote G-C $\sharp$ -F $\sharp$ ). Hier word die orde dus omgekeer (grondnote C $\sharp$ -G-F $\sharp$ ). Hierdie omruiling van harmoniese funksies simboliseer die onlogiese verbinding van die tonele in 'n droom; 'n retrogressie wat ook gekoppel kan word met die *Scherzo* se *verkeerde* plek in die sonatestruktuur.

Die *Performance Notes* (partituur) beskryf hoe die onverwagte rusteken in die *Martyn*-aanhaling 'n voorstelling is van die vriendelike kerkspook wat die himne kortliks onderbreek (kyk voorbeeld 5.6).

**Voorbeeld 5.6: p. 34, sisteem 2 en 3**

The image shows two systems of a piano score. The first system (system 2) begins with a fortissimo (fff) dynamic and a fast tempo. It features a melodic line in the right hand and a more active bass line. The second system (system 3) marks a significant change: the tempo becomes 'very slowly' and the dynamics drop to pianissimo (pp). The key signature changes to F# major. The music becomes more static and atmospheric, with sustained chords and a slower melodic movement. Above the first system, there are markings 'M1' and 'B' with brackets indicating specific sections. The score is written for piano with standard musical notation including clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Dit word gou duidelik dat die trein ná die *Martyn*-himne se aanhaling nog steeds baie vinnig, atonaal, polifonies en ritmies kompleks voortsnel. Maar, alhoewel die pelgrim nog steeds probeer om die waarheid te ontkom, bestaan die suggestie dat die waarheid hom inhaal omdat die atmosfeer van die himne langer aangehou het as die eerste keer. Die *Celestial Railroad*-idee is dus hoofsaaklik 'n metafoor vir die filosofie van die Amerikaanse transendentaliste en is slegs op sekondêre vlak 'n narratiewe program van die beweging van die trein.

#### **5.2.5 Deel E:** p. 35, sisteem 1, m3 a *fast march time* – p. 37, sisteem 1

Die pelgrim se ontvlugting word in deel E verder versterk deur 'n sekulêre melodie. Ives se *Country Band March*, wat ook in sy *Vierde Simfonie* voorkom, word direk gekontrasteer met die himne se geestelike moraliteit. In die *Piano Fantasy* word dié mars aangewend om die pelgrim se stylvolle, maar oppervlakkige aankoms per trein (en nie te voet nie) te simboliseer (Block, 1996:73). Volgens Elliot Carter is hierdie mars die “Band at Vanity Fair” in Hawthorne se *The Celestial Railroad* (vergelyk Block, 1996:99). Op soortgelyke wyse word die *Martyn*-fragment as die “Hymn of Pilgrims” in dieselfde verhaal uitgesonder. Die twee aanhalings het gevolglik ook verdere betekenis. Die mars verteenwoordig die pelgrim wat per trein in die stad *Vanity* aankom terwyl *Martyn*, met die tekstuele verwysing “Safe into the haven guide, Oh, receive my soul”, die ware pelgrimsreis na die *hemelse stad* simboliseer.

#### **5.2.6 Deel F:** p. 37, sisteem 1, m2 – p. 42, sisteem 2

Die populêre Amerikaanse tradisie wat deur die mars van deel E verteenwoordig word, word in deel F met 'n tweede *ragtime* voortgesit. Volgens Kirkpatrick (*Memos*, 1972:81) stel dit die *Slave's Shuffle* van Hawthorne voor. Kenmerkende eienskappe soos die spronge in die begeleiding, sinkopasie-ritmes en aksente op onverwagte polse is sprekend van hierdie styl. Ives skryf hier weer grootliks in 'n atonale idioom, maar melodies is daar dikwels terugverwysings na die tonale mars, wat nog in die verte hoorbaar is. Hierdie tegniek is weer eens 'n nostalgiese manifestering van herinneringe uit Ives se kinderdae, toe George Ives dikwels met die vermenging van verskillende musikale style en praktyke geëksperimenteer het. Vanuit 'n tegniese oogpunt berus die *collage*-tegniek daarom sterk

op die jukstaposisie van tonaliteit en atonaliteit. In *Hawthorne* behels die tonale aanhalings meestal spesifieke verwysings na die verhale van Hawthorne, terwyl die atonale passasies “the supernatural, the phantasmal, the mystical, so surcharged with adventures, from the deeper picturesque to the illusive fantastic” (Ives, 1972:39) verteenwoordig. Hierdie kontras tussen tonaliteit en atonaliteit word in *The Alcotts* tot ‘n hoogtepunt gevoer. Die addisionele estetiese implikasies wat hiermee verband hou, sal in die volgende hoofstuk verder bespreek word.

Die einde van deel F stel ‘n nuwe eksperimentele tegniek voor. Die voorgeskrewe pedaalgebruik verseker dat alle akoestiese klanke van die reeks toontrosse, wat met die regtervuis al vinniger gespeel word, effektief vermeng.

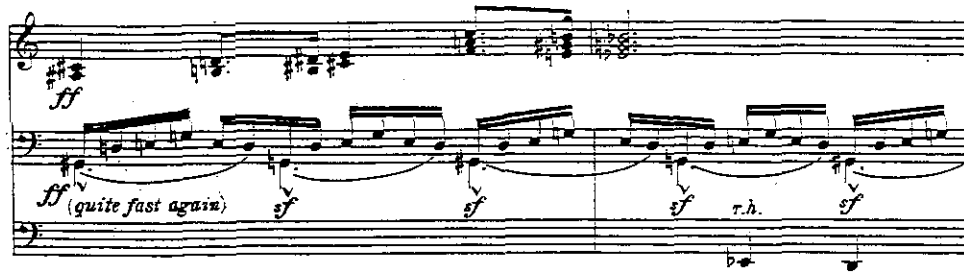
### 5.2.7 Deel G: p. 42, sisteem 3 – p. 46, sisteem 5, m1

Terwyl die groot klankmassa tydens ‘n fermate in die lug hang, word ‘n stadige melodiefragment van die *Martyn*-himne uit die verte hoorbaar wat die voorlaaste seksie van die sonate inlei. Die tempo van deel G neem geleidelik toe totdat die begeleiding in sestiende note *quite fast again* herverskyn en die treinreis dus nog steeds voortgaan; die begeleiding herinner aan ‘n soortgelyke tekstuur wat in deel A op p. 22 die treinreis gesuggereer het. Tesame hiermee word ‘n tweede mars aangehaal en die opruiende patriotisme is onmiskenbaar in David T. Shaw se mars, *The Red, White and Blue* (1843), op die teks “O, Columbia, the gem of the ocean, The home of the brave and free” (Meyer, 1991:85) (kyk voorbeeld 5.7a en 5.7b).

#### Voorbeeld 5.7a: *The Red, White and Blue* – David T. Shaw (1843)

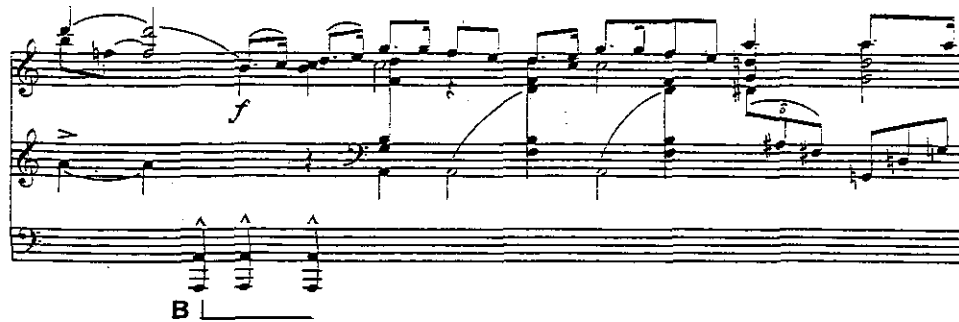
1. O Co-lum-bia! the gem of the o-cean, The home of the brave and the free, The  
 2. When war winged it wide des-o-lation, And threatened the land to de-form, The  
 3. The wine-cup, the wine-cup bring hither, And fill you it true to the brim, May

**Voorbeeld 5.7b: Aanhaling in *Concord Sonate* – p. 43, sisteem 3**



Die tweede helfte van deel G lei weer die tradisionele komposisiestyl in, waarin tematiese arbeid en 'n buitengewone polifone skryfwyse seëvier. Dit is dus nie 'n verrassing dat die sikliese Beethoven-motief weer te voorskyn kom nie. Ives behandel die motief egter op buitengewone wyse deurdat die laaste terts afgekap word (kyk voorbeeld 5.8). Soortgelyke erodering van die motief kom weer in *Thoreau* voor en moontlike redes hiervoor sal in die laaste hoofstuk bespreek word.

**Voorbeeld 5.8: p. 45, sisteem 3**



Die tematiese ontwikkeling van *The Red, White and Blue* se dalende, liriese tweede frase is funksioneel (kyk p. 45, sisteem 5 en p. 46 sisteem 1 en 2). 'n Meer improvisatoriese aanslag beklemtoon die teks, "home of the brave and free", wat gelyktydig ook die transendentaliste se strewe na vryheid onderstreep.

Daar is reeds aangedui hoe Ives op paradoksale wyse te werk gaan om die transendentale soeke na die waarheid uit te beeld (kyk deel C en D hierbo). Aan die einde van deel G kan 'n baie sprekende voorbeeld van die aforisme, wat ook dikwels deur die Concord-skrywers gebruik is, gevind word. 'n Kort, pittige moment word naamlik aangetref vanaf p. 46, sisteem 2, *a little slower*, tot sisteem 4. Die *scherzo*-humor word treffend uitgebeeld met 'n tong-in-die-kies, politonale vermenging van die streng fugato-styl in B $\flat$ -majeur, 'n pedaalpunt op F, 'n Weense wals in E $\flat$ -majeur in die middelstem (wat as gevolg van die pedaalnoot (F) 'n prominente *verkeerde* basnoot moet verduur), 'n verdere melodie in B $\flat$ -majeur in die sopraan, en selfs 'n hemiola-ingreep op die wals. Dit word opgevolg met 'n aanhaling van die Beethoven-motief in die linkerhand in A-majeur. Ives se poli-stilistiese komposisietegniek word dus ook in 'n deursigtige tekstuur uiters effektief bewerkstellig (kyk voorbeeld 5.9).

**Voorbeeld 5.9: p. 46, sisteem 2 tot 4**

The image shows three systems of musical notation for piano. System 2 (top) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The instruction *mf a little slower* is written above the treble staff. System 3 (middle) continues the piece with a treble clef and a bass clef. The instruction *f* is written below the treble staff, and *slightly slower* is written above the treble staff. System 4 (bottom) also continues with a treble clef and a bass clef. The instruction *f* is written below the treble staff. A bracket labeled 'B' is placed under the bass line of system 4, indicating a specific section or motif.

### 5.2.8 Deel H: p. 46, sisteem 5, m2 – p. 51, sisteem 5

Hierdie finale seksie van *Hawthorne* begin met die aanduiding: *from here as fast as possible*. Die beweging se laaste stylverandering behels 'n gigue wat gesuggereer word deur die drie sestiende note per polsslag. Die gigue verteenwoordig die tradisionele styl van die Baroksuite en is kontrasterend met die vorige twee *ragtime*-danse. Hier verskyn die gigue ook aan die einde van die beweging net soos dit gewoonlik ook die laaste, energieke beweging van die Baroksuite gevorm het.

Die baie vinnige tempo versterk die *fantasia*-karakter van die beweging en dui aan hoe die droom aan die einde *universeel* word en absolute vrye vlug neem. Meyer (1991:217) tref 'n insiggewende vergelyking tussen deel H, die *Country Band March* in deel C wat 'n *persoonlike* tema van Ives is, en die *nasionalistiese* lied *The Red, White and Blue* van deel G. Hierdie drie dele is volgens Ives (1970:42) "something *personal* which tries to be *national* suddenly at twilight, and *universal* suddenly at midnight" (eie beklemtoning).

Vanaf p. 49, sisteem 3, *rush it*, tot p. 50, sisteem 3, *fff*, figureer die belangrikste sikliese idee van die *Concord Sonate*. Die essensiële kenmerk van Ives se kumulatiewe styl word weer eens aan die einde van die beweging aangetref. Die tematiese materiaal wat tot dusver as fragmente versamel is, kristalliseer uit die veelvuldigheid van style net soos dit in die koda van *Emerson* waargeneem kon word. In *Hawthorne* figureer die sikliese idee reeds meer gedefinieerd. Ives kombineer nou die *Concord*-motiefkompleks (kyk voorbeeld 5.4 asook 4.6a) met die Beethoven-motief en *Martyn*-himne se derde frase wat in die koda van *Emerson* gekristalliseer het (kyk voorbeeld 4.3c).

Daar bestaan ook 'n verdere ooreenkoms tussen die eerste twee bewegings. Die treinreis in *Hawthorne* is die antwoord op Emerson se "call for a Transcendental Journey". In sy *Performance Notes* (partituur) verduidelik Ives dat hierdie oproep op p. 14, sisteem 5 van *Emerson* uitbasuin word. Die aangeduide note moet met die voorgeskrewe vingers so hard as moontlik gespeel word: "[A]lmost as though the Mountains of the Universe were shouting as all of Humanity rises to behold the 'Massive Eternities' and the 'Spiritual Immensities'." Soortgelyk komponeer Ives in *Hawthorne* op p. 50, sisteem 3, vanaf *fff*, "a drum roll from the top of the mountain and not a nice piano piece" (vergeelyk Clark,

1972:277), wat hierdie aanhaling van Ives uit die *Performance Notes* (Yale) isoleer). Ives beskryf dit insgelyks as 'n "call of the cloudbreaker" in die *Performance Notes* (partituur). Dit is ook 'n bewys dat Ives in sy *Concord Sonate* daarna gestreef het om die bo-aardse aspekte van die transendentale filosofie met verhoogde uitdrukking en 'n innerlike oortuiging te vertolk. Hy respekteer sodoende die Concord-skrywers wat hulself altyd tot die ontginning van effektiewe uitdrukkingsmoontlikhede verbind het.

Die afloop van *Hawthorne* beklemtoon een van Ives se belangrikste estetiese onderwerpe, wat deurlopend in die *Essays* ter sprake is. Ives (1970:77) beskryf die dualiteit in musiek, naamlik substans en manier ("substance" en "manner"), soos volg:

[I]n two separate pieces of music in which the notes are almost identical, one can be of substance and little manner, and the other can be of manner with little substance. Substance has something to do with character. Manner has nothing to do with it. The substance of a tune comes from somewhere near the soul, and the manner comes from – God knows where.

Volgens Burkholder (1985a:2) tref hierdie binêre opposisie die volgende onderskeiding: "substance" is die inherente werklikheid, oortuiging of gees ("spirit") van 'n werk; "manner" behels net die oppervlakkige, tegniese aspekte van die formele uiterlike. Hy spekuleer verder dat Ives sy onortodokse musiek hierdeur wou verdedig; dat sy soeke na ware uitdrukking sy radikale metodes geregverdig het. Dit volg dus dat Ives van mening was dat 'n komposisie slegs "manner" sal inhou indien daar nie 'n strewe is na verhewe, eerlike "substance" nie.

Clark (1974:173) beskryf Ives as 'n optimis wat in die innerlike goedheid van die mens geglo het. Eweneens het hy as 'n moralis 'n byna religieuse integriteit in sy benadering tot die skeppingskuns nagestreef. Dit wil dus voorkom asof daar byna 'n mistieke stel waardes bestaan waaraan Ives as komponis geglo het (Clark, 1974:173). *Mistiek* impliseer 'n strewe na die innige vereniging van die siel met God (HAT, 1988:702), en Ives suggereer dit deur die openingsnote van die *Martyn*-himne 'n laaste keer as 'n fragment in te voeg. Die teks "Jesus, Lover of my soul" word sodoende beklemtoon en die fragment verkry 'n byna eteriese en onaantasbare karakter. Dit word werklik ervaar asof "the substance of a tune ... from somewhere near the soul" kom (Ives, 1970:77).

Ives kontrasteer die mistieke karakter met 'n laaste stylverandering. 'n Bravura passasie, gebaseer op die heeltoonleer, sluit die beweging skielik af. 'n Oop einde word as 'n onbeantwoorde vraag ervaar en sinspeel moontlik ook op die vae program wat Ives in "Hawthorne" uiteengesit het: "Hawthorne is ... but an 'extended fragment' trying to suggest ... something about the ghost of a man that never lived, or about something that will never happen, or something else that is not" (Ives, 1970:42). Die vae *ppp*-stelling van die *Martyn*-fragment het hier ook weer 'n refleksiewe funksie. Dit verwys terug na die stelling wat Ives in "Emerson" gemaak het: "Vagueness is at times an indication of nearness to the perfect truth" (Ives, 1970:22). Die waarheid het dus inderdaad oorwin. Die onwerklikheid van *Hawthorne* se droombeeld is beëindig en sal in *The Alcotts* met 'n onbetwyfelbare realiteit beantwoord word.

### 5.3 Samevatting

Die doel van hierdie hoofstuk was om die musikale uitbeelding van Hawthorne toe te lig. Eerstens is die oorkoepelende struktuur van die werk bespreek en daar is veral gefokus op die *Scherzo* se ongewone posisie in Ives se sonatestruktuur (5.1). Daarna is die voorstelling van die skrywer in *Hawthorne* deur middel van 'n musikale droombeeld bespreek. Die musikale ontplooiing in die opeenvolgende dele is ontleed volgens Ives se gebruik van aanhalings en toepassing van fragmenteringstegnieke, die sikliese beginsel en 'n poli-stilistiese skryfwyse (5.2). Verskeie van Hawthorne se verhale is musikaal vergestalt, maar die treinreis in sy *The Celestial Railroad*, vorm die sentrale tema van die beweging. Dit word as metafoor vir 'n droom gebruik en is terselfdertyd ook 'n literêre kruisverwysing na Bunyan se *The Pilgrim's Progress*. Sodoende vestig Ives die transendentale filosofie in *Hawthorne*, deurdat 'n soeke na die waarheid gesuggereer word.

In die volgende hoofstuk sal die musikale vergestaltung in *The Alcotts* en *Thoreau* bespreek word. Die kristallisering van die tematiese materiaal en Ives se toepassing van die sikliese beginsel sal in fyner besonderhede bespreek word, maar aanhalings en fragmentering sowel as die heterogene skryfwyse kom ook weer onder bespreking.

## Hoofstuk 6

### *The Alcotts en Thoreau*

Die derde en vierde bewegings is besonder kontrasterend en weerspieël die eiesoortigheid van die betrokke skrywers. Amos Bronson Alcott, die uitgesproke opvoedkundige van Concord, was met sy welluidende stem 'n alomteenwoordige figuur in opvoedkundige instansies. Louisa May Alcott, sy dogter, was eweneens 'n opvoedkundige wat dikwels die behoud van morele waardes in haar verhale beklemtoon het. Hierteenoor het Henry David Thoreau as Amerika se nadenkende natuurfilosoof bekend gestaan. In *Walden* beskryf hy die eksperiment waar hy as kluisenaar in 'n houthut by *Walden Pond* gewoon het.

*The Alcotts en Thoreau* word doelbewus in tandem onder die loep geneem. Hulle weerspieël Ives se wyd uiteenlopende siening van musiek wat deurlopend in die *Essays* grondig uiteengesit word. Volgens Ward (1974:115) het Ives onderskei tussen *gekomponeerde* musiek en *natuurlike* musiek. Eersgenoemde klassifikasie word gegrond op die volgende uitspraak van Ives (1970:84) in die "Epilogue":

A score is brought to a concertmaster – he may be a violinist – he is kindly disposed, he looks it over, and casually fastens on a passage: 'That is bad for the fiddles – it doesn't hang just right – *write it like this, they will play it better.*' *But it is the germ of the whole thing. 'Never mind, it will fit the hand better this way – it will sound better* (eie beklemtoning).

Ives sinspeel daarop dat die komponis dikwels in sy komposisietegnieke kompromieë moet aangaan; in bogenoemde geval is dit as gevolg van idiomatiese skryfwyse. Gekomponeerde musiek is dus op stilistiese oorwegings gebaseer wat beïnvloed word deur verskeie tegniese oorwegings. In teenstelling hiermee verdedig Ives egter ook 'n opponerende benadering tot die komposisieproses. Hy volg bogenoemde skets op met die volgende argument:

My God! What has sound got to do with music! ... Why can't music go out in the same way it comes in to a man, ... ? Why can't a musical thought be presented as it is born ... ? That music must be heard is not essential – what it sounds like may not be what it is. (Ives, 1970:84.)

Hier is natuurlike musiek ter sprake, waar die komponis sal poog om klanke volgens hul oorsprong musikaal voor te stel. Ward (1974:115) wys daarop dat Ives se vader, George, reeds hiermee geëksperimenteer het deur byvoorbeeld die gelui van kerkklokke op 'n reënerige middag te suggereer. Charles Ives was op sy beurt dikwels gemoed met die effek wat afstand op die waarneming van klank het.

*The Alcotts* is 'n baie goeie voorbeeld van die manifestasie van Ives se siening van *gekomponeerde* musiek. 'n Musikale idee behels meer as net die suiwer klankbeeld. 'n Motief of tema verkry 'n spesifieke funksionaliteit binne 'n harmoniese en strukturele konteks. Dit kan volgens Starr (1977:102) duidelik aangetoon word in hoe Ives verskeie musiekstyle aanwend om Bronson Alcott voor te stel. Schlicht (1977:59) wys juis daarop dat dit 'n kenteken van die transendentaliste was om inhoudelik heterogeen, eerder as homogeen te wees. Die veelvuldige *gekomponeerde* style wat Ives in die beweging aanwend, ondersteun hierdie idee.

Ives noem in sy *Essays* dat die filosofiese oortuigings van Bronson nie die wese van die werk bepaal nie, maar dat hy die musikale uitbeelding van die Alcotts wil vereenselwig met die herinneringe aan hul skilderagtige woonhuis, "Orchard House", in Concord. 'n Sentrale tema van die transendentaliste is in dié familiewoning gevestig. Hier bly gewone mense, wie se morele waardes in hul belangstelling in gewone dinge gesetel is. Nie eens 'n gotiese katedraal sou hulle nader aan die perfekte waarheid kon bring nie (Ives, 1970:47-8).

In *Thoreau* word die filosofie van die Concord-skrywers egter heel anders benader. Inleidend tot "Thoreau" meld Ives (1970:51): "In music, in poetry, in all art, the truth as one sees it must be given in terms which bear some proportion to the inspiration". Ives komponeer daarom *natuurlike* musiek waardeur hy op unieke wyse duidelik maak met watter ontsag die transendentaliste van Concord die uitdrukkingsvermoë van hul kuns bejeën het. Ives (1970:53) skryf ook verder: "Thoreau looked to Nature for his inspirations. In her he found an analogy to the fundamental of Transcendentalism." Die vergestaltung van Thoreau moet dus die natuur herroep en Ives verduidelik breedvoerig hoe Beethoven en Thoreau die natuur in hul kunsvorme op verskillende wyses tot uitdrukking gebring het (kyk Ives, 1970:51-52). Albei was gefassineer deur die natuur, maar het baie

uiteenlopende resultate gelewer. As komponis was Ives gevolglik oortuig daarvan dat natuurlike musiek groter potensiaal het om beelde en atmosfeer te suggereer. Hy was veral van mening dat dit die abstrakte wêreld van *denke* en *skoonheid* kan suggereer.

Volgens Ward (1974:115) handhaaf Ives as't ware 'n dieper, metafisiese siening met betrekking tot die musikale vergestaltung van Thoreau – natuurlike musiek in 'n verhewe sin, aangesien die skrywer se *denke* tydens 'n herfsdag te *Walden Pond* uitgebeeld word (Ives, 1970:xv). Alcott self het sy vriend, Thoreau, per geleentheid voorgestel as die mistiese natuurmens (aldus Schlicht, 1977:173). Reeds in die inleidingsparagraaf tot “Thoreau” beskryf Ives hom as 'n groot musikus, nie omdat hy die fluit bespeel nie, maar omdat hy nie eens Boston toe hoef te gaan om 'n simfonie te hoor nie (vergelyk Ives, 1970:51). Ives verduidelik hierdie stelling later soos volg: “Thoreau’s susceptibility to natural sounds was probably greater than that of many practical musicians. ... [He] seems able to weave from this source some perfect transcendental symphonies.” (Ives, 1970:53.) Dit word deurlopend in die *Essays* duidelik dat Ives deeglik bewus was van Thoreau se belangstelling in die inherente musikale kwaliteite van klanke sowel as stiltes in die natuur. Sy musikale voorstelling is gevolglik in essensie gemoed met Thoreau se omgang met die natuur en die wyse waarop laasgenoemde die aarde as die mees glorieryke instrument beskou het (Ward, 1974:116).

Die laaste twee bewegings sal voorts volgens die model in hoofstuk drie bespreek word, maar met die kontrasterende musikale sienings, soos hierbo beskryf, as uitgangspunt. In die bespreking word daar eerstens gefokus op die oorkoepelende sonatestruktuur (6.1) en daarna op Ives se gebruik van aanhaling en fragmentering (6.2). Verder word die sikliese beginsel in die sonate (6.3) en die poli-stilistiese skryfwyse (6.4) ook ondersoek.

### **6.1 Oorkoepelende sonatestruktuur**

Die voorlaaste beweging van die sonate is die kortste en ook die eenvoudigste in karakter. Hierdie wesenseienskappe is op sigself 'n metafoer van die huislikheid eie aan “Orchard House” en die gemeenskaplike deugde wat in die dorpie Concord te vinde was (vergelyk Ives, 1970:47). Dit is reeds aangedui dat *Hawthorne* as *scherzo* nie die argitektoniese opset van die tradisionele sonatestruktuur volg nie. Die gevolg is dat die stadige beweging,

*The Alcotts*, ook nie die gebruikelike tweede posisie beklee nie. Hierdie herrangskikking van bewegings is hoofsaaklik toe te skryf aan Ives se kristalliseringsstyl. Hierdie styl het daarom nie net *Emerson* se struktuur grootliks beïnvloed nie maar het ook 'n betekenisvolle impak op die oorkoepelende sonatestruktuur.

In terme van die atmosfeer, lengte en karakter het Rosenfeld (1939:315) *The Alcotts* getipeer as die kontrasterende, diatoniese *intermezzo*, 'n naïewe beweging wat byna sentimenteel van aard is. Alhoewel dit alles raak beskrywings is, is hierdie eienskappe onderliggend 'n paradoks tot die estetiese beginsels wat Ives in die epiloog van sy *Essays* verduidelik. Hierdie aspek sal in meer detail ter sprake kom wanneer die stilistiese eienskappe van die beweging bespreek word (kyk 6.4). Dit behels in hoofsaak die kwessie van tonale, "easy listening" musiek waarteen Ives in sy siening van *gekomponeerde* musiek grootliks gekant was (vergelyk Ives, 1970:97-98). Dit impliseer dat daar in die oënskynlike toeganklikheid van *The Alcotts* 'n onderliggende betekenis opgesluit is.

Thoreau vind sy stem eers in die finale beweging. Dit mag wees omdat hy en Emerson as die leiersfigure van die transendentalistiese beweging beskou word (kyk 2.1) en *Emerson* en *Thoreau* die hoekstene van die *Concord Sonate* behoort te vorm. 'n Verdere rede lê moontlik verskuil in die volgende (baie persoonlike) uitspraak wat Ives in die *Essays* gemaak het: "You, Mark van Dorens! with your literary perception, ... you know your Thoreau – but not my Thoreau – that reassuring and true friend, who stood by me one 'low' day, when the sun had gone down, long, long, before sunset." (Ives, 1970:67.)

Die program van *Thoreau* vereis ook dat hierdie skrywer in die finale beweging van die sonatestruktuur voorgestel word. Ives beskryf in sy *Essays* breedvoerig hoe die nadenkende *Walden Pond*-kluisenaar aan die einde van die dag na sy hut terugkeer en "before ending his day he looks out over the clear, crystalline water of the pond and ... he knows that by his final submission, he possesses the 'Freedom of the Night.'" (Ives, 1970:69.) Thoreau vind sy bevryding in 'n finale oorgawe aan die natuur. Hierdie sentrale idee van die transendentale filosofie kom dus gepas in die laaste beweging tot uitdrukking.

Ten spyte van die driemaalige herhaling van die tema, waardeur 'n ritornello-effek geskep word, is Block (1996:42) en Conen (1981:39) albei tereg huiwerig om die laaste beweging

as 'n rondo te klassifiseer. Hierdie vormtipe word dikwels aangetref in die finale bewegings van die tradisionele sonatestruktuur, veral vanweë die geslote eienskap wat dit verskaf en gevolglik 'n werk se finaliteit versterk. Ives wil egter 'n "oop" einde bewerkstellig waardeur vryheid en liberale denke gesimboliseer kan word. Dit is dus debatteerbaar of tradisionele oorwegings voldoende motivering is om 'n vaste vorm lukraak op *Thoreau* van toepassing te maak. As in ag geneem word dat Thoreau met sy *Walden*-eksperiment wou bewys hoe hy as enkeling, onafhanklik van sosiale dwang wou leef, sou dit eerder van pas wees om die komponis se ongebondenheid aan 'n vaste vorm in dié beweging te erken. *Thoreau* is voorts ook die enigste beweging waar Ives hoegenaamd geen toonsoorttekens of tydmaattekens gebruik nie. Hierdeur word aangedui hoe Thoreau tydens sy eksperiment die onafhanklikheid van sy bestaan so ver moontlik prakties wou demonstreer. Dit is gevolglik ook 'n rede waarom die sonate as outobiografies van Ives gesien kan word.

Conen (1981:39) merk op dat hierdie simbole van onafhanklikheid ook hul stempel op die luisteraar afdruk, deurdat die laaste beweging die luisteraar se eie musikale verbeelding ontsluit. Ten einde Thoreau se stem (én denke) hoorbaar te maak, komponeer Ives atmosferiese musiek waarin baie meer pedaalgebruik voorgeskryf word. Die dinamiese vlakke is ook heelwat laer as in *The Alcotts* en die luisteraar moet noodgedwonge fyner luister; *forte* in *Thoreau* is gelykstaande aan die *mezzo forte* in *The Alcotts* en daar word boonop van die pianis verwag om *pppp*-klanke te produseer. Hierdie benadering kan beskou word as Ives se metode om *verhewe* natuurlike musiek te komponeer en die luisteraar word daardeur gedwing om hom vir Thoreau se metafisiese natuurmusiek oop te stel. Ives wys selfs in sy *Essays* daarop dat Thoreau se ontvanklikheid vir natuurlike klanke moontlik meer verfynd was as dié van enige praktiserende musikus (vergelyk Ives, 1970:53). Die *verhewe* natuurlike musiek bereik 'n hoogtepunt in die slot van die beweging. 'n Tertslose slot-akkoord in die hoë register, 'n vergrote kwartsprong vanaf G na C $\sharp$  in die binnestem van die linkerhand, en die C $\sharp$  wat laastens as onopgeloste leitoon in 'n D-majeur/mineur tonaliteit ervaar word, beklemtoon hoe die natuurlike musiek snags in stilte voortbestaan.

## 6.2 Aanhaling en fragmentering

Ter wille van duidelikheid en omdat Ives se aanhalings dikwels gepaard gaan met sy fragmenteringstegnieke, word hierdie twee aspekte gelyktydig in oënskou geneem. Die aanhalings in die laaste twee bewegings hou 'n wye verskeidenheid betekenis in, terwyl die fragmenteringstegnieke vir baie spesifieke redes aangewend word.

In die voorafgaande bewegings is aangedui hoe die fragmenteringstegniek hoofsaaklik die abrupte onderbreking van 'n styl kan veroorsaak om lineêre kontinuïteit te onderbreek (*Emerson*) of om frases en fragmente onlogies te verbind en in isolasie te plaas (*Hawthorne*). In *The Alcotts* word hierdie tegnieke steeds gebruik, maar in 'n ander funksie. 'n Voorbeeld hiervan is die aanhaling van 'n baie kort openingsmotief uit die bruidskoor van Wagner se *Lohengrin* (kyk voorbeeld 6.1). Die akkoordtekstuur en gepunteerde ritme vorm 'n sterk jukstaposisie met die voorafgaande liriese tema (kyk voorbeeld 6.1). Meyer (1991:90) wys daarop dat dié liriese tema moontlik nie oorspronklik is nie, maar dat die oorsprong van die aanhaling nog vasgestel moet word. Block (1996:50) is oortuig daarvan dat dit die tradisionele Skotse lied *Loch Lomond* moet wees. Met die onderbreking van die uitgebreide liriese tema deur middel van die baie kort Wagner-motief uit *Lohengrin* rebelleer Ives op 'n eg transendentalistiese manier. Ives dui hiermee baie subtiel aan dat hy 'n weersin gehad het in Wagner se *Gesamtkunstwerk* en die oneindige melodie ("die unendliche Melodie") wat toe in Europa hoogty gevier het (vergelyk Hertz, 1996:79 en Ives, 1970:72-75).

### Voorbeeld 6.1: p. 55, sisteem 3 en 4, *Loch Lomond* en Wagner-motief uit *Lohengrin*

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems (3 and 4). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo and dynamics markings include "Slower and quietly", "p", "hold back a little", "ten.", and "pp". A bracket labeled "W" spans the final measures of the second system, indicating the Wagner motif. The score features a complex texture with overlapping melodic lines and chords, characteristic of Ives's style.

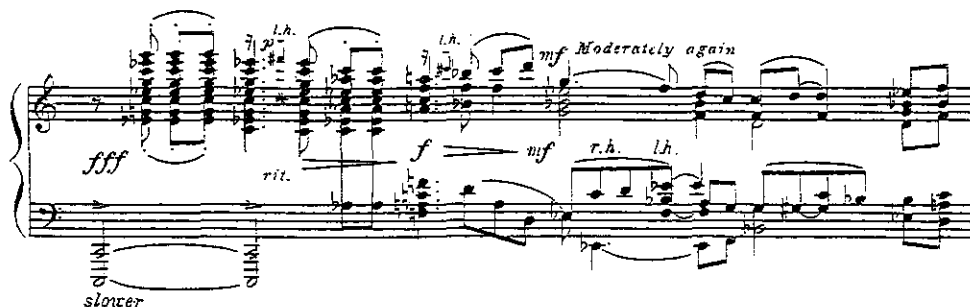
Op sy beurt verwys die aanhaling van die Skotse lied na die "scottish airs" wat Beth Alcott op die spinet speel en sodoende word dié huislike toneel herroep. Beth is Bronson Alcott se dogter Elizabeth wat terselfdertyd ook na Beth March in Louisa May Alcott se *Little Women* verwys. Rabinowitz (1981:193-208) beskryf hierdie aanhaling as verhalende musiek omdat dit 'n narratiewe rol speel. Die nou reeds bekende Beethoven-motief behoort ook tot hierdie kategorie en Ives sinspeel selfs op die verkeerde note wat Beth speel (kyk voorbeeld 6.2). In die voorbeeld kan gesien word hoe die strategiese plasing van die majeur septiem (A) besonder dissonant in die oorwegend tonale tekstuur voorkom. Die noodlotmotief sinspeel in hierdie dissonante konteks moontlik ook op Beth (March) se latere dood in *Little Women*.

**Voorbeeld 6.2: p. 54, sisteem 1**



Verder word verhalende musiek in die oortreffende trap gesuggereer. Volgens Meyer (1991:135) verwys die skaduweenote na die uitroepe van verwondering wat deur die Alcott-dogters geuite is tydens Beth se huiskonserte (kyk voorbeeld 6.3).

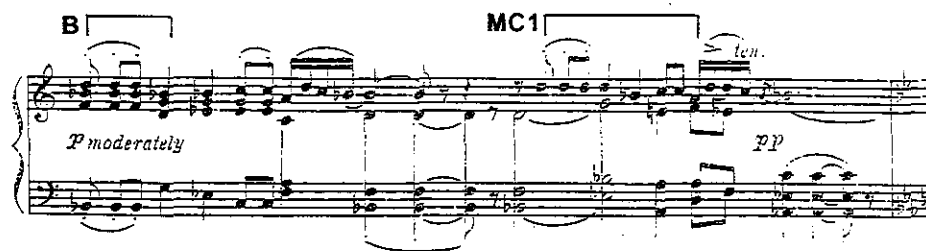
**Voorbeeld 6.3, p. 55, sisteem 1 (kyk ook p. 55 sisteem 3 en p. 56, sisteem 2)**



Die Wagner-motief (kyk voorbeeld 6.1 hierbo) kan ook as verhalende musiek beskou word. Die aanhaling het weens die bekende teks, “here comes the bride”, nou reeds die onmiskenbare metafoor vir 'n troue geword. Dit was ook 'n algemene tema van bespreking onder die March-dogters in *Little Women*. Boonop word die huwelik, wat as 'n heilige instelling deur die transendentaliste gerespekteer is, hier simbolies voorgestel. Dit is een van die deugdes van Concord en sy mense waarvan Ives in sy *Essay*-beskrywing van die Alcotts melding maak (Ives, 1970:47).

Die refleksiewe aanwending van die fragmenteringstechniek word ook in *The Alcotts* geïllustreer. Die beweging begin met 'n aanhaling van die Beethoven-motief, maar word, net soos in *Emerson*, ook voortgesit met die *Missionary Chant*. Die tweede subfrase van *The Alcotts* is 'n baie duidelike aanhaling van die eerste frase van die *Missionary Chant* (kyk voorbeeld 6.4).

**Voorbeeld 6.4: p. 53, sisteem 1**



Die openingsnote (Beethoven-motief in B<sub>1</sub>-majeur) van *The Alcotts* wys ook terug na die kort fragment van die *Martyn*-koraal (in G<sub>1</sub>-majeur) wat die treinreis in *Hawthorne* so skielik onderbreek het (kyk p. 33 vanaf *ppp*). Die ooreenkomste tussen die *Martyn*-himne en die Beethoven-motief is reeds in hoofstuk 4 aangedui (kyk voorbeeld 4.2a en 4.2b). Die besetting van die eerste drie akkoorde is selfs eenders (kyk voorbeeld 6.5 op die volgende bladsy).

Voorbeeld 6.5: p. 33, sisteem 1 en p. 53, sisteem 1



Hierdie refleksiewe gebruik van fragmente, ook in hul wederkerige hoedanigheid (*Martyn = Missionary Chant = Beethoven-motief*), bewerkstellig 'n kruisverbinding tussen Hawthorne se *Celestial Railroad* en Lousia Alcott se *Little Women*. Op hierdie manier toon Ives aan dat Bunyan se *The Pilgrim's Progress* in albei skrywers se letterkunde neerslag gevind het. Ives (1970:47) verwys soos volg in sy *Essays* na die middelklas March-dogters se verbeeldingryke "teateropvoerings" van tonele uit *Pilgrim's Progress*: "Here is the home of the 'Marches' ... within (which) lie remembrances of what imagination can do for the better amusement of fortunate children ... " Die refleksiewe gebruik van fragmente bevorder nie net die musikale eenheid nie, maar versterk ook die buitemusikale tema van die *Concord Sonate* as geheel. Hegte vriendskapsbande het tussen die transendentaliste van Concord bestaan en word deur middel van die kruisverbinding tussen *Hawthorne* en *The Alcotts* baie kompak geïmpliseer (vergelyk Buell, 1988:365).

In die middelseksie van *The Alcotts* stel Ives nuwe aanhalingsmateriaal bekend. Die bron vir die aanhaling blyk volgens Meyer (1991:93) die minstrel-lied, *Stop that knocking at my door*, van A.F. Winnemore (1843) te wees (kyk voorbeeld 6.6a). Hierdie aanhaling word twee keer gehoor en telkens voorafgegaan deur die Wagner-motief. Die ritme van laasgenoemde sou dus ook die geklop aan die deur kon voorstel terwyl die woorde van die minstrel-lied ("I once did lub a colord Gal") op sy beurt aansluit by die huwelikstema van die Wagner-motief.

**Voorbeeld 6.6a: *Stop that knocking at my door***

The image shows a musical score for the piece "Stop that knocking at my door". It consists of two systems. The top system is a vocal line in G major, with the lyrics "I once did - lub a co - lord Gal - - - - - Whose". The bottom system is a piano accompaniment in G major, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The piano part begins with a dynamic marking of *p*.

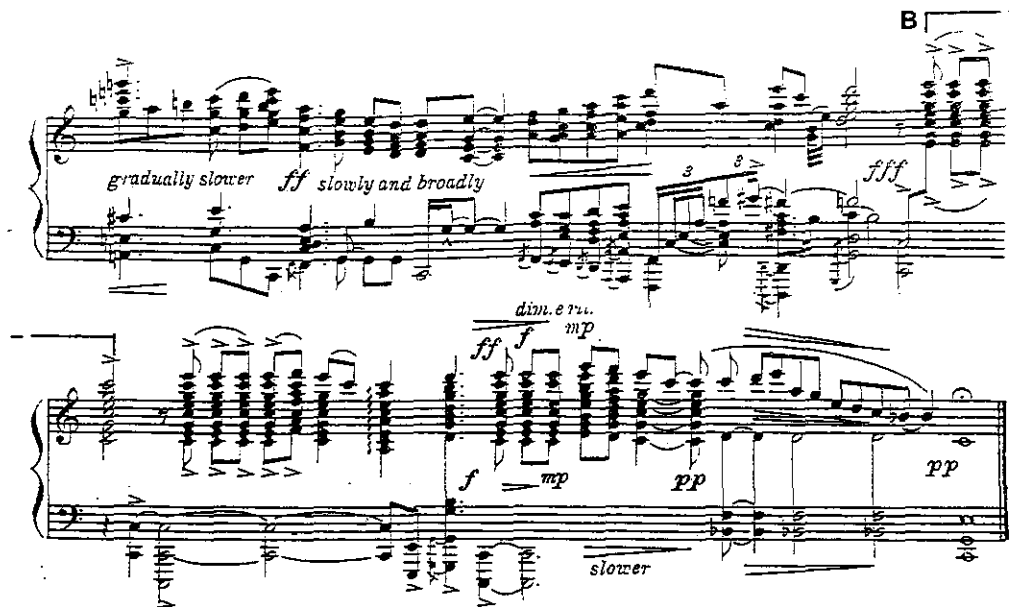
**Voorbeeld 6.6b: p. 56, sisteem 1 tot sisteem 2, maat 1 (kyk ook sisteem 3-4)**

The image shows a musical score for the piano accompaniment of "Stop that knocking at my door", specifically systems 1 to 2, measure 1. The score is in G major and features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The piano part begins with a dynamic marking of *mp*. The score includes tempo markings: *a little faster* and *poco rit.*. The score ends with a dynamic marking of *pp*.

Volgens Meyer (1991:136) het *Stop that knocking at my door* by implikasie ook 'n humoristiese uitwerking. Ives (1970:36) meld in "Emerson" dat die Beethoven-motief bo die onverbiddelike boodskap van " ... fate knocking at the door" moet uitstyg. *Stop that knocking at my door* impliseer dat die noodlot liefs met die spirituele boodskap van die Amerikaanse Transendentalisme en met "the 'common' heart of Concord" vervang moet word (vergelyk met "common soul" in "The Alcotts"; Ives, 1970:48). Die Beethoven-motief word nou metafisies verhef tot "the soul of humanity knocking at the door of divine mysteries". Dit mag die rede wees waarom die motief aan die einde van die beweging prominent in *C-majeur* weergegee word (kyk voorbeeld 6.7). Dié majeurfunksie kontrasteer sterk met die bekende mineureienskap van die motief en is nie net letterlik verhewe nie (verhoogde tert), maar ook 'n metafoor vir die verhewe boodskap van die transendentale filosofie. Die geloof bestaan dat die deur geopen sal word en "the human

become the divine" (Ives, 1970:36). Hierdie is moontlik die sprekendste voorbeeld om aan te dui hoe die *Essays* ongetwyfeld insigte in die boodskap van die *Concord Sonate* kan verhoog.

**Voorbeeld 6.7: p. 57, sisteem 4**



Die aanhalings wat in die voorafgaande bewegings voorgekom het, vervul in *Thoreau* grootliks 'n rekapitulerende funksie (aldus Conen, 1981:39). Die dalende majeurterts van die Beethoven-motief speel nou 'n *verhewe* strukturele rol in die beweging. Tertse, majeure sowel as mineur, duik oral op as bousteen van melodiese lyne, word chromaties opgevolg of verskyn in parallele tertskettings. In sy letterlike formaat verskyn die motief slegs enkele kere, waarvan een stelling in kreeftegang is (kyk voorbeeld 6.8 op die volgende bladsy). Die fragmentering van die Beethoven-motief voor en na die stelling in kreeftegang is moontlik 'n suggestie van Thoreau se filosofiese denke wat in sy kop rondmaal. Dit kan ook aandui hoe klanke in die natuur nie altyd volledig raakgehoor kan word nie en dat ore gespits moet word vir al die sagte geluide.

Voorbeeld 6.8: p. 63, sisteem 5

Die enigste nuwe aanhaling wat in *Thoreau* voorkom, is afkomstig uit die lied *Massa's in de Cold Ground* (1852) van Stephen Foster (kyk voorbeeld 6.9a). Ives verwys uitdruklik hierna in die *Performance Notes* (partituur): "Sometimes as on pages 62-65-68, an old Elm Tree may feel like humming a phrase from 'Down in the cornfield, hear that mournful sound' ... ". Hierdie tema vorm die kern van die laaste beweging. Drie intredes word telkens gekoppel met 'n kenmerkende ostinaat in die bas. Hierdie tema word soms as die rondo-tema, waarvan vroeër melding gemaak is, beskou (kyk voorbeeld 6.9b).

Voorbeeld 6.9a: *Massa's in de Cold Ground*

Voorbeeld 6.9b: p. 62, sisteem 1

Meyer (1991:97-98) en Block (1996:64) is albei van mening dat die himne *Consolator* (1792) van Samuel Webbe ook as moontlike bron vir die tema oorweeg moet word (kyk voorbeeld 6.10). Die vraag ontstaan egter of Ives nie doelbewus beide aanhalings as uitgangspunt gebruik het nie. Nie alleenlik is die melodiese ooreenkomste voor die hand liggend nie, maar in samehang met “Thoreau” in die *Essays*, is die teks ook betekenisvol. *Consolator* se woorde lui soos volg: “Here bring your wounded hearts, here tell your anguish: Earth has no sorrow that heav’n cannot heal.” Albei aanhalings is dus simbolies van Thoreau, die natuurmens. Verder word die verligting van hartseer, pyn en lyding as sentrale tema van die teks voorop gestel. Dit strook sonder twyfel met Ives se beskouing van Thoreau as “that reassuring and true friend, who stood by me one ‘low’ day”. Die dag wat hier ter sprake is, is heel moontlik Sondag, 4 November 1894, toe Ives se vader, George, onverwags na ‘n beroerte-aanval oorlede is (Ives, 1972:248). Thoreau was figuurlik gesproke, deur middel van sy prosa, ‘n vertroostende teenwoordigheid in Ives se lewe.

#### Voorbeeld 6.10: *Consolator*

Here bring your wound-ed hearts,  
Here speaks the Com-fort-er,  
Come to the feast of love;

here tell your an-guish; Earth has no sor-row that heav'n can-not heal.  
ten-der-ly say-ing, Earth has no sor-row that heav'n can-not cure.  
come, ev-er know-ing, Earth has no sor-rows but heav'n can re-move.

### 6.3 Sikliese beginsel

Die Beethoven-motief word reeds in die eerste en tweede beweging van die *Concord Sonate* as die mees prominente sikliese idee gevestig en simboliseer die mistieke geloof in ‘n “Over-Soul” (vergelyk Ives, 1970:36). Die motief se betekenis verdiep progressief van

beweging tot beweging. In *The Alcotts* en *Thoreau* is dié vier note verteenwoordigend van Ives se paradoksale beskrywing: “[W]e are conscious of ... a kind of *furious calm* lying deeply in the conviction of the eventual triumph of the soul and its union with God!” (Ives, 1970:36) (eie beklemtoning). Die verbeeldingryke en passievolle aanwending van die motief in *The Alcotts* en die verhewe, grootliks *tranquillo* aanbieding daarvan in *Thoreau* (kyk punt 6.2) onderstreep die *virige kalmte* wat in die simboliek van die motief geleë is. Die impak van die Beethoven-motief se sikliese deurwerking is sodanig dat dit nog lank by die luisteraar eggo al het die laaste note van *Thoreau* reeds weggesterf (kyk ook hoofstuk 7 in die verband).

’n Laaste motief-tematiese idee wat sikliese behandeling ontvang, kristalliseer in *The Alcotts* en word een van die twee belangrikste temas in *Thoreau*. Die motief hier ter sprake is die Concord-motief (kyk voorbeeld 4.1a). Meyer (1991:62) het die behandeling van die motief in alle bewegings omvattend bespreek. Hieruit kan baie duidelik afgelei word hoe die motief uit die aanvanklike chaos van digte polifone teksture van *Emerson*, geleidelik in die daaropvolgende bewegings in fokus kom. Meyer (1991:66) beskou die sikliese idee uiteindelik in *The Alcotts* as deel van die sonate se “Concord-tema”, terwyl Sondra Rae Clark (1972:25) dit as die “Alcott-tema” beskryf. Vir die doel van hierdie studie word Block (1996:32) en Hertz (1996:82) se uitgangspunt verkies. Hulle benoem die tema volgens die program van die *Concord Sonate* en erken die Concord-motief as deel van “the human-faith-melody” waarvan Ives (1970:47-48) in “The Alcotts” melding maak:

All around you, under the Concord sky, there still floats that influence of that human-faith-melody – transcendent and sentimental enough for the enthusiast or the cynic, respectively – reflecting an innate hope, a common interest in common things and common men – a tune the Concord bards are ever playing ...

Voorbeelde 6.11a tot 6.11c toon aan hoe die sikliese idee in die eerste, derde en vierde beweging figureer en dus “a tune the Concord bards are ever playing” (eie beklemtoning) verteenwoordig.<sup>3</sup> In *Emerson* is dit duidelik waarom Meyer (1991:62) dit net as motiefkompleks beskryf. Die tema is nog nie ten volle gedefinieer nie en lê verskuil tussen ander ooglopend belangriker tematiese materiaal (kyk voorbeeld 6.11a). In *Hawthorne* is

---

<sup>3</sup> Die tema (gevarieer en ontwikkel) strek oor bykans drie bladsye in *Hawthorne* (kyk p. 30, einde sisteem 2 tot p. 32) en kan daarom nie as volledige voorbeeld geplaas word nie. Die herhaling van fragmente veroorsaak dat die tema nog nie duidelik gedefinieer is nie.

die melodie gefragmenteerd en effens gevarieer, wat kan verklaar waarom die melodie se teenwoordigheid in die tweede beweging nie algemeen in die literatuur erken word nie. Block (1996:32-34) dui aan hoe die “human-faith-melody” opgebreek kan word in ‘n reeks van sewe fragmente, waaronder ook die Concord- en die Beethoven-motief.

Die derde beweging begin (na ‘n kort “inleiding”) en eindig met die “human-faith-melody” wat nêrens gefragmenteer word nie (kyk voorbeeld 6.11b). Inteendeel, *The Alcotts* bring al die fragmente van die eerste twee bewegings byeen sodat die melodie uiteindelik as ‘n onafhanklike tema kan verskyn. Die vier herhalings van die “human-faith-melody” beantwoord Ives se beskrywing van die Alcotts se didaktiese aard: “The power of repetition was to them a natural means of illustration” (Ives, 1970:46). Elke verskyning van die tema het gevolglik ook ‘n ander uitdrukking. Op p. 53, sisteem 2 tot 3 is die eerste stelling van die melodie *pp* gemerk en steeds *moderately*. Onmiddellik hierop volg ‘n effens gevarieerde *faster* weergawe en die dinamiese aanduiding is nou *mp* tot *ff*. Vanaf sisteem 1 tot 3 op p. 55 verskyn die derde herhaling *moderately again* in ‘n digter, polifoniese tekstuur en met ryker, atonale harmonieë. Op p. 57, vanaf sisteem 4, is die getransponeerde tema *slowly and broadly* vanaf die vyfde noot, hier *ff* gemerk en ontwikkel tot die *fff*-klimaks by die Beethoven-motief. Die feit dat die twee klimakse van *The Alcotts* gereserveer word vir die verskyning van die Beethoven-motief in die “human-faith-melody” (kyk ook p. 55, sisteem 1), beklemtoon die skrywers se transendentale geloof in God en dus ook die sentrale tema van *Concord Sonate* se program.

Hierdie vier herhalings is sonder twyfel ook ‘n musikale vergestaltung van Bronson Alcott, Concord se grootste spreker (Ives, 1970:45). Die melodie sou inderdaad as “Alcott-tema” bestaansreg kon hê. “[H]is deep interest in spiritual physics, ... , gave a kind of hypnotic mellifluous effect to his voice when he sang his oracles” skryf Ives en aan die einde van die beweging word Bronson Alcott se aanvanklike “serious benevolence” met sy “pompous self-assertion” vervang (kyk p. 53, sisteem 2 en 3 en p. 57, sisteem 4 en 5; vergelyk Ives, 1970:45).

Die sikliese “human-faith-melody” kan ongetwyfeld ook uitgesonder word as een van die belangrikste temas van *Thoreau* (kyk voorbeeld 6.11c). Die tema word hier aan buitengewone behandeling onderwerp deurdat die keuse aan die pianis gestel word om ‘n

fluitspeler te gebruik wat die melodie as kantilene-obligaat kan uitvoer. Thoreau, die fluitspeler (vergelyk Ives, 1970:51), kry dus lewe, en 'n meer konkrete vergestaltung van die Concord-skrywers as juis hier is moeilik te vinde. Die program van die sonate kom ook deur middel van die fluit se instelling tot sy reg. Ives (1970:69) skryf die volgende in "Thoreau": "It is darker – the poet's flute is heard over the pond and Walden hears the swan song of that 'Day' ". Die fluit word boonop tradisioneel met die natuur geassosieer (vergelyk byvoorbeeld Debussy se *Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1894) en Thoreau word dus ook as natuurfilosoof voorgestel. Die herverskyning van die "human-faith-melody" in die vierde beweging maak terselfdertyd ook Bronson Alcott se stem steeds hoorbaar. Volgens Conen (1981:39) was hy 'n getroue vriend van Thoreau wat *Walden Pond* gereeld besoek het.

Voorbeelde 6.11a tot 6.11c word bymekaar geplaas om die kristallisering van die "human-faith-melody" te illustreer. *Hawthorne* se voorbeeld verskyn nie hier nie (soos reeds verduidelik) maar moet ook in ag geneem word. Dit is 'n belangrike proses wat die tema deurloop vanaf voorbeeld 6.11a in *Emerson* tot 6.11b in *The Alcotts*.

**Voorbeeld 6.11a (Emerson): p. 2, sisteem 2**



Voorbeeld 6.11b (The Alcotts): p. 53, sisteem 2 en 3

Musical score for 'The Alcotts' (p. 53, systems 2 and 3). The score is written for piano and includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ppp*. It features melodic lines with slurs and articulation marks, and chordal accompaniment. Specific markings include 'C', 'M3', and 'M1' above the upper staff, and 'B' above the lower staff. The piece is in a minor key, indicated by the key signature.

Voorbeeld 6.11c (Thoreau): p. 67, sisteem 3 tot p. 68, sisteem 1

Musical score for 'Thoreau' (p. 67, system 3 to p. 68, system 1). The score is written for flute and piano. It includes dynamic markings such as *f\**, *ff*, *mf*, *pp*, and *pppp*. Performance instructions include *accel.*, *faster*, *somewhat hurried*, *slowly again*, *rit.*, and *ten.*. The score features complex rhythmic patterns, slurs, and articulation marks. The piece is in a minor key, indicated by the key signature.

Benewens die “human-faith-melody” wat nou beide die Beethoven- en die Concord-motief as 'n kompakte sikliese tema deurvoer, is daar ook 'n verdere sikliese idee wat in *Thoreau* afgerond word. Hoewel Emerson die enigste werklike skrywer-digter was, word Thoreau ook per geleentheid beskryf as die digter wat sy fluit bespeel (Ives, 1970:69). Hierdie aspek word siklies in die laaste beweging geanker met behulp van die pentatoniese motief (A-G-F-D-C) uit die *verse-deel* van *Emerson* (kyk voorbeeld 4.4), wat Emerson op sy beurt as digter voorgestel het. Dié motief verskyn as 'n verskuilde fragment in die aanhaling van die Stephen Foster-lied waarmee Ives moontlik te kenne gee dat Thoreau nie algemeen as digter erken is nie (kyk 6.2). Die motief verskyn dus telkens wanneer *Massa's in de cold ground* gehoor word, maar nie noodwendig pentatonies nie. Die eerste keer is dit A-G-F#-D-C (p. 62, sisteem 2) en dan A-G-F-D#-C (p. 63, sisteem 1) as tweede gevarieerde herhaling. Voordat *Massa's in de cold ground* vir 'n derde keer op p. 65, sisteem 3 gehoor word, isoleer Ives die fragment en stel dit prominent in die uiterste registers van die klavier ten toon, weer eens A-G-F#-D-C. Om hierby aan te sluit kan die herhaalde D-C wat *Massa's in de cold ground* in die regterhand voorafgaan (kyk voorbeeld 6.9b) ook geïnterpreteer word as die poëtiese gebruik van anafora (kyk 4.5 en voorbeeld 4.4).

Dit kan met redelike sekerheid aanvaar word dat Ives hierdie digterlike assosiasie uit *Emerson* aan die pentatoniese motief geheg het. In *Thoreau* verskyn die motief en die herhaalde D-C telkens saam met 'n bas-ostinaat. Dit vergelyk op sy beurt goed met die konsekwente stelling van die motief op 'n pedaalpunt in *Emerson*.

Die sikliese beginsel word ook gebruik om simmetrie op 'n strukturele vlak te bewerkstellig. In *Thoreau* word die fluit byvoorbeeld aan die einde van die beweging ingespan wat ooreenstem met die altviool se gebruik in *Emerson* se koda (kyk 4.5). Daar kan ook 'n simmetrie in die afsluitingsakkoorde van elke beweging opgemerk word. Die slotakkoorde van al vier bewegings los nie in die tradisionele sin op nie en dit word ervaar asof Ives doelbewus die dissonante afsluiting van elke beweging in 'n tonale omgewing beplan het. Ter wille van duidelikheid word alle slotakkoorde hieronder opgesom:

- *Emerson* – 'n vergrote vierklank op F word gehoor wanneer alle klanke van die laaste maat saamklink, die A-F is 'n afloop van die Beethoven-motief terwyl die C#-E baie sag in die boonste party klink;

- *Hawthorne* – ‘n samestelling van ‘n reeks heeltone op D plus ‘n C#;
- *The Alcotts* – ‘n C-majeur drieklank is genoteer, maar ‘n B<sub>b</sub> klink nog as naklank daarmee saam wat ‘n dominantvierklank suggereer;
- *Thoreau* – ‘n majeurevierklank op D.

Hierdie slotakkoorde hang soos ‘n vraagteken oor die *Concord Sonate* en simboliseer moontlik die vele vrae met betrekking tot die estetika wat in die *Essays* ter sprake is (kyk ook hoofstuk 7).

#### 6.4 Poli-stilistiese skryfwyse

In hoofstuk 4 is aangedui hoe die digte, dissonante en komplekse polifone styl van *Emerson* ‘n parallel is vir dié skrywer se onsekwensiële, gefragmenteerde en multidimensionele literêre styl. Die *collage*-tegniek word in *Hawthorne* verder uitgebrei deur eksperimentele tegnieke af te wissel met populêre Amerikaanse style soos ragtime en vaudeville, terwyl fragmentering ook bydra om abrupte stilistiese veranderinge en dus ‘n verandering van gemoedstemming te bewerkstellig.

In *The Alcotts* kan Ives se *collage*-tegniek vergelyk word met die verskynsel *heteroglossia*, wat ten tyde van die *Concord Sonate* se ontstaan in die letterkunde sy neerslag gekry het (kyk punt 3.2). Starr (1977:104-5) identifiseer naamlik vyf style in dié beweging wat inderdaad heeltemal onverwant is en sonder enige versoening saam bestaan. Elke styl is op sy beurt simbolies van een of ander aspek van die Alcotts in “Orchard House”, Concord. Hierdie style kan soos volg opgesom word:

- Styl 1: ‘n suiwer diatoniese, homofone drieklankstyl – p. 53, sisteem 1;
- Styl 2: ‘n politonale styl waarin die regterhand ‘n diatoniese melodie in B<sub>b</sub>-majeur speel, terwyl die linkerhand ‘n pedaalpunt op die tonika-drieklank in A<sub>b</sub>-majeur stel; die twee verskillende toonsoorttekens word ook eksplisiet aangedui – p. 53, sisteem 2 tot 4, m1;
- Styl 3: ‘n tweestemmige skryfwyse, gebaseer op ‘n heeltone-toonleer, vertikale intervale van tertse en sekste (asook hul veelvoude en enharmoniese ekwivalente) en ‘n pedaalpunt – p. 56, sisteem 5 tot p. 57, sisteem 3, m1;

- Styl 4: “Groepolfonie” waar drieklank-elemente van ‘n enkele diatoniese toonleer gekombineer word met onverwante elemente soos majeur septieme en mineur nones en hul enharmoniese ekwivalente, om ‘n grootliks dissonante tekstuur te skep (vergelyk Rudolph Reti, 1967:172-173) – p. 54, sisteem 4 tot p. 55, sisteem 3, m1;
- Styl 5: ‘n homofone “melodie met begeleiding”-styl wat algemeen in gebruik was in Europa gedurende die agtiende en die negentiende eeu – p. 55, sisteem 3, m2 tot p. 56, sisteem 4.

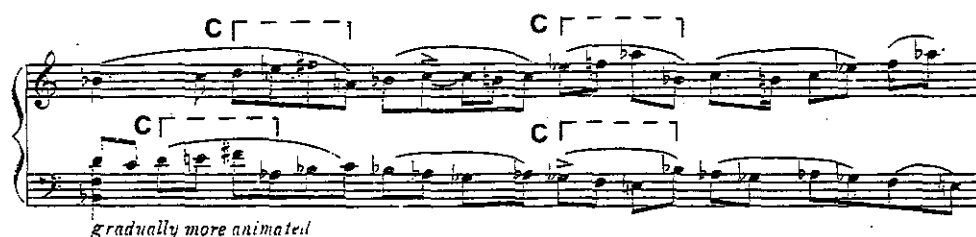
Die oorheersende tradisionele aanslag van styl 1 wat in die openingsmate bespeur word, bring die stabiliteit en tradisiegebondenheid van die Alcotts se familielewe tot uitdrukking. Meyer (1991:221) toon verder aan dat die drieklankstyl boonop ook iets van die “common triad of the New England homestead” bemiddel. Hierbenewens is die inhoudelike bekendheid van die diatoniese styl ook teksgetrou aan die volgende *Essay*-beskrywings: “common virtue” / “commonplace beauty” / “spiritual sturdiness” / “sentimental” / “a common interest in common things and common men” / “common sentiment” / “power of the common soul”; dit wil sê tipiese eienskappe van Concord en sy transendentaliste. In teenstelling hiermee meen Kramer (1995:189-190) dat die huislike toneel van *The Alcotts* feministies van aard is en die toeganklikheid van die beweging is gevolglik net ‘n vals oplossing van idees en gebeure in die eerste twee bewegings. Hierdie siening sal in die volgende hoofstuk verder bespreek word.

Hieropvolgend stel die kontrasterende politonaliteit van styl 2 ‘n heel ander aspek ten toon. Van naderby beskou sou E<sub>♭</sub>-majeur beide die linker- en regterhand kon akkommodeer. Maar Ives (1972:191) het in sy *Memos* heftig gereageer op hierdie siening wat deur ‘n “rather overrated, celebrated piano player” uitgespreek is. Volgens hom is die gekose toonaarde uiters funksioneel want “old man Alcott likes to talk in A<sub>♭</sub>, and Sam Staples likes to have his say over the fence in B<sub>♭</sub>”. Sam Staples was Concord se “sherrif” en hy sit dus met B<sub>♭</sub>-majeur die standvastige en morele openingstonaard gepas voort. Hierteenoor is die indringende en koppige A<sub>♭</sub>-akkoord verteenwoordigend van Bronson Alcott se weerbarstigheid. Die vermenging van hierdie twee naasliggende toonaarde (A<sub>♭</sub> en B<sub>♭</sub>) simboliseer ook die “vals” klanke van die ou spinet waarop Beth March gespeel het. Die verhalende musiek kan gevolglik beskou word as die “musical reality” wat Ives in sy

musiek wou beklemtoon. Die werklikheid figureer dus baie sterk in *The Alcotts*, teenoor die onwerklikheid wat in *Hawthorne* voorgestel is.

Die vrye kontrapunt van die derde styl, op p. 53, sisteem 4 vanaf *faster*, stel die openingsfrase van die “human-faith-melody” op ‘n meer deursigtige wyse. Dit staan in sterk kontras tot die eerste stelling van die melodie in die voorafgaande politonale styl. As opvoedkundiges was Bronson en Louisa Alcott deeglik bewus van die waarde van herhaling. Hulle het herhaling as ‘n natuurlike metode van illustrasie ook dikwels toegepas (vergelyk Ives, 1970:46). Die herhaling van dié tema is derhalwe streng volgens didaktiese reëls gewysig om ‘n diepte te verskaf en insig te verbreed. Wanneer die polifone styl vanaf p.56, sisteem 5 herverskyn, word die “human-faith-melody” nie herhaal nie, maar word daar slegs klem gelê op die openingsnote, dit wil sê die *Concord*-motief, wat ontwikkel word (kyk voorbeeld 6.12).

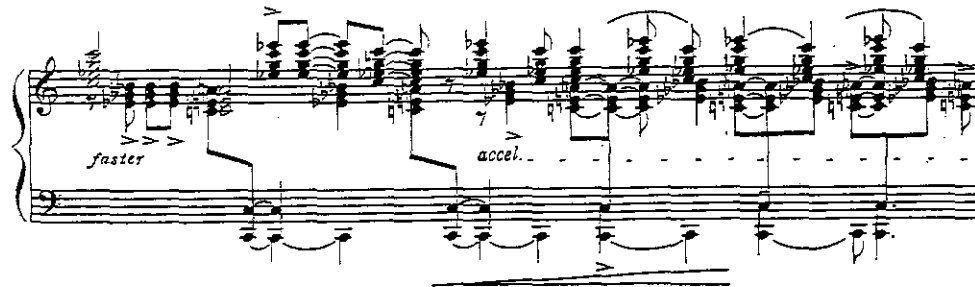
**Voorbeeld 6.12: p. 56, sisteem 5**



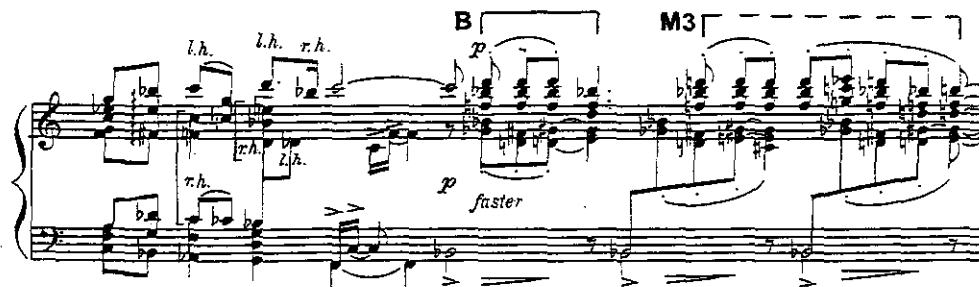
Die seksies wat deur styl 4 se groeppolifonie gekenmerk word, word op p. 54 en 55 aangetref. *Emerson* en *Hawthorne* se style word hier in herinnering geroep. Die dissonante polifone styl op p. 54, sisteem 4, wys veral terug na die eerste beweging. Buell (1988:365) noem die baie lang gesprekke wat Alcott met Emerson gehad het nadat eersgenoemde hom in 1840 ook in Concord gevestig het. Die stilistiese terugverwysing weerspieël dit heel waarskynlik. Ives verhoog ook die kompleksiteit van die groeppolifonie deur middel van politonaliteit; drie mineurtoonarde, e $\flat$ , a en c word gekombineer (kyk voorbeeld 6.13a). Verder word die “human-faith-melody” se tweede deel op p. 55, sisteem 2, vanaf *faster* met heeltoonteksture in die binnestemme vermeng (kyk voorbeeld 6.13b).

Te midde van die oorwegend tradisionele en tonale styl van die beweging as 'n geheel, is hierdie dissonante, eksperimentele styl 'n moontlike voorstelling van Bronson Alcott se geneigdheid tot buitengewone abstraksie (vergelyk Buell, 1988:375).

**Voorbeeld 6.13a: p. 54, sisteem 5**



**Voorbeeld 6.13b: p. 55, sisteem 2 (en sisteem 3; nie in voorbeeld)**



Bogenoemde abstraksie word egter effektief en summier deur middel van Ives se fragmenteringstegniek beëindig. Die jukstaposisie tussen styl 4 en 5 versterk die *heteroglossia* deurdat die onverwante style dadelik 'n verandering in atmosfeer bewerkstellig. 'n Verrassende dominantvierklank van E<sub>b</sub>-majeur op p. 55, sisteem 3 by *pp*, lei die homofone styl in en verseker weer eens die volhouding van tradisionele waardes en eenvoud. Die twee melodieë wat aangehaal word (kyk 6.2 hierbo) herroep die bekende Europese style van die 1700's en 1800's op gepaste wyse. Bronson Alcott se stem is egter opvallend alomteenwoordig in die beweging. Geaksentueerde C's verskyn in die linkerhand in die middelregister teen die minstrel-lied en vorm, net soos die ou Alcott,

uitgesproke dissonante met die B<sub>♭</sub>-majeurakkoord (kyk voorbeeld 6.14). Ives kombineer die bitonaliteit van styl 2 baie subtiel met die tradisionele inslag van styl 5, deurdat slegs die C van die A<sub>♭</sub>-majeurakkoord gebruik word om die sonore stem van Alcott te suggereer.

**Voorbeeld 6.14: p. 56, sisteem 3; (kyk ook sisteem 1)**



Die oorwegend diatoniese aanslag wat in *The Alcotts* gevolg word, kontrasteer opvallend met die hoë graad van dissonansie wat in die ander drie bewegings oorheers. Hierdie teenstelling speel 'n belangrike rol om Ives se estetika aangaande dissonansie te verstaan. Dit verteenwoordig die mees uitstaande kenmerk van sy *gekomponeerde* musiek. Ives het volgens Bellmann (1933:50) eintlik fanaties probeer om “anything of sensuous import” in sy komposisies te vermy. Trouens, hy wou bewys dat sterk emosionele uitdrukking in musiek tot uiting kan kom sonder om enige toegewings aan maklike, luisterbare musiek (“easy listening”) te maak. In sy *Essays* maak Ives (1970:98) die volgende opmerking: “... [B]eauty in music is too often confused with something that lets the ears lie back in an easy chair. Many sounds that we are used to do not bother us, and for that reason we are inclined to call them beautiful.”

*The Alcotts* word afgesluit met 'n laaste herhaling van die “human-faith-melody”. Die tema word nou triomfantlik 'n heeltoon hoër weergegee. Ives transendeer selfs die Beethoven-motief deur dit in C-majeur te stel. Die eksplisiete beklemtoning van C-majeur sou dus as teenstrydig met die estetika wat Ives omvattend in die *Essays* verdedig, beskou kon word. In werklikheid slaag Ives op verrassende wyse daarin om substansie (“substance”) aan die dissonansie te verleen. Getrou aan die transendentaliste, doen hy dit weer eens op paradoksale wyse. Die Beethoven-motief (ook Ives se motief wat substansie

verteenwoordig, kyk 6.2) word naamlik in *C-majeur* eintlik ervaar as “dissonant” omdat dit nie die bekende mineurmodaliteit waarmee die motief tradisioneel geassosieer word, weerspieël nie. As die musikale vergestaltung van Alcott verder ook in ag geneem word, bevestig die slotakkoord in *C-majeur* as’t ware die beweging se dissonansie op paroksale wyse. Dit moet onthou word dat ‘n *C* deurgaans as ‘n dissonant teen die *B<sub>b</sub>*-majeur tonaliteit gefunksioneer het om Bronson Alcott se deurdringende stem te verteenwoordig (kyk voorbeeld 6.14 hierbo). In die slotakkoord van die beweging word die *C* weer eens beklemtoon, terwyl die *B<sub>b</sub>* wat altyd tonaliteit verteenwoordig het, *pp* op die agtergrond tree. Dissonansie word dus binne ‘n tonale konteks geïmpliseer en dit wil voorkom asof atonaliteit steeds seëvier in die sogenaamde “toeganklike” derde beweging. Weens die beperkte omvang van die skripsie kan hierdie belangrike eienskap van Ives se komposisietegniek nie ten volle ontgin word nie. In die laaste hoofstuk sal nog enkele belangrike punte hieromtrent uitgelig word.

Die *collage*-tegniek in *Thoreau* berus op ‘n samesmelting van alle style uit die voorafgaande drie bewegings. Daar word geen nuwe stilistiese idees bekendgestel nie. In verhouding tot *The Alcotts* is hierdie siening ook gemotiveerd. Die derde beweging illustreer Ives se musikale konsep van gekomponeerde musiek volgens spesifieke stilistiese oorwegings. In teenstelling hiermee maak Ives in *Thoreau* staat op reeds bestaande musikale materiaal wat in die voorafgaande beweging gemanifesteer het. Hy komponeer natuurlike musiek (kyk inleiding tot die hoofstuk hierbo) en is nie gebonde daaraan om ‘n voorafbepaalde stylindruk van Thoreau te realiseer nie. Ives bewerkstellig dit deur timbre, dinamiek en verskillende toepassings van toonduur as die primêre strukturele parameters aan te wend. In die *Performance Notes* (partituur) aan die einde van die sonate skryf Ives voor dat *Thoreau* deurgaans op ‘n laer dinamiese vlak en met bykans volgehoue pedaalgebruik uitgevoer word.

Hierdie uitvoeringspraktyk wat in *Thoreau* toegepas word, herinner volgens Hertz (1996:100-103) aan soortgelyke aspekte van Debussy se impressionistiese styl, veral waar hy natuurelemente in klank herskep het. Ives het egter nie natuurklanke as sodanig probeer naboots nie. In die “Epilogue” spreek hy hom as’t ware duidelik uit teen Debussy:

[W]e might say that his (Debussy's) substance would have been worthier if his contemplation of Nature – ... for example in *La Mer* – had been more the quality of Thoreau's. Debussy's attitude towards Nature seems to have a kind of sensual sensuousness underlying it, while Thoreau's is a kind of spiritual sensuousness. (Ives, 1970:82.)

Bogenoemde verklaar waarom Ives eerder die *denke* van Thoreau op 'n herfsdag te *Walden Pond* vergestalt. Hiervoor het Ives nie 'n nuwe styl geskep nie. Hy verskuif die fokus na die moontlikhede wat toonduur as musikale bousteen verskaf. *Thoreau* is die enigste beweging in die *Concord Sonate* waar geen tydmaattekens voorkom nie. Ives verwys in sy *Essays* eksplisiet na Thoreau se beskrywing van die natuur se tydloosheid deur ruim aan te haal uit die skrywer se *Walden*-essays wat betrekking het op "Time" (vergelyk Ives, 1970:55). Verder word die skrywer se staptog in die natuur – dan vinniger, dan weer stadiger – deur middel van veelvuldige tempoveranderinge voorgestel. Volgens Meyer (1991:227-8) dui hierdie veranderinge in tempi ook aan hoe Thoreau hom aan die ritme van die natuur onderwerp. Aansluitend hierby merk Clark (1974:305) op dat Thoreau se gedagtegang metafories uitgebeeld word; elke verandering in tempo beteken ook 'n verandering in *denke*.

Laastens word Thoreau se fyn waarneming van klankeffekte wat in die verte hoorbaar is ook deur die natuurlike musiek gesuggereer. Daar is gedurige dinamiese aanwysings om *eggo's* te realiseer en Ives skryf ook: "Part of the echo may be the voice of the wood" en "the poet's flute is heard over the pond ... and faintly echoes." Klein skadunote in die partituur (p. 62, sisteem 2 en 4; p. 65, sisteem 1) suggereer "the faint sound of the Concord bell" wat Thoreau se *denke* onderbreek of selfs "the 'shadow-thought' he saw in the morning's mist and haze" (Ives, 1970:68-69).

## 6.5 Samevatting

In hierdie hoofstuk is aangedui hoe Ives se buitengewone vakmanskap hom bemagtig het om die Alcotts en Thoreau op baie verskillende maniere musikaal te vergestalt (6.1). Die suggestie wat aanhalings inhou, verdere toepassing van die fragmenteringstegniek, 'n meerduidigheid wat aan beide tonaliteit en atonaliteit toegeken word, sowel as 'n verdere uitbouing van die uitdrukkingsmoontlikhede met betrekking tot toonkleur, toonsterkte en toonduur, verskaf die variërende elemente wat nodig is om die musikale vergestaltung van

die skrywers te laat slaag (6.2). Ives definieer sy dualistiese musikale sienings, gekomponeerde musiek en natuurlike musiek, in die laaste twee bewegings deur middel van groot stilistiese kontraste (6.4). Die voortgesette deurvoering van die sikliese beginsel (6.3) dra egter daartoe by dat eenheid steeds behoue bly.

Die spesifieke doelstellings van die sonate is nou bereik. Ives se artistieke idees, soos vervat in sy *Essays*, is deurgaans beklemtoon en die komposisietegnieke wat daarmee verband hou is toegelig. Die bevindinge wat in hoofstuk 4, 5 en 6 gemaak is, sal vervolgens in hoofstuk 7 saamgevat en geïnterpreteer word.

## Hoofstuk 7

### Interpretasie en samevatting

In die inleiding van hierdie skripsie is beklemtoon dat die *Concord Sonate* glad nie eenduidig geïnterpreteer kan word nie omdat Ives 'n buitengewone filosofiese program vir die werk voorop gestel het. Gevolglik is die wyse waarop Ives te werk gegaan het om die program musikaal uit te beeld as probleem geïdentifiseer (kyk 1.1). Die komposisietegnieke wat Ives toegepas het om die vier transendentale skrywers uit te beeld, is egter besonder uiteenlopend. Trouens, in die gees van die skrywers se revolusionêre letterkundige styl (kyk 2.3) beklemtoon Ives se innoverende skeppingskrag ook die opponerende siening van die aforisme *natura non facit saltum* ("die natuur gaan sonder spronge vooruit").<sup>4</sup> Dit wil naamlik voorkom asof die natuurlike ontwikkeling van Ives se musiek sulke groot stilistiese spronge maak dat die vermenging van tradisionele en eksperimentele elemente die integrerende karaktereienskap van sy komposisies vorm. In die *Concord Sonate* word die probleem egter as besonder kompleks ervaar omdat die abstrakte idees van die program 'n betekenisvolle meerduidigheid in die musiek vestig.

Ives erken die kompleksiteit van die sonate en het daarom die *Essays before a sonata* saam met die werk uitgegee om aandag te gee aan die probleem. Die voorafgaande hoofstukke maak dit duidelik dat die *Concord Sonate* in oorleg met die *Essays* geïnterpreteer moet word omdat die narratiewe aspekte van die program slegs 'n sekondêre rol speel en 'n dieperliggende betekenis van die program bekend gemaak moet word. Nie alleenlik word die program van die *Concord Sonate* in die fynste besonderhede uiteengesit nie, maar Ives se estetiese sienings verklaar ook sy komposisietegnieke in die sonate. In "Emerson" beskryf Ives (1970:22) byvoorbeeld sy eerste indrukke van Brahms se musiek soos volg:

Some accuse Brahms' orchestration of being muddy. This may be a good name for a first impression of it. But if it should seem less so, he might not be saying what he thought. The mud may be a form of sincerity ... A clearer scoring might have lowered the thought.

---

<sup>4</sup> Hierdie gesegde van C. Linnaeus uit sy *Philosophia Botanica* (1751:22) is nou ook "aangeneem" deur talle ander wetenskaplike vakgebiede.

Dit is 'n beskrywing wat heel moontlik geïnterpreteer kan word as 'n metafoor vir sy eie musiek en kan ongetwyfeld op die *Concord Sonate* van toepassing gemaak word. Met die eerste oogopslag is die sonate baie gekompliseerd en onduidelik omdat die atavistiese en eksogene elemente in konflik saam bestaan. Volgens Ballantine (1979:167) verwys die atavistiese na tradisionele stylgebruike in 'n kunsvorm terwyl die innoverende en ongewone aspekte van 'n nuwe styl as die eksogene elemente gedefinieer word. Ives se gebruik van die *collage*-tegniek het tot gevolg dat die musiek multidimensioneel vertoon en veral *Emerson* kan as chaoties en troebel beskryf word. Deur middel van die kristalliserings-tegniek verseker Ives egter dat die tematiese materiaal van die sonate in die derde en vierde bewegings duidelik te voorskyn kom. Sodoende word die konflik wat deur die kumulatiewe vormmodel veroorsaak is, opgelos en die kern van die musikale boodskap word gekommunikeer.

In hierdie hoofstuk word die bevindings en resultate van die navorsing, soos gestuur deur die problematiek wat hierbo verduidelik is, saamgevat en aanbevelings word gemaak vir verdere navorsing. Die gevolgtrekkings van die studie sentreer om die interpretasie van die musikale boodskap (7.1), die betekenis van Ives se aanhalings (7.2), die samehang van elemente (7.3) en die *Concord Sonate* as profetiese werk (7.4).

### **7.1 Interpretasie van die musikale boodskap**

Die belangrikste tema wat geleidelik in die *Concord Sonate* na vore tree, is die "human-faith-melody" (Ives, 1970:47). Die kristallisering van hierdie tema verklaar ook die program se betekenis ten volle aangesien dit al die belangrikste motiewe en aanhalings inkorporeer wat die skrywers se transendentale filosofie kan suggereer (kyk voorbeeld 6.11a tot 6.11c). Die sikliese deurvoering van die "human-faith-melody", vanaf 'n ongedefinieerde motiefkompleks in *Emerson*, daarna in die vry en gefragmenteerde vorm in *Hawthorne*, duidelik gedefinieer as Bronson Alcott se welluidende stem in *The Alcotts*, en uiteindelik gegiet in *Thoreau* se metafisiese siening van natuurmusiek, behels die essensie van die program. Vir Ives verteenwoordig die melodie "a strength of hope that never gives way to despair – a conviction in the power of the common soul which ... may be as typical as any theme of Concord and its Transcendentalists" (Ives, 1970:48).

Daar is hoofsaaklik vier redes waarom die “human-faith-melody” uitgesonder kan word as die *Concord Sonate* se sentrale tema en dus beskou kan word as die draer van die sonate as geheel se transendentale boodskap:

- Die vier openingsnote van die eerste frase is die *Concord*-motief en die vier note van die Beethoven-motief lei die tweede frase in. Aangesien albei motiewe uit vier note bestaan, sou die afleiding gemaak kon word dat dit die skrywers van *Concord* verteenwoordig. As sikliese motiewe word die vier bewegings ook hierdeur tot ‘n eenheid gesnoer. Die vier note sou selfs die vier bewegings kon verteenwoordig. In hierdie verband is dit veral die vierde noot wat besonder ryk aan suggestie is. In albei motiewe vorm dié noot ‘n dalende interval (óf stygend by omkering van die motief) en word soms selfs afgekap (kyk 6.5). Dit kan daarom Thoreau, die individualis, verteenwoordig wat in isolasie geleef het en as natuurfilosoof ‘n ander lewensuitkyk as die ander skrywers gehad het.
- Die Beethoven-motief is verder ook die orakelspreuk wat ‘n filosofiese boodskap verkondig; die eerste fundamentele siening van die transendentale filosofie (kyk 2.2). Die mistiese geloof in die “Over-Soul” word as volg deur Ives (1970:36) beskryf: “[T]he soul of *humanity* knocking at the door of the divine mysteries, radiant in the *faith* that it will be opened – and the human become the divine!” (eie beklemtoning). Hy interpreteer Emerson se “Over-Soul” in sy *Essays* as “an overflow of spiritual imagination” (Ives, 1970:32). Hierdie beskrywing sou moontlik verklaar waarom Ives aan die universeel herkenbare motief nog ‘n dieper betekenis toegeskryf het. Dit is by uitstek ‘n voorbeeld hoe die *Essays* die pianis kan bystaan om die *Concord Sonate* met verhoogde insig te vertolk.
- In die “human-faith-melody” word die Beethoven-motief verder uitgebrei met die *Martyn*-himne se derde frase (kyk voorbeeld 4.3c). Hierdie aanhaling verteenwoordig die tweede belangrike siening van die transendentale filosofie; ‘n geloof in die ingebore goedheid van die mens (kyk 2.2). Ives (1970:30-31) vertel nostalgies in “Emerson” hoe ‘n seuntjie (moontlik hyself) op ‘n Sondagoggend ‘n himne in die verte gehoor het: “And as the hymn voices die away, there lies at his feet ... the figure of the Saviour – he sees ... the vastness in humility, the kindness of the human heart, ... and he knows that God is nothing but love!” (eie beklemtoning). Die *Martyn*-himne met die teks, “Jesus, Lover of my soul”, sou hiermee vereenselwig kon word.

- Die vier herhalings van die “human-faith-melody” in *The Alcotts* en die buitengewone behandeling wat dit in *Thoreau* ontvang, maak dit sonder twyfel die fokuspunt van die sonate as geheel. Die fluit se helder en silweragtige timbre transendeer die laaste beweging en plaas dit op ‘n metafisiese vlak. Dit strook ook met die transendentaliste se siening dat die natuur hulle beïnvloed het om meer nadenkend te wees. Ives (1970:69) vra selfs die retoriese vraag: “Is it a transcendental tune of Concord?” en die luisteraar ervaar hoe die tema bo die sintuiglike uitstyg en vergeestelik word.<sup>5</sup> Die vergeesteliking word gesuggereer deur die musikale verruiming wat plaasvind wanneer Ives die instrumentasie van die klaviersonate deur middel van die fluit uitbrei, soortgelyk aan die koor en vokale kwartet in Beethoven se negende simfonie.

In die *Concord Sonate* word die aanvanklike onsamehangende karakter van *Emerson* deur middel van die verhewe voorstelling van die “human-faith-melody” in *Thoreau* gebalanseer. Hierdeur snoer Ives sy musikale uitbeelding van die vier skrywers tot ‘n eenheid saam.

## 7.2 Betekenis van die aanhalings

In hoofstuk 3 is aangedui dat Ives se gebruik van aanhalings uitgesonder kan word as een van sy belangrikste komposisietegnieke (kyk 3.2). In hoofstukke 4, 5 en 6 is die tegniese gebruik van aanhalings in fyner besonderhede bespreek, asook die aansluiting daarvan by die sonate se program. Daar kan egter meer betekenis aan die aanhalings van die *Concord Sonate* geheg word as bloot die tegniese funksionaliteit en die narratiewe boodskap daarvan wat die program ondersteun.

Die aanhalings wat in die *Concord Sonate* gebruik word, dateer almal uit 1830–1860, die bloeitydperk van die Amerikaanse Transendentalisme (vergelyk *Martyn*, 1834; *Missionary Chant*, 1832; *The Red, White and Blue*, 1843; *Stop that knocking at my door*, 1843; en *Massa’s in de Cold Ground*, 1852). Slegs die spekulatiewe *Consolator* van 1792 (kyk 6.2) en die universele Beethoven-motief van 1807–8 val nie in hierdie periode nie. Selfs die minder belangrike Wagner-motief uit *Lohengrin*, gekomponeer in 1848, val in hierdie

---

<sup>5</sup> Retoriese vrae was ‘n tipiese gebruik van die transendentale skrywers (kyk 2.3). Wanneer Ives hierdie retoriese vraag in die slotparagraaf van “Thoreau” vra, beklemtoon hy die feit dat die “human-faith-melody” die verhewe boodskap van die transendentale filosofie inhou. Die fluit voer ook die verrassingselement van die *peroratio* wat in *Emerson* baie subtiel deur die altviool bewerkstellig is (kyk 4.5) hier tot ‘n hoogtepunt.

tydgleuf. Dit wil dus voorkom asof Ives 'n psigologiese funksie aan die aanhalings toeskryf omdat hulle 'n algemene boodskap van die Amerikaanse Transendentalisme in die onderbewuste kan vestig. Volgens Nelson (1983:354) word die transendentale filosofie vir Ives 'n teenswoordige filosofie en erken hy dat sy lewensienings met dié van die transendentale skrywers ooreenstem. Ives is heel moontlik van mening dat fragmente uit bekende aanhalings die skrywers se abstrakte filosofiese boodskap kragtig kan kommunikeer en hy slaag dus daarin om die voorstellingsmoontlikhede van musiek verder uit te bou (vergelyk Ives, 1970:3-4).

Enkele verdere aspekte van twee aanhalings in die "human-faith-melody" wat die betekenis van die sonate verder help verklaar, is die volgende:

- Na afloop van die laaste beweging eggo die Beethoven-motief se sikliese deurwerking nog lank by die luisteraar. Kramer (1983:180) beskou dit tereg as die beliggaming van die *Concord Sonate* se "substance" eerder as "manner" (kyk hoofstuk 5). Volgens Ives (1970:75) is die Beethoven-motief dus 'n musikale idee wat van hoër gehalte is. Met die sikliese toepassing daarvan slaag Ives daarin om *Emerson* se spirituele boodskap in die teksture van die hele sonate te deurweef. Kramer wys ook verder daarop dat die omvattende deurwerking van die motief dit tot 'n totale nuwe objek verhef. Dit is veral in Thoreau dat die vertolker bewus word van die motief se verhewe suggestie. Die motief word geërodeer deur middel van afkappings (kyk voorbeeld 6.8) of die voorstelling van die dalende tertse as 'n feitlik onhoorbare natuurklank (kyk p. 68, einde sisteem 1 by *pppp*). Hierdie klanke moet dus in die luisteraar se verbeelding gehoor word en dit suggereer die metafisiese konteks waarin die Beethoven-motief in die laaste beweging geplaas word. Die aanhaling beliggaam dus Ives se onwrikbare oortuiging met betrekking tot die transendentale filosofie van die Concord-skrywers. Met behulp van die *Essays* kan hierdie motief met groter begrip geïnterpreteer word aangesien Ives dit losmaak van die geïkoneerde betekenis wat tradisioneel daaraan geheg word.
- Volgens Nelson (1983:354-5) het Ives geroepe gevoel om himnes, marse, populêre liedjies en ook volksmusiek in sy komposisies te gebruik omdat dit menslike belewenisse en emosies kan herroep. Die fragmente van geleende materiaal suggereer grepe uit die alledaagse lewe en verteenwoordig Ives se "Music is Life"-benadering tot komposisie (kyk 3.2). Hy was net soos die transendentaliste op soek na

“the truth”. Ives (1970:82) skryf: “There comes from Concord an offer to every mind – the choice between repose and truth.” Hy verduidelik daarom ook die essensie van sy estetika as volg: “[I]f an inspiration is not true enough to produce a true expression ... it is not an inspiration at all” (Ives, 1970:6). Die aanhalings gee dus ‘n eerlikheid aan sy musikale uitbeeldings omdat dit die mens se deelname aan gemeenskaplike aktiwiteite simboliseer: vroom en ernstig – by die kerk (bv. *Martyn-himne*); jubelend en uitbundig tydens feesdagvieringe (bv. *Country Band March*). Hiermee wil Ives heel moontlik die “musical reality” gelykstel aan “the truth”. Hoewel die *Martyn-himne* primêr die mens se ingebore goedheid verteenwoordig, versterk dit dus ook Ives se strewe na eerlike uitdrukking en ondersteun hy ‘n ideaal van die Concord-skrywers. Dit is ook juis vanweë mense se ingebore goedheid dat menslike ervarings, herinneringe en nostalgiese wat deur die aanhalings gesuggereer word, universele raakpunte het en kan “the truth” sodoende aan die luisteraar gekommunikeer word. Ives beantwoord dus die vraag wat hy in die “Prologue” van sy *Essays* stel, naamlik of musiek menslike eienskappe en kunstenaarsintuïsie, hetsy spiritueel of moreel, eerlik kan voorstel (Ives, 1970:7-8).

### 7.3 Samehang

Die vertolker van die *Concord Sonate* (dit wil sê pianis sowel as luisteraar) moet die werk interpreteer en op verskillende vlakke ervaar om die samehang tussen onverwante elemente te kan verstaan. Ives (1970:98) skryf byvoorbeeld in sy *Essays* dat “coherence, to a certain extent, must bear some relation to the listener’s subconscious perspective” en in sy *Memos* (1972:106) noem hy dat hierdie benadering op ‘n “parallel way of listening to music” berus. Stone (1966:11) verduidelik dit soos volg: “[T]he ear should focus on different features, ... one should listen to the music from different spots, the way one walks around a sculpture to see it from as many angles and distances as possible ...” Vergelyk ook Morgan (1977:145-159) in dié verband, wat Ives se musiek inderdaad as ruimtelike musiek beskryf omdat die musikale kontinuïteit nie tydsgebonde is nie. In die sonate veroorsaak die abrupte frasingstegniek en poli-stilistiese skryfwyse dat die luisteraar se fokus gedurig van een styl na ‘n ander verskuif. Gevolglik trek een enkele styl of musikale idee nie altyd die tematiese aandag nie. Dit is eers ná afloop van die werk dat ‘n effek van

samehang in die onderbewussyn geskep word, ten spyte van die talle uiteenlopende verskynsels.

Die luisteraar word veral in *Thoreau* bewus van 'n groter tematiese samehang. Aan die een kant is daar die verhewe “human-faith-melody” op die fluit en aan die ander kant is die direktheid van die populêre Stephen Foster-lied, *Massa's in de Cold Ground*, wat telkens oor 'n bas-ostinaat aangehaal word, opvallend. Hier is dus sprake van twee duidelik kontrasterende temas. Dit is ook as gevolg van hierdie prominente tematiese dualiteit dat Kramer (1995:195) *Thoreau* as 'n miniatuur sonatevorm bestempel en dit die ware apoteose van die *Concord Sonate* noem.

Volgens Crunden (1977:13) is die persepsie dat Ives se musiek vormloos is en gevolglik luisteraars ontstel, misleidend. 'n Interpretasie van die *Concord Sonate* wat egter slegs staatmaak op formele strukture en afgeronde tematiese materiaal as verwysingsraamwerk sou insigloos en futiel wees. Ives (1970:22) verklaar self dat “what is unified form to the author or composer may of necessity be formless to his audience”, en dit volg dus dat sy idee van struktuur nie universeel van aard is nie en gevolglik ook nie reduseerbaar is tot reëls wat altyd waargeneem kan word nie. Crunden verduidelik verder dat die struktuur van 'n werk vir Ives 'n uitdrukking van die volledige inhoud behels, selfs al is dit nie duidelik omlyn nie. In dié opsig kan Ives se *Essays* die pianis begelei om die oorkoepelende verbande in die struktuur van die *Concord Sonate* te herken.

#### **7.4 Die *Concord Sonate* as profetiese werk**

In hoofstuk een is daarop gewys dat Ives se *Concord Sonate* die genre herdefinieer het. Die filosofiese program wat aan die sonate toegeskryf word, is reeds ongewoon en as gevolg van die musikale uitbeelding van die Concord-skrywers moes Ives veral in *Emerson* afwyk van die gevestigde vorm (kyk 4.1). Die strukturele eienskappe wat hierbo (kyk 7.2) bespreek is, dui egter daarop dat Ives steeds, hoewel op onortodokse wyse, aan die vereistes van dié struktuur se tradisionele samehang en eenheid voldoen.

Dit is veral opvallend hoe Ives die simmetrie van oop en onbeantwoorde eindes in die laaste beweging volhou (kyk 6.5) en die redes hiervoor kan weer eens in die *Essays*

gevind word. Ives het die onbeantwoorde eindes van die sonatebewegings ook weerspieël in die idealistiese versugtinge wat die slotdele van beide die “Prologue” en “Epilogue” in die *Essays* openbaar. Ives (1970:8) skryf:

But we would rather believe that music is beyond analogy to word language, and that the time is coming, ... , when it will develop possibilities, inconceivable now – a language so transcendent that its heights and depths will be common to all mankind.

In die slothoofstuk eggo Ives (1970:102) dit filosofies soos volg:

The strains of one man may fall far below the course of those Phaetons of Concord, or of the Ægean Sea, ... - but the greater the distance his music falls away, the more reason that some greater man shall bring his nearer those higher spheres.

Die slotparagrafe van die proloog en epiloog verskaf dus die nodige inligting om die sikliese, oop eindes van die onbeantwoorde slotakkoorde te verklaar. Ives erken dat die strategieë wat musiek sal verhef tot 'n universele taal soortgelyk aan die skryfkuns, onafhanklik in sy voorstellingsmoontlikhede, nog nie gevind is nie. Dit word dus duidelik waarom die Concord-skrywers met hul uitsonderlike uitdrukkingsvermoë Ives geïnspireer het om die *Concord Sonate* te komponeer, moontlik in die hoop dat musiek se voorstellingsvermoë hierdeur 'n verdere dimensie sal verkry. Hoewel Ives oortuig is dat musiek bo enige geskrewe taal kan uitstyg, maak hy die volgende opmerking in sy *Memos* (1972:30): “Music is a nice little art just born, and they ask: Is it a boy or a girl? – and a voice in the back row says: It’s going to be a boy – some time!”

Laasgenoemde opmerking bring 'n aspek van die sonate ter sprake wat weens die beperkinge van die skripsieformaat nie volledig ontgin kon word nie. Vervolgens sal hierdie en enkele ander kwessies wat vir verdere studie oorweeg kan word, kortliks bespreek word.

## **7.5 Onderwerpe vir verdere studie**

Hoofsaaklik drie onderwerpe kan vir verdere navorsing uitgesonder word:

- Ives handhaaf 'n uitgesproke chauvinistiese siening in sy geslagsideologie ten opsigte van musiek (vergelyk Tick, 1993:83-106). 'n Geslagstudie van die *Concord Sonate* kan ondersoek instel na hoe Ives benewens tonaliteit en atonaliteit (wat vir “manlike” ore bedoel is; vergelyk Ives, 1970:97-98) te werk gaan om die skrywers uit te beeld.

Kramer (1983:187) beskryf die grootliks tonale derde beweging byvoorbeeld as huislik en vroulik en gevolglik 'n vals oplossing van die werk – dit ten spyte van die feit dat die “human-faith-melody” hier gekristalliseer het. Volgens Kramer (1995:189 & 195) onderdruk die fluit van Henry Thoreau, waarop die transendentale melodie in die laaste beweging gespeel word, die ou spinet van sy suster, Sophie Thoreau, waarop Beth in *The Alcotts* dikwels verkeerde note gespeel het. Bogenoemde is maar enkele voorbeelde wat uitgelig kan word om Ives se chauvinistiese benadering tot die uitbeelding van die skrywers te beklemtoon. Die moontlikheid dat Ives sy musiek deur hierdie chauvinisme as outonoom/selfstandig wou bestempel, kan ook ondersoek word.

- *Organisisme* in Ives se musiek: Die wyse waarop Ives die onsamehangende skryfwyse en lesings van Emerson musikaal uitbeeld, het tot gevolg dat heteroglossia (kyk punt 3.2 en 6.4) en die fragmenteringstechniek 'n styl daarstel waarin heterogene elemente oënskynlik onverwant vertoon. Henry Cowell het dit “the concept of diversity drawing toward unity as its culmination” genoem (Cowell, H. & Cowell, S., 1955:192). Daar word dus in Ives se *Concord Sonate* 'n nuwe idee oor eenheid in musiek gevestig. Ives skryf byvoorbeeld ook dat “unity is too easily accepted as analogous to form: and form ... to custom; and custom to habit” (1970:98). Robinson (1977:573) lei hieruit af dat Ives hom in sy musiek steeds tot organiese ontwikkeling verbind het. Tog gehoorsaam die *Concord Sonate* nie Neubauer (2001:6-7) se argumente oor organisisme volgens Goethe se morfologie nie. Struktureel is alle dele van die geheel nie noodwendig verwant nie en volgens die narratiewe argument ontwikkel die strukture ook nie uit 'n kern nie – die idees word in *Emerson* in 'n reeds ontwikkelde vorm bekendgestel. Die enigste wyse waarop organisisme moontlik op die *Concord Sonate* van toepassing gemaak kan word, is indien dit vanaf die laaste beweging benader word, maar hierdie analitiese werkwyse sou verdere studie vereis. Die *Essays before a sonata* wat ná voltooiing van die *Concord Sonate* geskryf is, sou as motivering dien om die omgekeerde metode te volg.
- 'n Verdere navorsingsveld behels die implikasie van dekonstruksie met betrekking tot literêre kritiek volgens die model van Jacques Derrida. Ives het die vier Concord-skrywers uitsluitlik deur middel van hulle “essays” en verhale leer ken. Slegs 'n kritiese beskouing van hul letterkundige geskrifte kon die insigryke interpretasie daarvan in die *Essays* en die noukeurige program van die *Concord Sonate* tot gevolg gehad het. Die

musikale vergestaltung van die skrywers is dus 'n verdere uitbouing van hierdie kritiese beskouing. Die vraag ontstaan egter of die komposisie as 'n buitengewone vorm van dekonstruksie beskou kan word; so ook die *Essays*. In beide werke gebruik Ives herhaling, aanhalings, distorsie (fragmentering, variëring en/of samesmelting van geleende materiaal), parodie ens. om verskille én verwantskappe tussen die vier skrywers aan te dui. Hierdie tegnieke maak deel uit van Derrida se dekonstruktiewe kritiek wanneer dit binne die raamwerk van filosofiese hiërargieë ondersoek word (Culler, 1983:227). Die verskeie binêre opposisies wat Ives in sy *Essays* en in die *Concord Sonate* bespreek het, ondersteun telkens 'n hiërargie, bv. "substance" en "manner"; atonaliteit en tonaliteit; vaagheid en eenheid; die verskil tussen klank en musiek; kuns en die lewe. Derrida argumenteer egter dat hoewel binêre opposisies meestal 'n hiërargie impliseer, hulle nooit stabiel is nie (vergelyk Kramer, 1995:41).

Om op te som word Ballantine (1979:180) se siening van Ives se musiek in oënskou geneem. Hy het dit op die luisteraar se moontlike ervarings van Ives se orkeswerke soos *Central Park in the dark* en *Washington's Birthday* gebaseer, maar dit is by uitstek ook van toepassing op die *Concord Sonate*. Volgens Ballantine kan die luisteraar Ives se musiek op drie verskillende vlakke ervaar. Eerstens konsentreer die luisteraar op Ives se wyd uiteenlopende komposisietegnieke en mag die werk primêr as *abstrak* ervaar word. Schubert (1980:131) is gevolglik ook van mening dat Ives se *Concord Sonate*, sonder die program, inderdaad nie sinneloos is nie. Op 'n tweede vlak kan die luisteraar die sonate egter wel as *programmusiek* ervaar en moet daar volgens Schubert bepaal word of die tegniese aspekte in dié geval aan die program ondergeskik is. Hierdie argument is geregtig omdat Ives (1970:4) in sy *Essays* die volgende retoriese vrae stel:

Does the success of program music depend more on the program than upon the music? If it does, what is the use of the music? If it does not, what is the use of the program? ... On the other hand is not all music program music? Is not pure music, so called representative in its essence?

Met Ives se siening in ag genome, is Ballantine se benadering om die abstrakte en programmatiese ervaring van sy musiek te kombineer, insiggewend. Volgens hom bewerkstellig dit op die derde vlak 'n *musiek-filosofiese* begrip van die werk. Ballantine (1979:181) maak egter twee belangrike onderskeidings. Die musiek-filosofiese begrip val terug op die abstrakte vlak, maar 'n meer inklusiewe betekenis word aan die musikale

kodes geheg. So word die oppervlakkige, narratiewe aspek van die program ook tersyde gelê en 'n dieperliggende filosofiese betekenis word aan die musikale boodskap geheg. Die musiek-filosofiese ervaringsvlak van Ives se musiek maak dus staat op 'n dialektiese versmelting van die abstrakte en die program. Volgens Ballantine (1979:183) word die intellektuele begrip van die musikale kodes gekombineer met die affektiewe beleving van die program wat bevorderlik is vir die kuns van musiek.

Hierdie begrip van 'n sintese tussen absolute musiek en programmusiek in die *Concord Sonata* sou nie vir die pianis beskore gewees het indien dit nie vir die *Essays before a sonata* was nie. Ives se bedoeling met betrekking tot die musikale vergestaltung van die vier skrywers word hierin toegelig en die pianis val dus nie slegs terug op die blote realisering van die partituur nie. Laasgenoemde is ongelukkig té dikwels die geval by die vertolking van moderne musiek. Indien die pianis se interpretasie van die sonate egter die *Essays* se mediasie tussen die artistieke idees en musikale kodes verreken, kan dit moontlik die ooreenstemmende reaksie by die luisteraar uitlok. Volgens Burkholder (1996:x) het Ives se swaer, Joseph H. Twichell, ná 'n konsert van Ives se klaviermusiek en liedere deur John Kirkpatrick, as volg kommentaar gelewer oor sy luisterervaring:

I don't know a single thing about music – not a single thing, except that I like it or I don't like it; except how it makes me feel. Well, and I'm trying to speak as thoughtfully and carefully as I know how, I enjoyed that afternoon's music more than any other music I remember ever hearing. It seemed to me the *most honest music I ever listened to. I don't know what that means; maybe you do. And it was so clean and wholesome.* I came out of that place a *better* man than I went in (eie beklemtoning).

Dit is moeilik om 'n opmerking voor te stel wat Ives meer gelukkig sou stem. In die *Concord Sonata* skaar hy hom by die alliansie van Emerson, Hawthorne, die Alcotts en Thoreau, wat met hul vernuwende denke gepoog het om artistieke horisonne te verskuif. Meer nog, Ives se ontginning van musiek se voorstellingsmoontlikhede berus nie net op effekte en tegnieke nie, maar is altyd intellektueel, eerlik en moreel verantwoordbaar. Die interpretasie van Charles E. Ives se tweede klaviersonate, "Concord, Mass., 1840-1860", vereis (en verdien) 'n visie en begeesting wat ver bo die notebeeld uitstrek.

## Bibliografie

- ALCOTT, L. M. 1982. *Little Women: everyman's library*. London : J.M. Dent.
- ANDRIESEN, L. 1977. Anchony I and Charles Ives. (*In Hitchcock, H.W. & Perlis, V., eds. An Ives celebration: papers and panels of the Charles Ives Centennial Festival-Conference*. Urbana : University of Illinois Press. p. 227.)
- ANON. 1974. Charles Ives. (*In Cooper, M., ed. New Oxford history of music*, 10:574-583. London : Oxford University Press.)
- BAGGIANI, G. 1977. Ives and our music today. (*In Hitchcock, H.W. & Perlis, V., eds. An Ives celebration: papers and panels of the Charles Ives Centennial Festival-Conference*. Urbana : University of Illinois Press. p. 228-230.)
- BALLANTINE, C. 1979. Charles Ives and the meaning of quotation in music. *The musical quarterly*, 65(2):167-184, Apr.
- BELLAMANN, H. 1933. Charles Ives: the man and his music. *The musical quarterly*, 19(1):45-58, Jan.
- BLOCK, G.H. 1996. Ives, Concord sonata: piano sonata no. 2 ("Concord, Mass., 1840–1860"). Cambridge : Cambridge University Press.
- BLUM, S. 1977. Ives's position in social and musical history. *The musical quarterly*, 63(4):459-482, Oct.
- BROOKS, W.F. 1977. Ives today. (*In Hitchcock, H.W. & Perlis, V., eds. An Ives celebration: papers and panels from the Charles Ives Centennial Festival-Conference*. Urbana : University of Illinois Press. p. 209-215)
- BOATWRIGHT, H. 1970. Foreword. (*In Ives, C.E. Essays before a sonata: The Majority and other writings*. New York : W.W. Norton. p. vii-x.)

BONTA, S. 1986. Sonata. (*In* Randel, D.M., ed. *The new Harvard dictionary of music*. Cambridge : Harvard University Press. p. 760-763.)

BUELL, L. 1988. The transcendentalists. (*In* Elliot, E., ed. *Columbia literary history of the United States*. New York : Columbia University Press. p. 364-378.)

BURKHOLDER, J.P. 1985a. Charles Ives: the ideas behind the music. New Haven : Yale University Press.

BURKHOLDER, J.P. 1985b. "Quotation" and emulation: Charles Ives's use of his models. *The musical quarterly*, 71(1):1-26.

BURKHOLDER, J.P. 1996. Ives and the four musical traditions. (*In* Burkholder, J.P., ed. *Charles Ives and his world*. New Jersey : Princeton University Press. p. 3-34.)

CARTER, E. 1944. Ives today: his vision and challenge. *Modern music*, 21:199-201, May-Jun.

CHARLES, S.R. 1967. The use of borrowed material in Ives' Second Symphony. *The music review*, 28(2):102-111, May.

CLARK, S.R. 1972. The evolving Concord Sonata: a study of choices and variants in the music of Charles Ives. : Stanford University. (Dissertation – Ph.D.)

CLARK, S.R. 1974. The element of choice in Ives's Concord Sonata. *The musical quarterly*, 60(2):167-186, Apr.

CONEN, H. 1981. "All the wrong notes are right": zu Charles Ives' 2. Klaviersonate 'Concord, Mass., 1840-1860'. (*In* Henck, H. Hrsg. *Neuland: Ansätze zur Musik der Gegenwart 1*. Neuland Musikverlag : Herbert Henck. p. 28-42.)

COPLAND, A. 1960. A businessman who wrote music on Sundays. *Music and musicians*, 9(3):18 & 13, Nov.

- COWELL, H. & COWELL, S. 1955. Charles Ives and his music. New York : Oxford University Press.
- CRUNDEN, R.M. 1977. Charles Ives's place in American culture. (In Hitchcock, H.W. & Perlis, V., eds. An Ives celebration: papers and panels from the Charles Ives Centennial Festival-Conference. Urbana : University of Illinois Press. p. 1-15.)
- CULLER, J. 1983. On deconstruction: theory and criticism after structuralism. London : Routledge & Kegan Paul.
- CYR, G. 1971. Intervallic structural elements in Ives's Fourth Symphony. *Perspectives of new music*, 9(2) & 10(1):291-303, Spring-Summer & Fall-Winter.
- DICKINSON, P. 1964. Charles Ives 1874–1954. *The musical times*, 105(1455):347-9.
- DICKINSON, P. 1974. A new perspective on Ives. *The musical times*, 115(1580):836-838, Oct.
- DUBAL, D. 1989. The art of the piano. New York : Summit Books.
- ELDER, M.J. 1969. Nathaniel Hawthorne: transcendental symbolist. Athens : Ohio University Press. 215 p.
- FEDER, S. 1980. Decoration Day: a boyhood memory of Charles Ives. *The musical quarterly*, 66(2):234-261, Apr.
- GARBER, F. 1988. Henry David Thoreau. (In Elliot, E., ed. Columbia literary history of the United States. New York : Columbia University Press. p. 399-412.)
- HAT (Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal). 1988. Johannesburg : Perskor.

- HARRIS, E.C. 1981. Johann Mattheson's *Der Volkommene Capellmeister*: a revised translation with critical commentary. Michigan : UMI Research Press. (Studies in Musicology series. ed. Buelow, G.)
- HELM, E. 1954. Charles Ives, American composer. *The musical times*, 95(1337):356-361, Jul.
- HENDERSON, C.W. 1969. Quotation as a style element in the music of Charles E. Ives. St. Louis : Washington University. (Dissertation – Ph.D.)
- HENDERSON, C.W. 1974. Ives's use of quotation. *Music educators journal*, 61(2):24-28, Oct.
- HERTZ, D.M. 1996. Ives's Concord Sonata and the texture of music. (In Burkholder, J. P., ed. *Charles Ives and his world*. Princeton University Press : New Jersey. p. 75-117.)
- HITCHCOCK, H.W. 1977. *Ives: a survey of the music*. London : Oxford University Press.
- IVES, C.E. 1947. *Second pianoforte sonata: "Concord, Mass., 1840–1860"*. 2<sup>nd</sup> ed. New York : Arrow Music Press.
- IVES, C.E. 1970. *Essays before a sonata: The Majority and other writings*. (Boatwright, H., ed.) New York : W.W. Norton.
- IVES, C.E. 1972. *Memos*. (Kirkpatrick, J., ed.) New York : W.W. Norton.
- KIRKPATRICK, J. 1980. Ives, Charles E. (In Sadie, S., ed. *The new Grove dictionary of music and musicians*, 9:414-429. London : Macmillan.)
- KOUWENHOVEN, J.A. 1950. Biographical introduction (In Whitman, W. *Leaves of grass and selected prose*. New York : The Modern Library. p. v-xviii.)

- KRAMER, L. 1983. Music and poetry, the nineteenth century and after. Berkeley : University of California Press.
- KRAMER, L. 1995. Classical music and postmodern knowledge. Berkeley : University of California Press.
- LAMBERT, 1990. Aggregate structures in the music of Charles Ives. *Journal of music theory*, 34(1):29-55, Spring.
- LOCKE, R.P. 1986. Program music. (In Randel, D.M., ed. The new Harvard dictionary of music. Cambridge : Harvard University Press. p. 656-659.)
- MANLEY, J. 1998. Ralph Waldo Emerson. [Web:] [http://www.rwe.org/works/Essay1st\\_Series\\_02\\_Self-Reliance.htm](http://www.rwe.org/works/Essay1st_Series_02_Self-Reliance.htm) [Datum van gebruik: 20 Apr. 2004].
- MARSHALL, D. 1968. Charles Ives's quotations: manner or substance? *Perspectives of new music*, 6(2):45-56, Spring-Summer.
- MEYER, F. 1991. "The Art of Speaking Extravagantly": eine vergleichende Studie der Concord Sonata und der Essays before a sonata von Charles Ives. Bern : Paul Hapt. 256 p. (Publikation der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie 2;34.)
- MORGAN, R.P. 1977. Spatial form in Ives. (In Hitchcock, H.W. & Perlis, V., eds. An Ives celebration: papers and panels from the Charles Ives Centennial Festival-Conference. Urbana : University of Illinois Press. p. 145-158.)
- MORTENSEN, S. 2002. Charles Ives quotes. [Web:] [www.musicweb.uk.net/lves/06\\_Quotes.htm](http://www.musicweb.uk.net/lves/06_Quotes.htm) [Datum van gebruik: 29 Sep. 2003].
- NELSON, M.D. 1983. Beyond mimesis: transcendentalism and processes of analogy in Charles Ives' "The Fourth of July". *Perspectives of new music*, 22(1-2):353-384, Fall-Winter.

NEUBAUER, J. 2001. Organicism and modernism: music and literature. (*In* Bernhart, W. & Wolf, W., ed. *Word and music studies: essays on the song cycle and on defining the field*. Amsterdam : Rodopi. p. 3-24.)

RABINOWITZ, P.J. 1981. Fictional music: towards a theory of listening. (*In* Garvin, H.R., ed. *Theories of reading, looking and listening*. Lewisburg : Bucknell University Press. p. 193-208.)

RETI, R. 1962. *Tonality in modern music*. New York : Collier.

ROBINSON, D.M. 1977. Children of fire: Charles Ives on Emerson and art. *American literature*, 48(4):564-576.

ROBINSON, D.M. 1999. Transcendentalism and its times. (*In* Porte, J. & Morris, S., eds. *The Cambridge companion to Ralph Waldo Emerson*. Cambridge : Cambridge University Press. p. 13-29.)

ROSA, A.F. 1971. Charles Ives: music, transcendentalism and politics. *New England quarterly*, 44(3):433-443, Sep.

ROSENFELD, P. 1939. Ives's Concord Sonata. *Modern music*, 16(2):109-112, Jan-Feb.

ROSSITER, F. 1977. Charles Ives: good American and isolated artist. (*In* Hitchcock, H.W. & Perlis, V., eds. *An Ives celebration: papers and panels from the Charles Ives Centennial Festival-Conference*. Urbana : University of Illinois Press. p. 16-28.)

SCHLICHT, R.C. 1977. Die pädagogischen Ansätze amerikanischer Transzendentalisten: erziehungswissenschaftliche Studien zu Amos Bronson Alcott, Ralph Waldo Emerson und Henry David Thoreau 1830–1860. New Rochelle : Cuisenaire. (Anglo-American forum, Bd. 8.)

SCHRADE, L. 1955. Charles E. Ives: 1874–1954. *The Yale Review*, 44:535-545, Jun.

- SCHUBERT, G. 1980. Die Concord-Sonate von Charles Ives: Anmerkungen zur Werkstruktur und Interpretation. (In Danuser, H. & Keller, H., Hrsg. *Aspekte der musikalischen Interpretation: Sava Savoff zum 70. Geburtstag* :121-38.)
- SOLOMON, M. 1987. Charles Ives: some questions of veracity. *Journal of the American Musicological Society*, 40(3):443-470, Fall.
- STARR, L. 1977. Charles Ives: the next hundred years – towards a method of analysing the music. *The music review*, 38:101-111, May.
- STARR, L. 1983. The early styles of Charles Ives. *Nineteenth-century music*, 7(1):71-80, Summer.
- STERNE, C. 1971. The quotations in Charles Ives's Second Symphony. *Music & Letters*, 52(1):39-45, Jan.
- SWAFFORD, J. 1991. Answering the unanswered question. *Gramophone*, 68(813):1494-1495, Feb.
- TICK, J. 1993. Charles Ives and gender ideology. (In Solie R. A., ed. *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley : University of California Press. p. 83-106.)
- VAN DER MERWE, P.J. 1993. George Ives en die invloed op sy seun, Charles Ives. Potchefstroom : PU vir CHO. (Skripsie – Honns. B. Mus.)
- WALKER, E. 1921. Review of Second Pianoforte Sonata, "Concord, Mass., 1840–1860" Essays before a Sonata, by Charles E. Ives. *Music & Letters*, 2(3):287-288, Mar.
- WALLACH, L. 1974. Ives, Charles. (In Vinton, J., ed. *Dictionary of twentieth-century music*. London : Thames and Hudson. p. 358-361.)
- WARD, C.W. 1974. Charles Ives' concept of music. *Current musicology*, 18:114-119.

WHITMAN, W. 1950. *Leaves of grass and selected prose*. New York : The Modern Library.

WILDE, O. 1913. *The Picture of Dorian Gray*. London : Simpkin, Marshall, Milton, Kent

WOOLDRIDGE, D. 1975. *Charles Ives: a portrait*. London : Faber and Faber.

YATES, P. 1967. *An introduction to Charles Ives*. (*In Twentieth century music: its evolution from the end of the harmonic era into the present era of sound*. New York : Pantheon. p. 253-270.)