

BIA

VALERIE ALBRIGHT

**As Contribuições de *A Temporary Mimeographed Catalogue of the Music Manuscripts and Related Materials of Charles Edward Ives 1874-1954 e Memos*,
à Nova Era de Pesquisa sobre Charles Ives**



2010000274

Apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho" (UNESP) como
requisito à obtenção do título de Mestre
em Musicologia.

Orientadora:
Profª Drª Maria de Lourdes Sekeff Zampronha

Siga Bia 0026709

São Paulo - 1996

T/UNESP
780.9
A342c



BIA

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS

Resumo	1
Abstract	2
Introdução	3

PRIMEIRA PARTE

À minha família - John, Marta, Lucas, Daniel, Benjamin; meus pais Janet, Bill e

1. Charles Ives - aspectos históricos:..... 12

Lenore - pelo carinho, apoio, sugestões e sobretudo, paciência;

1.2. Produção musical:..... 13

2. Os estudos sobre as influências na produção
de Charles Ives e a questão da cronologia de
suas obras..... 29

À Profª Sekeff - por ter me ajudado tanto;

SEGUNDA PARTE

3. A pesquisa voltada à análise das obras musicais
de Charles Ives:..... 47

Ao Roberto Saltini - por oferecer mais um olho crítico..... 52

3.2. Bitonalidade e politonalidade..... 84

3.3. Atonalidade..... 97

3.4. Ostinati, layering e wedges..... 129

Considerações finais..... 157

Referências Bibliográficas..... 161

Bibliografia..... 189

SUMÁRIO

Resumo

Resumo	1
--------------	---

Abstract.....	2
---------------	---

Introdução.....	3
-----------------	---

PRIMEIRA PARTE

1. Charles Ives - aspectos históricos:.....	12
---	----

1.1. A vida de Charles Ives	13
-----------------------------------	----

1.2. Produção musical	18
-----------------------------	----

2. Os estudos sobre as influências na produção de Charles Ives e a questão da cronologia de suas obras.....	29
---	----

SEGUNDA PARTE

3. A pesquisa voltada à análise das obras musicais de Charles Ives:	47
3.1. Citação	52
3.2. Bitonalidade e politonalidade	84
3.3. Atonalidade.....	97
3.4. Ostinati, layering e wedges.....	129

Considerações finais	157
----------------------------	-----

Referências Bibliográficas	161
----------------------------------	-----

Bibliografia	169
--------------------	-----

Resumo

Figura polêmica na história da música do século XX, o compositor Charles E. Ives (1874-1954) vem recebendo, desde os últimos 30 anos, a atenção de diversos pesquisadores. Em razão da organização de seu acervo por John Kirkpatrick, e a publicação subsequente de *A temporary mimeographed catalogue of the music manuscripts and related materials of Charles E. Ives* (1960) e *Memos* (1972), o estudo sobre este compositor tem sido consideravelmente facilitado, levantando questões pertinentes à de sua vida e obra. Em nossa dissertação, investigamos os novos rumos tomados pela pesquisa e buscamos um novo entendimento sobre a contribuição de Ives à música de nosso século.



Abstract

A polemic figure in the history of twentieth century music, the composer Charles E. Ives (1874-1954) has received the attention of many researchers in the past 30 years. Due to John Kirkpatrick's organization of Ives's material and the subsequent publication of *A temporary mimeographed catalogue of the music manuscripts and related materials of Charles E. Ives* (1960) and *Memos* (1972), the study of this composer has been greatly facilitated, thus raising pertinent questions concerning his life and work. In this thesis, the new paths of Ives research are investigated, seeking a new understanding of his contribution to the twentieth century.



Charles Ives (1874 - 1954) é um dos compositores mais polêmicos da História da Música norte-americana. Considerado por alguns musicólogos como "o grande primitivo musical dos Estados Unidos" (Martin & Drossin, 1980, p. 229),¹ e por outros, como "o mais extraordinário e significativo compositor norte-americano do fim do século XIX e começo do século XX" (Hitchcock, 1969, p. 148),² é uma das figuras que mais tem recebido a atenção dos pesquisadores nos últimos trinta anos.

A despeito de sua relevante contribuição à música do início deste século, esta só seria percebida muito tempo depois. Poucas obras suas tiveram o privilégio de serem apresentadas na época de sua composição e, ainda assim, minimizadas por músicos e críticos, em razão do uso, pelo

Introdução

compositor, de técnicas consideradas absurdas e radicais. E no entanto, estas profetizavam as inovações que viriam a ser utilizadas por compositores nos anos subsequentes. Idealista, convencido de que a música tinha rumos próprios a seguir e não querendo fazer concessões, Charles Ives decidiu ainda jovem, que uma carreira de compositor, dentro dos esquemas então estabelecidos tradicionalmente, não seria interessante para ele. Preferia compor de forma independente, sem filiações à correntes musicais da época, permitindo-se assim experimentar à vontade, ao invés de continuar a alimentar o espírito romântico europeu, como era hábito então. Se idéias vanguardistas como as suas sofriam severas críticas, seria melhor

¹ "Ives is the United States' great musical primitive."

² "The most extraordinary and significant composer of the late nineteenth and early twentieth centuries."

Charles Ives (1874 - 1954) é um dos compositores mais polêmicos da História da Música norte-americana. Considerado por alguns musicólogos como "o grande primitivo musical dos Estados Unidos" (Martin & Drossin, 1980, p. 229),¹ e por outros, como "o mais extraordinário e significativo compositor norte-americano do fim do século XIX e começo do século XX" (Hitchcock, 1969, p. 148),² é uma das figuras que mais tem recebido a atenção dos pesquisadores nos últimos trinta anos.

A despeito de sua relevante contribuição à música do início deste século, esta só seria percebida muito tempo depois. Poucas obras suas tiveram o privilégio de serem apresentadas na época de sua composição e, ainda assim, minimizadas por músicos e críticos, em razão do uso, pelo compositor, de técnicas consideradas, então, absurdas e radicais. E no entanto, estas profetizavam as inovações que viriam a ser utilizadas por compositores nos anos subseqüentes. Idealista, convencido de que a música tinha rumos próprios a seguir e não querendo fazer concessões, Charles Ives decidiu ainda jovem, que uma carreira de compositor, dentro dos esquemas então estabelecidos tradicionalmente, não seria interessante para ele. Preferia compor de forma independente, sem filiações à correntes musicais da época, permitindo-se assim experimentar à vontade, ao invés de continuar a alimentar o espírito romântico europeu, como era hábito então. Se idéias vanguardistas como as suas sofriam severas críticas, seria melhor

¹ "Ives is the United States' great musical primitive."

² "the most extraordinary and significant composer of the late nineteenth and early twentieth centuries."

no momento, pensava ele, optar por uma carreira que assegurasse a sua estabilidade, como na área de seguros, carreira na qual, aliás, Charles Ives viria a obter muito sucesso.

Não que ele pretendesse abandonar a composição. Deixava de lado, sim, era a *profissão* de compositor. Entretanto, compunha freneticamente nos seus momentos livres, o que por fim lhe custaria um infarto, em 1918, dado o excesso e divisão de duas áreas de trabalho distintas. Após o infarto Charles Ives deixou praticamente de compor, resolvendo então divulgar algumas de suas obras. A impressão e distribuição destas seriam patrocinadas pelo próprio compositor, que enviou-as então a alguns músicos, compositores e críticos. O resultado, embora insólito em alguns casos,³ despertou, entretanto, o interesse de alguns nomes de relêvo do cenário musical norte-americano da época. Estes, ao longo dos anos, acabariam por colaborar na difusão das obras do compositor, permitindo-lhe tornar conhecida a sua *Third Symphony*, que lhe valeria, em 1947, o *Prêmio Pulitzer* de música.

A partir do recebimento desse prêmio, os musicólogos passariam a pesquisar a vida e obra deste compositor, tarefa aliás difícil, seja pela falta de livros de referência, seja, particularmente, pelo isolamento de Charles Ives, em razão do seu estado precário de saúde.⁴ Ele também tinha aversão à publicidade, desconfiando, como era do seu feitio, de jornalistas e pessoas

partituras, era bastante precária. Charles Ives fazia anotações em lugares

³ Insólito, na medida em que algumas destas obras serviram apenas de suporte ou "ajuste de altura do banco de piano, nos estúdios de alguns dos mais famosos pianistas da época" (Cowell & Cowell, 1955, p. 90) "adjust the height of the piano bench in the studios of more than one of the best known musicians of the day.")

⁴ Sua esposa e colaboradora Harmony Ives, é quem então lhe ajudava, marcando visitas e entrevistas, e respondendo correspondências.

desconhecidas que lhe pediam entrevistas. Levando em conta estes fatos, o compositor Henry Cowell e sua esposa Sidney (amigos pessoais do casal Ives) solicitaram-lhe permissão para elaborar a sua biografia e, uma vez concedida, começaram a redigir o que seria o primeiro livro sobre o compositor. Este trabalho seria assentado em entrevistas realizadas com o artista, em análises de suas partituras, e na obra *Essays Before a Sonata*.

Henry e Sidney Cowell também utilizaram uma outra fonte de informação para a elaboração da biografia: as *notas* do próprio Charles Ives, a partir de 1931 ou 32. Estas *notas*, também conhecidas por *Memos*, foram originalmente um veículo de desabafo do compositor em relação aos críticos que menosprezavam a sua produção. Posteriormente seriam continuadas, em razão do crescente interesse do mundo musical a respeito de sua vida e obra. Em *Memos*, Charles Ives relembra episódios de sua vida, comenta suas obras, explica as razões de tê-las composto, fala de sua reação à crítica dos músicos e articulistas musicais, explica a maneira de execução de suas partituras, e fala de sua filosofia em relação aos rumos da nova música e da sociedade.

Mas, *Memos* não seria de fácil acesso para o trabalho de Henry e Sidney Cowell, em razão mesmo da maneira como Charles Ives elaborava as suas *notas*. A organização destas, da mesma forma como acontecia com suas partituras, era bastante precária. Charles Ives fazia anotações em lugares inusitados, como margens de partituras, papéis de rascunhos, programas de

John Kirkpatrick conheceu Charles Ives desde 1939, quando apresentou a primeira versão completa de *Concerto Sonata*. Por ter sido amigo pessoal do compositor, ele acabou sendo seu "biógrafo musical e crítico." (Bushman, 1985, p. 3).

concertos e calendários. Ele até chegou a contratar datilógrafas, às quais ditava seus pensamentos. Mas, as correções que acrescentava às folhas já datilografadas, ao invés de aclarar, dificultavam a sua leitura. Sem considerarmos que ele também não se preocupava em por em ordem as folhas escritas, guardando-as de maneira extremamente desorganizada.

Quando Charles Ives deu suas *notas* a Henry e Sidney Cowell, muitas das folhas já haviam desaparecido. Mas, ainda assim, estes prosseguiram no trabalho⁵ e, um ano após a morte do compositor, publicaram o livro *Charles Ives and His Music* (1955), obra que foi, durante um certo tempo, uma das raras referências sobre Charles Ives, continuando a ser, ainda hoje, uma instigante fonte de informações.

Após a morte do compositor, em 1954, a viúva Harmony Ives doou todo o acervo de seu marido (cartas, partituras, rascunhos e as então encontradas folhas do *Memos*) à Universidade de Yale.⁶ Foi por essa época que John Kirkpatrick (1905-1991)⁷ decidiu dedicar-se exclusivamente à organização de suas partituras e, após quatro anos de trabalho, conseguiu completar a sua catalogação, o que inclui não só as obras completas, como também os rascunhos do compositor. Esse catálogo foi mimeografado sob o título *A temporary mimeographed catalogue of the music manuscripts and related*

⁵ É interessante saber que Henry e Sidney Cowell utilizaram do *Memos*, apenas um sexto das folhas com anotações. Os outros dados seriam obtidos de outras fontes.

⁶ Universidade onde Ives se formou em 1899, localizada na cidade de New Haven, no Estado de Connecticut, EUA.

⁷ John Kirkpatrick conhecia Charles Ives desde 1939, quando apresentou a primeira versão completa da *Concord Sonata*. Por ser amigo pessoal do compositor, ele acabou sendo seu "curador musical e literário" (Burkholder, 1985, p. 3).

materials of Charles E. Ives (Kirkpatrick, 1960),⁸ estimulando pesquisadores a um trabalho de investigação mais ampla sobre o compositor.

Kirkpatrick então percebeu que, para elaborar uma fonte de pesquisa realmente completa sobre Charles Ives, seria necessário organizar também o *Memos*, em razão mesmo da riqueza de informações ali contidas. Reconheceu também que, a simples colocação das *notas* em ordem cronológica, não seria suficiente para torná-las uma fonte útil de pesquisa, dada a maneira desconexa como Charles Ives colocara seus dados. Assim, por exemplo em *Memos*, o compositor, ao mesmo tempo em que lembrava eventos, fazia também referências a pessoas desconhecidas do mundo musical, além de falar de suas obras, sem indicar absolutamente nada sobre a qual versão ele se referia (isso, em razão de suas obras terem as vezes, mais de uma versão).

John Kirkpatrick precisou de doze anos para organizar todos estes dados. Foram escrupulosamente pesquisados todos os aspectos da vida do compositor, de um lado através de entrevistas com a viúva Harmony Ives e conhecidos, e de outro, através da análise de arquivos e publicações (tanto dos Estados Unidos quanto da Europa), como também, das correspondências mantidas por Charles Ives. Este pesquisador preocupou-se também em situar os trechos musicais, citados de maneira confusa por

⁸ Este catálogo, apesar de ser considerado “temporário”, continua até hoje sendo uma das referências mais usadas na pesquisa sobre as obras do compositor. Identificaremos este trabalho daqui em diante, pela abreviação *A Temporary Catalogue*.



Charles Ives em *Memos*. O resultado desse trabalho pode ser descrito como uma espécie de *Autobiografia/biografia*⁹.

A qualidade da pesquisa realizada por John Kirkpatrick, levou a comunidade musical a reconhecer *Memos* como sendo a referência inicial mais importante para o conhecimento fiel desse compositor, lugar que esta publicação desfruta até hoje.

Dois anos depois da publicação de *Memos*, em 1972, comemorou-se o centenário de nascimento do compositor, em centros de estudos de diversas cidades norte-americanas. A programação incluiu concertos, leituras de trabalhos e pesquisas, mesas redondas e debates, com a presença de musicólogos, teóricos e historiadores importantes de todo o mundo musical. Na época, foi oficialmente inaugurada uma sala para abrigar o material do compositor, o *Ives Room*, na Universidade de Yale, sendo John Kirkpatrick nomeado seu curador.

A partir destes acontecimentos, a comunidade musical apressou-se a recuperar os anos de inércia e, particularmente na década de 1980-90, seriam produzidos artigos, dissertações de mestrado, teses de doutorado e títulos sobre Charles Ives, tanto nos Estados Unidos quanto em outros países, toda esta produção tratando dos mais diferentes tópicos em relação ao compositor, desde a análise de partituras a estudos psicológicos.

A importância deste nosso trabalho para pesquisadores brasileiros parece-nos considerável, uma vez que são poucas as referências sobre

⁹ *Autobiografia*, na medida em que se refere às notas do próprio Charles Ives, e *biografia*, em razão do texto final, elaborado por John Kirkpatrick. Nas referências a este trabalho, utilizaremos o título, *Memos*, seguido pelo número de página.

Estas novas fontes de informação instigaram a presente autora, que procura, neste trabalho, responder às seguintes questões:

- 1) quais os novos rumos seguidos pela pesquisa, a partir da publicação de *A Temporary Catalogue e Memos*;
- 2) qual a real contribuição de Charles Ives à música do século XX.

O nosso objetivo, ao procurar responder às questões acima, é confirmar a hipótese de que Charles Ives ocupa um lugar exponencial na história da música do nosso século, em razão dos procedimentos utilizados em sua obra e expostos no *Memos*.

Para tanto, procedemos à pesquisa bibliográfica, utilizando artigos em periódicos, livros, dissertações de mestrado, teses de doutorado e publicações de trabalhos apresentados em reuniões, simpósios e congressos (citados em nossa bibliografia). Outras informações foram colhidas na Universidade de Yale, onde também obtivemos permissão para manusear os manuscritos do acervo da *Ives Collection*, trabalho este que foi orientado pelo atual curador da coleção, James Sinclair. Seleccionamos para análise, gravações e partituras como *Three Places in New England*, *Third Symphony*, *Second Piano Forte Sonata: "Concord, Mass., 1840 - 60"*,¹⁰ *Psalm 67* e *114 Songs*, entre outras, e realizamos entrevistas, obtendo significativas informações de musicólogos, professores, compositores e historiadores.

A importância deste nosso trabalho para pesquisadores brasileiros parece-nos considerável, uma vez que são poucas as referências sobre

¹⁰ Esta obra será referida como "*Concord Sonata*" em nosso trabalho.



Charles Ives entre nós. A única obra específica sobre o compositor, disponível em bibliotecas nacionais, é o livro de Henry e Sidney Cowell, escrito há 40 anos atrás. Existem também alguns artigos publicados, mas, como no caso de *Charles Ives and his Music* (1955), todos são em inglês. Com as nossas pesquisas, além de situarmos a importância de *A Temporary Catalogue* e de *Memos* como os primórdios de um trabalho de investigação sobre Charles Ives, acreditamos trazer alguma contribuição à musicologia, na medida em que este seria o primeiro trabalho em português sobre Charles Ives.

1. Charles Ives - aspectos históricos



Para uma análise sobre os rumos da pesquisa em torno da figura de Charles Ives é necessário, em primeiro lugar, situar o leitor em relação ao momento histórico e cultural em que este compositor viveu. Também é importante conhecer, de maneira geral (e em ordem cronológica), os períodos de sua vida e produção musical, para se obter um entendimento mais sólido dos assuntos aqui investigados. Por fim, nossas considerações neste capítulo têm como base os estudos de pesquisadores como Frank Rossiter, Robert Crunden, Gayle Sherwood e J.P. Burkholder, entre outros, estudos estes que também foram enriquecidos através de consulta na *Ives Collection*, assim tornando ainda mais entática a contribuição dos trabalhos de John Kirkpatrick.

1. Charles Ives - aspectos históricos

1.1 A vida de Charles Ives

Charles Ives nasceu em 1874 em Danbury, uma pequena cidade no estado de Connecticut, EUA. Sua família, descendente de ingleses protestantes, fazia parte da elite da cidade, em razão do seu poder econômico e de sua participação em projetos cívicos.

Ele recebeu seus primeiros ensinamentos musicais do pai, George Edward Ives (1845-1894), mestre de banda, regente de coro e professor de música na cidade. George Ives, por sua vez, estudara música com Carl Faeppel, um imigrante alemão que residia em New York e, segundo

Para uma análise sobre os rumos da pesquisa em torno da figura de Charles Ives é necessário, em primeiro lugar, situar o leitor em relação ao momento histórico e cultural em que este compositor viveu. Também é importante conhecer, de maneira geral (e em ordem cronológica), os períodos de sua vida e produção musical, para se obter um entendimento mais sólido dos assuntos aqui investigados. Por fim, nossas considerações neste capítulo têm como base os estudos de pesquisadores como Frank Rossiter, Robert Crunden, Gayle Sherwood e J.P. Burkholder, entre outros, estudos estes que também foram enriquecidos através de consulta na *Ives Collection*, assim tornando ainda mais enfática a contribuição dos trabalhos de John Kirkpatrick.

1.1 A vida de Charles Ives

Charles Ives nasceu em 1874 em Danbury, uma pequena cidade no estado de Connecticut, EUA. Sua família, descendente de ingleses protestantes, fazia parte da elite da cidade, em razão do seu poder econômico e de sua participação em projetos cívicos.

Ele recebeu seus primeiros ensinamentos musicais do pai, George Edward Ives (1845-1894), mestre de banda, regente de coro e professor de música na cidade. George Ives, por sua vez, estudara música com Carl Foeppel, um imigrante alemão que residia em New York e, segundo

anotações do próprio George (inseridas na *Ives Collection*), o professor Foeppel garantia-lhe uma base musical tradicional e sólida, ensinando-lhe harmonia, contraponto e fuga e utilizando, em seus trabalhos, corais de J. S. Bach e obras de Gluck e Mozart.

Coube a George Ives iniciar os estudos de Charles ao piano, preocupando-se em passar os ensinamentos que recebera de Carl Foeppel. Logo, Charles Ives teria seus primeiros contatos com a harmonia, contraponto e fuga. Aprendera violino, corneta, e caixa clara e, aos 11 anos, integrando a banda de George Ives, começou a estudar órgão. São dessa época as suas primeiras obras.

De acordo com recordações do próprio Charles Ives, George não somente se preocupou em transmitir-lhe uma educação musical tradicional, mas também mostrou-lhe o caminho da experimentação que ele iria mais tarde desenvolver em suas composições. O compositor lembra que seu pai não fora um músico comum. Ele tinha "uma grande curiosidade e idéias originais a respeito de treinamento auditivo, politonalidade, microtons e relações espaciais nas apresentações", além de "um interesse natural em sonoridades de todo tipo e em todo lugar, conhecidas ou não, mensuradas 'como tal' ou não" (*Memos* p. 45 e 503).¹¹ Tudo isso levou-o a considerar as experiências do pai, de fundamental importância para seu desenvolvimento composicional e filosófico.

¹¹ "... natural interest in sounds of every kind, everywhere, known or unknown, measured 'as such' or not, ..." "... a great curiosity and original ideas about ear training, polytonality, microtones, acoustics and spacial relations in performance."

Em 1894, já experiente (embora não conhecido) organista e compositor, ingressou na Universidade de Yale, onde cursou disciplinas com Horatio W. Parker, (1863-1919), eminente professor e compositor da época.

Logo após seu ingresso na Universidade, George Ives faleceria. A morte do pai foi um acontecimento traumático na vida de Charles Ives, dada a proximidade dos dois e o interesse musical comum.

Após concluir a Universidade, em 1898, ele transferiu-se para a cidade de New York, continuando suas atividades como organista de igreja e trabalhando, ao mesmo tempo, em uma empresa de seguros. Em 1902, ainda na área de seguros, dedicava-se nas horas vagas à composição, abandonando então o órgão, e em 1908, casa-se com Harmony Twichell, que exerceria grande influência em sua vida.

Em 1909 Charles Ives e Julian S. Myrick montariam uma agência de seguros, a *Ives & Myrick*, empresa bem sucedida, assumindo mesmo uma posição de liderança no país. Mesmo trabalhando exaustivamente na agência, Charles Ives continuava a compor, e entre o período de 1902-1918 escreveu a maior parte de suas obras (algumas permaneceram nos rascunhos, e outras foram parcialmente terminadas).

Personalidade voltada aos deveres cívicos, ele trabalhou como voluntário na Cruz Vermelha, em 1917, em razão do envolvimento dos Estados Unidos na 1ª Guerra Mundial. Acometido de um infarto, em 1918, a partir daí Charles Ives diminuiu drasticamente a sua atividade composicional.

Nesse período o compositor financiou a impressão de sua coleção de canções, a chamada *114 Songs*, além de sua *Concord Sonata*. Juntamente com a sonata, publicou um longo ensaio chamado *Essays before a Sonata*, tentando colaborar assim com os intérpretes, no sentido de um melhor conhecimento de sua obra. Em seguida, enviou exemplares desse trabalho para amigos, músicos e críticos.

Mas as obras obtiveram pouca receptividade da crítica. Um pequeno e crescente grupo de músicos, entretanto, acreditou nas suas idéias e, alguns anos depois, Henry Bellamann começou a escrever artigos e fazer palestras sobre o trabalho do compositor. E. Robert Schmitz ajudou a organizar primeiras audições de suas obras, e Henry Cowell publicou algumas de suas partituras na revista *New Music* (publicação essa que Charles Ives iria acabar apoiando financeiramente por muitos anos).

Em 1931, a Orquestra de Câmara de Boston, sob a regência de Nicolas Slonimsky, fez um tournee nos Estados Unidos, Cuba e Europa, incluindo no repertório algumas de suas composições e, em 1932, o compositor Aaron Copland apresentou sete de suas canções no Yaddo Contemporary Music Festival, na cidade de Saratoga Springs, New York. A partir desses eventos, o reconhecimento de Charles Ives começou a se firmar.

Iniciava-se também, aqui, a história de *Memos*.¹²

¹² Segundo suas próprias palavras, a expressão *Memos* (e não *Memórias*) é usada em razão de "ninguém, a não ser o presidente de um banco, de um clube de golfe ou um primeiro ministro morto, pode escrever memórias" (*Memos*, p.25) "... no one but the President of a nice Bank or a Golf Club, or a dead Prime Minister, can write 'memoires.'"

Em 1939 o pianista John Kirkpatrick fez a primeira apresentação completa da sua *Concord Sonata*, na cidade de New York. O recital chamou a atenção de Lawrence Gilman, do jornal *New York Herald Tribune*, um dos críticos mais influentes da época. O seu artigo subsequente, abordando a obra de Charles Ives e definindo-a como “música de uma grandeza excepcional ... de fato, a melhor música já escrita por um norte - americano” (Gilman, 1939, p.9),¹³ traria fama nacional ao compositor.

A partir dessa época suas obras começaram a ser apresentadas com mais frequência por intérpretes de nomeada. Em 1947, o compositor Lou Harrison regeu a estréia da *Terceira Sinfonia*, obra que garantiria para Ives, o *Prêmio Pulitzer*¹⁴ ao qual já nos referimos.

Em razão de um crescente reconhecimento, agora internacional, e dada sua idade avançada (72 anos na época), os estudiosos preocupavam-se em ter acesso aos seus manuscritos musicais, com o objetivo de um levantamento completo de sua obra. A resposta, entretanto, era sempre a mesma: “Quando eu me sentir melhor, um dia o farei” (Perlis, 1974, p.226).¹⁵

Charles Ives faleceu em 1954, aos 79 anos, com a fama já consolidada. A sua morte, noticiada prolixamente em jornais e revistas, indicou o *início*

A coleção Charles Ives em Fairbury, atualmente faz parte do Museu Nacional Scott-Parkton Museum. A residência do compositor em West Fielding também pode ser visitada. Todos os pertences (com exceção dos manuscritos) do compositor foram doados para o Harmony Hall, que veio a fechar em 1993.

¹³ “exceptionally great music ... indeed, the greatest music composed by an American “

¹⁴ Esta obra já havia sido composta aproximadamente trinta e seis anos antes. Quanto ao prêmio, Ives, desconsiderando-o, acabou por dividi-lo entre o regente e compositor Lou Harrison, o compositor John Becker, e grupos de caridade.

¹⁵ “When I feel better, I'll get around to it.”

formal do trabalho de pesquisa sobre o compositor, com os seus manuscritos (e com eles, o *Memos*) sendo doados à Universidade de Yale.¹⁶

1.2. Produção Musical

Nesse período de "treinamento musical preliminar" (Burkholder, 1985, p. 1) *Schoolboy March: D & F Op. 1* é, possivelmente, a primeira peça que Charles Ives compôs. Apesar de existir hoje somente um pequeno trecho da obra, a sua data (ca.1886)¹⁷ indica que o compositor começou a se interessar seriamente por composição, já aos 11 anos. Uma outra composição, *Slow March*, seria escrita como uma espécie de "marcha fúnebre para Chin-Chin, o gato de estimação da família" (Cowell & Cowell, op. cit., p. 27),¹⁸ e foi composta em 1887 ou 88. Esta obra que, anos depois Charles Ives incluiria na coleção *114 Songs*, é significativa na medida em que mostra uma das técnicas composicionais prediletas do compositor, a *citação*.¹⁹

A sua primeira obra a merecer audição pública documentada, foi *Holiday Quickstep*, para piano, violinos, cornetas e flautim. Sua estréia se deu em 16 de janeiro de 1888, com a orquestra de teatro de George Ives. Como no caso da maioria das composições desse período, *Holiday Quickstep* recebeu ajuda

¹⁶ A casa da família Ives em Danbury, atualmente faz parte do museu histórico Scott-Fanton Museum. A residência do compositor em West Redding também pode ser visitada. Todos os pertences (com exceção dos manuscritos) do compositor foram deixados intactos por Harmony Ives, que veio a falecer em 1969.

¹⁷ Como veremos no capítulo que segue, a cronologia de suas obras ainda está sob investigação. Por este motivo daremos uma indicação aproximada. Utilizaremos duas datas limites, ou "ca." (cerca) no caso de obras duvidosas.

¹⁸ "The first piece he wrote was a dirge for Chin-Chin, the family cat."

¹⁹ Definimos este termo como "a incorporação de material previamente composto em uma obra", assim distinguindo entre citação literária e citação musical.

de George Ives na sua elaboração, já que, apesar de não ser compositor, George Ives sempre ajudava o filho em seus trabalhos, corrigindo erros, fazendo sugestões ou fazendo cópias das peças a serem executadas por suas bandas, corais ou orquestra de teatro.

Nesse período de “treinamento musical preliminar” (Burkholder, 1985, p.43), Charles Ives comporia para coro, órgão, piano, banda e orquestra de teatro. São dessa época, as obras *Communion Service*, para uso em missa episcopal (estreada em novembro de 1891) e *America Variations* para órgão, estreada em fevereiro de 1892, pelo próprio compositor.

America Variations é representativa de sua produção neste período, seja pelo uso simultâneo da *tradição vernacular* (vernacular tradition) e *tradição cultivada* (cultivated tradition),²⁰ seja pela exploração da bitonalidade.²¹ Ao mesmo tempo Charles Ives trabalha com uma forma muito utilizada na tradição cultivada, o tema com variações, tendo como tema o hino *America/My Country 'tis of Thee* (adaptação norte-americana da melodia britânica *God Save the King*). Com este tema Ives produz uma obra “audaciosa e cheia de humor”, em que utiliza “ritmos cruzados e harmonização não-convencional (incluindo harmonia tipo *barbershop* da tradição vernacular) e uma polonesa em modo menor” (Rossiter, 1975, p. 46).

²⁰ Estes termos, usados pelo musicólogo e historiador H. Wiley Hitchcock em seu livro *Music in the United States: A Historical Introduction* (1969, p.43), descrevem duas tendências presentes na música norte - americana de fins do século XIX e começos do XX e correspondem, aproximadamente, aos termos *erudito* e *popular*.

²¹ Estes trechos bitonais possivelmente foram adicionados posteriormente.

De acordo com as recordações do compositor, foi nesta época que ele compôs obras como a *Song for Harvest Season* (ca.1893), na realidade uma fuga, em que cada um dos quatro sujeitos entra numa tonalidade diferente (dó, fá, si bemol e mi bemol), deixando claro aqui uma exploração da politonalidade.

Durante seus anos na Universidade de Yale, Charles Ives escreveu obras para fins didáticos (para serem utilizadas nas aulas de Horatio Parker), obras para a igreja, e também para eventos na Universidade. Este período (1894-1902), é conhecido como o período de "aprendizado" (Burkholder, op. cit., p.58).

Nas aulas com Horatio Parker ele retomaria disciplinas que já havia aprendido com o pai. Trabalhou também composição, e escreveu canções sobre textos utilizados por mestres como Johannes Brahms (*Feldeinsamkeit*) e Robert Schumann (*Ich grolle nicht*)²².

O aspecto mais importante de sua aprendizagem com Horatio Parker, entretanto, foi a orientação que recebeu sobre técnica de composição de obras sinfônicas, gênero com o qual Charles Ives ainda não havia trabalhado. Apesar de menosprezar seus anos de estudo com o mestre,²³ sem este contato dificilmente teria sido possível o domínio da linguagem orquestral.

²² Estas duas canções são incluídas no volume *114 Songs*.

²³ Charles Ives achava que a aprendizagem com seu pai George Ives, fôra mais valiosa que seu contato com Horatio Parker, como podemos verificar em *Memos* (p.48-9, 51-2, 115, 183) Investigaremos outras opiniões sobre assunto no próximo capítulo.

A primeira obra de Charles Ives para orquestra sinfônica é a *First Symphony* (1898-1902) que, de acordo com recordações do compositor, foi composta por exigência de Horatio Parker. Nas palavras de J. Peter Burkholder, a *First Symphony* é

uma excelente obra estudantil, remanescente das obras de Dvorak e outros compositores do romantismo tardio, inclusive do próprio Horatio Parker, mostrando-se completamente diferente das obras instrumentais que Charles Ives escrevia antes de seu ingresso na Universidade. (Burkholder, op. cit., p.66)²⁴

Das composições para igreja, destaca-se o *First String Quartet* (A Revival, 1898-1902) destinada ao uso no culto. Apesar de ter seus quatro movimentos na forma tradicional (como fuga e sonata), o compositor utiliza melodias de hinos como *Nettleton*, *Missionary Hymn* e *Coronation*. Para órgão, Charles Ives escreveria o *Prelude* e o *Postlude for a Thanksgiving Service*, trabalhos que depois foram adaptados para a obra *Thanksgiving* (primeiros rascunhos datados de 1910, revisão de 1932-33), que por sua vez constituiria depois o último movimento da *Holidays Symphony*.

Em contraste com essas obras "sérias", Charles Ives escrevia também para shows humorísticos e apresentações musicais populares, atendendo a pedidos de diversas sociedades de alunos da Universidade de Yale, como o

²⁴ "A fine student piece, reminiscent of Dvorak and other late Romantic composers - including Parker himself - and of a completely different mold from the instrumental works Ives had written before college."

"Glee Club" (uma espécie de sociedade coral) e o Delta Kappa Epsilon (um tipo de sociedade secreta ou *fraternity* da qual ele era membro). O historiador Frank Rossiter comenta sobre a natureza dessas obras em *Charles Ives and His America*:

com poucas ... exceções, as obras que Charles Ives compôs ... para seus colegas eram dentro da tradição vernacular ... porque esses jovens não estavam interessados nas qualidades estéticas ou idealizadoras da música. As composições que eles solicitavam e que Charles Ives produzia - obras humorísticas (*The Circus Band*), baladas de amor sentimentais (*For you and Me*), e canções universitárias (*Battell Chimes*) - tinham, sobretudo, um objetivo utilitário, que era o fortalecimento da solidariedade universitária. (Rossiter, op. cit., p.64)²⁵

O sucesso obtido por Charles Ives em composições desse gênero, é atestado pelo fato de que seis delas receberiam publicação, sendo duas numa revista da Universidade (o *Yale Courant*) e três comercialmente.²⁶

Mesmo dentro da música escrita no estilo da tradição vernacular, Charles Ives continuaria com suas experimentações apresentando-as, inclusive,

²⁵ "with few ... exceptions, the works that Ives composed ... for his college friends were vernacular-tradition music ... for these young men were not interested in music for its aesthetic or idealistic values. The compositions that they demanded and that Ives produced - humorous pieces (*The Circus Band*), sentimental love ballads (*For You and Me*), and college songs (*Battell Chimes*) - had, above all, a utilitarian purpose: the strengthening of the bonds of collegiate fellowship"

²⁶ Essas obras são as canções *Scotch Lullaby*, e *A Song of Mory's* (publicadas pela *Yale Courant* em 1896) *For You and Me*, (publicada em New York por George Molineaux, ca. 1896), *William Will: A Republican Campaign Song* (canção para a campanha do candidato presidencial William McKinley, publicada por Willis & Woodward, New York, ca. 1896), *Bells of Yale* (publicada no livro *Yale Melodies*, New Haven: Thomas Shepard, 1903) e a marcha *Intercollegiate*, para banda (publicada provavelmente por Pepper & Co., Philadelphia). Rossiter observa que "estas foram as últimas obras de Charles Ives a serem publicadas (além das publicações que ele mesmo promoveu) até 1929" (Idem, p.65).

como *stunts* ou brincadeiras, como ele mesmo dizia. Seu trabalho de experimentação ia além, pedindo aos colegas e membros da orquestra do teatro Hyperion (New Haven) para cantar e tocar diversas canções populares simultaneamente. Era assim que ele conferia o resultado sonoro de uma composição politonal, polirrítmica, polimétrica, ou de múltiplos andamentos, características estas que ele utilizaria com frequência nas suas obras subseqüentes.

Entre os anos de 1898 e 1902, produziu obras principalmente para órgão e coro, algumas para uso no culto da Central Presbyterian Church, da qual era organista desde 1900. Obras deste período são os *Harvest Home Chorales* (ca. 1902, reconstrução de 1914-19), *Psalms*, o *Processional: Let There be Light* (ca. 1902), *Fugue in four Keys on The Shining Shore* (ca. 1902) e a cantata *Celestial Country* (ca. 1898-1902). Além de obras religiosas, ele também compôs algumas canções e começou a trabalhar com sua *Second Symphony* (1900 - 1902, revisão de 1909). Por esta época também, Charles Ives começou uma sonata para piano e violino.²⁷

Pelas nossas pesquisas, pudemos concluir que, através de obras como *Lord of the Harvest* (de *Harvest Home Chorales*), e os *Psalms 24, 25, 54, 67, 100, e 130*, Ives experimentou nesta época técnicas como bitonalidade, escalas de tons inteiros e a técnica do *wedge* (leque),²⁸ todos, procedimentos que seriam explorados por compositores subseqüentes.

²⁷ Esta obra é chamada por John Kirkpatrick de "Pre-First" Violin Sonata, em razão de que nunca fôra terminada, enquanto suas idéias musicais, seriam transformadas posteriormente em outras obras.

²⁸ As referidas técnicas serão discutidas no cap. 3, e exemplificadas com trechos musicais.

Em 1902, a Central Prebsbyterian Church organizaria uma apresentação da sua cantata *Celestial Country*. Esta obra, bastante conservadora e muito parecida em estilo com a premiada *Hora Novíssima* (1893) de Horatio Parker, seria recebida favoravelmente pelos críticos dos jornais *New York Times* e *Musical Courier*. Os elogios, entretanto, ao invés de agradar o compositor,²⁹ devem ter-lhe tornado consciente do caminho “convencional” da cantata, instigando-lhe a abandonar o cargo de organista dessa igreja.

Nas duas décadas seguintes Charles Ives comporia isolado e, de acordo com suas recordações, deixaria praticamente de freqüentar concertos musicais. Mas, por outro lado, estes seriam anos de muita produção. Embora, sem o propósito de apresentações públicas, ele vivia agora uma “experiência privada” (Burkholder, op. cit., p.83).

Neste período de produção composicional (entre 1902-1908), chamado de “inovação e síntese” (Idem, ibid.), Charles Ives compôs sua *Second Symphony* e começou os rascunhos para sua *Third Symphony* (ca. 1908-11). Esta é uma fase marcada pela exploração do *ragtime* (utilizado em *Ragtime Pieces* 1907-1911), e pelo surgimento de obras experimentais para piano ou conjuntos de câmara, como *Three Page Sonata* (1907-14), *The Unanswered Question* (1906-14), *3 Take-offs* (ca. 1906-7), e *Scherzo, Over the Pavements* (1906-13), obras estas, significativas, no sentido de constituírem uma espécie de “laboratório” para uso de técnicas como *layering* e múltiplos

²⁹ Por cima da crítica do jornal *Musical Courier* (na Ives Collection), Charles Ives escreveu “besteira danada e pior” (“damn rot and worse”)

ostinati, que mais tarde seriam incorporadas por Charles Ives em suas obras maiores.

Os “anos de maturidade” (1908-1919) (idem., p. 95)³⁰ começaram com o casamento de Charles Ives com Harmony Twichell (1908). Este relacionamento foi importante no sentido de garantir estabilidade emocional, espiritual e maior energia composicional. Nesse período ele continuou escrevendo obras experimentais como seu *Trio* (1911-14), cujo segundo movimento é intitulado *TSIAJ - This Scherzo is a Joke*,³¹ *Set for Theatre or Chamber Orchestra* (ca. 1914), *Largo Risoluto nos. 1, 2, e 3* (ca. 1911), *Central Park in the Dark* (ca. 1914), *Halloween* (ca. 1911) e *The Gong on the Hook and Ladder* (1914). Também durante esta fase Ives elaborou procedimentos pouco convencionais³² como *forma cumulativa*, *patchwork* (construção em retalhos) e *colagem* (Burkholder, 1995, p.4).

Este é o período de suas sonatas, como a *First Sonata* (1909-1914) e *Concord Sonata* (1914-1919) ambas para piano, e *First Sonata* (1907-14), *Second Sonata* (1907-14, revisão de ca. 1919), *Third Sonata* (ca. 1914) e *Fourth Sonata* (ca. 1914) para violino e piano. Ives também compôs seu *Second String Quartet* (ca. 1911-13), terminou a *Third Symphony* (1908-14), além de escrever aproximadamente 40 outras obras,³³ entre estas as

³⁰ Em virtude das pesquisas sobre a cronologia de obras, estendemos o período delineado por J. P. Burkholder.

³¹ “Este Scherzo é uma piada”.

³² Ives utilizava, entretanto, nomes tradicionais, como por exemplo, Sonata.

³³ Este número foi tirado da lista de obras elaborada pelo próprio compositor, em 1937. (*Memos* p.152-6). Várias destas obras estão em forma de manuscrito ou rascunho incompleto, enquanto outras estão perdidas.

famosas: *Three Places in New England* (1915-1923, revisão de 1929), *Holidays Symphony* (1913-19, revisão de ca. 1920), *Second Orchestral Set* (ca. 1914-15, revisão de ca. 1920), e *Fourth Symphony* (ca. 1919-23). Também aqui ele escreveria uma grande parte das *114 Songs*, elaboraria *Essays Before a Sonata* e trabalharia na composição *Universe Symphony*, seu maior projeto composicional (que permaneceu inacabado).

Uma grande parte desta produção explora citações de melodias de hinos e canções de salão que evocam lembranças da juventude do compositor, e mesmo eventos imaginários. Falando sobre *Washington's Birthday* (um movimento da *Holidays Symphony*), Charles Ives descreve suas lembranças de "barn dances":³⁴

No salão, um grupo dançava a polca, um outro, a valsa, com possivelmente uma quadrilha ... no meio. Alguns membros da banda, de maneira improvisada, tocavam a polca; outros, a valsa ou uma marcha .. algumas vezes, mudanças de andamento e ritmos mixados eram causados por um violinista que, depois de tocar três ou quatro horas sem parar, caía de sono - ou mesmo por um outro músico, sentado muito perto do barril de cidra. (*Memos*, p.97)³⁵

³⁴ Um baile comunitário, realizado num salão, ou no porão de um estábulo.

³⁵ "In some parts of the hall a group would be dancing a polka, while in another a waltz, with perhaps a quadrille ... in the middle. Some of the players in the band would, in an impromptu way, pick up with the polka, and some with the waltz or march. ... Sometimes the change in tempo and mixed rhythms would be caused by a fiddler who, after playing three or four hours steadily, was getting a little sleepy - or by another player who had been seated too near the hard cider barrel."

Verificaremos no exemplo 13 (capítulo 3), que Ives chega a imitar este cenário por meio da *colagem*, justapondo trechos de melodias populares como *Turkey in the Straw* com *The White Cockade*.

Outras obras desta fase utilizam técnicas desenvolvidas nos seus trabalhos experimentais, ou mesmo incorporam trechos tirados de outras peças suas, agora justapostas ou alternadas com técnicas tradicionais. Logo no início de *The Housatonic at Stockbridge* (de *Three Places in New England*), observaremos no capítulo três (exemplo 49) o uso que o compositor faz de *layering* (formação de “camadas” independentes), de polimetria, polirritmia, ciclos intervalares e ostinato.

Finalmente, em obras como *Second Orchestral Set* e *Second String Quartet* (últimos movimentos) e no final da *Fourth Symphony*, ele explora uma religiosidade, um espiritualismo, que ilustra a opinião do compositor de que “a música (assim como a arte e a vida), deve fazer parte de um imenso fluxo orgânico, seguindo em frente, sempre para o alto” (idem, p.136).³⁶

Entre 1919 e 1931 (período de suas “últimas obras”, Burkholder, op. cit., 44), Ives preocupou-se com a reconstrução e mesmo adaptação de obras anteriormente escritas. Além de preparar a *Concord Sonata* e *Essays Before a Sonata* para publicação, transformou alguns trabalhos em canções, incluindo-as na coleção *114 Songs*. Também adaptou *Three Quarter Tone Pieces* para dois pianos, reconstruiu *Psalm 90* e fez uma adaptação para

³⁶ “... music (and all art, like all life) must be a part of the great organic flow, onwards and always upwards ...”

orquestra de câmara de *Three Places in New England* para a turnê da Boston Chamber Orchestra, em 1931.

Enquanto isso, as tentativas de novas composições eram marcadas por frustrações. Comentando com Harmony Ives que “não conseguia compor mais, que nada ia bem e nada soava direito” (Perlis, V., op. cit., p.224), em 1926 Charles Ives já havia cessado de produzir.³⁷

2. Os estudos sobre as influências na produção de Charles Ives e a questão da cronologia de suas obras

³⁷ É importante lembrar, entretanto, que Charles Ives continuou “mexendo” em suas obras durante toda a sua vida. Analisaremos algumas das repercussões deste seu procedimento no próximo capítulo.

Sabemos, através de *Memos* e pesquisas biográficas, de quatro pessoas que influenciaram a produção musical de Charles Ives: seu pai George E. Ives, sua esposa Harmony Twichell Ives, seu amigo e colega John Cornelius Briggs, e seu professor de composição na Universidade de Yale, Horatio Parker.

Harmony Twichell Ives foi importante no sentido de fortalecer a auto-estima do compositor e providenciar um ambiente tranquilo para a realização de seus trabalhos musicais. A composição de *Set for Theater Orchestra*, *Over the Pavements*, *Central Park in the Dark*, *Set no. 1*, *Halloween*, *Largo Risoluto*, *All the Way Around and Back* e sua peça mais famosa, *The*

2. Os estudos sobre as influências na produção de Charles Ives e a questão da cronologia de suas obras

este relacionamento com sua esposa foi "sua maior fonte de inspiração ... ele concebeu e escreveu suas obras maiores, melhores e mais características durante a década após o noivado do casal" (Burkholder, op. cit., p. 96).

No período da doença do compositor até sua morte, Harmony Ives cuidou de sua correspondência e agenda pessoal.³⁸ Cantora amadora e poetisa, ela colaborou com a letra de algumas de suas canções. Mesmo assim, Harmony normalmente não participava do processo composicional de Ives e "mostrava pouco conhecimento de suas composições" (idem, *idid.*).

³⁸ A musicologia deve muito a Harmony Ives, uma vez que ela foi responsável pela doação do material do compositor à Universidade, após a sua morte.

Sabemos, através de *Memos* e pesquisas biográficas, de quatro pessoas que influenciaram a produção musical de Charles Ives: seu pai George E. Ives, sua esposa Harmony Twichell Ives, seu amigo e colega John Cornelius Griggs, e seu professor de composição na Universidade de Yale, Horatio Parker.

Harmony Twichell Ives foi importante no sentido de fortalecer a auto-estima do compositor e providenciar um ambiente tranqüilo para a realização de seus trabalhos musicais. A composição de *Set for Theater Orchestra*, *Over the Pavements*, *Central Park in the Dark*, *Set no. 1*, *Halloween*, *Largo Risoluto*, *All the Way Around and Back* e sua peça mais famosa, *The Unanswered Question*, foi possibilitada devido à segurança emocional que este relacionamento providenciou ao compositor. Para Ives, a sua esposa foi “sua maior fonte de inspiração ... ele concebeu e escreveu suas obras maiores, melhores e mais características durante a década após do noivado do casal” (Burkholder, op. cit., p. 96).

No período da doença do compositor até sua morte, Harmony Ives cuidou de sua correspondência e agenda pessoal.³⁸ Cantora amadora e poetisa, ela colaborou com a letra de algumas de suas canções. Mesmo assim, Harmony normalmente não participava do processo composicional de Ives e “mostrava pouco conhecimento de suas composições” (idem, idid.).

³⁸ A musicologia deve muita a Harmony Ives, uma vez que ela foi responsável pela doação do material do compositor à Universidade, após a sua morte.

Os anos de estudo na Universidade de Yale foram marcantes na vida de Ives, em razão de seu contato com Horatio Parker, cuja formação³⁹ tornou-o um dos compositores mais respeitados dos Estados Unidos na época, e com John Cornelius Griggs, cantor e mestre de coro na Center Church, onde Ives trabalhava como organista. Sobre os estudos com Parker, ele dizia:

Parker foi um compositor bem conhecido. Papai não foi um compositor e nem foi conhecido, mas ... diria que meu pai era de longe o homem melhor. Parker era inteligente e um bom técnico, mas aparentemente limitado por Rheinberger e outros da tradição alemã. Após duas ou três semanas [de aula], não o perturbei mais com aquelas idéias que papai sempre me deixava pensar, discutir e experimentar. (*Memos*, p. 115-6)⁴⁰

Verificamos, entretanto, que mesmo desconsiderando seus estudos com Parker, Ives foi inegavelmente influenciado por este professor. John Kirkpatrick comenta sobre as lições realizadas por Ives na época: "os exercícios de contraponto ainda existentes nos mostram claramente que Parker era mais exigente do que o pai [George Ives]" (idem, p. 49, n. 3)⁴¹.

³⁹ Parker estudara na Alemanha na Königliche Musikhochschule em Leipzig, com Joseph Rheinberger. Foi chefe do departamento de música na Universidade de Yale, onde chegou a ensinar, entre outros alunos ilustres, Roger Sessions e Quincy Porter. O historiador Daniel Kingman em seu livro *American Music: A Panorama* comenta sobre esse período nos Estados Unidos: "Não somente o grande período do pós-romantismo alemão, também foi o período em que a influência cultural alemã era mais forte nesse país ... muitos dos compositores da Nova Inglaterra foram estudar na Alemanha quase como obrigação" (Kingman, 1979, p. 361).

⁴⁰ Parker was a composer and widely known, and Father was not a composer and little known but ... I should say that Father was by far the greater man. Parker was a bright man, a good technician, but apparently willing to be limited by what Rheinberger et al and the German tradition had taught him. After the first two or three weeks ... I didn't bother him with any of the experimental ideas that Father has been for me willing to think about, discuss, and try out."

⁴¹ "the surviving counterpoint exercises show clearly that those for Parker maintain a more exigent level."

A influência de Parker pode ser constatada em obras como *4 French Songs* e *4 German Songs* da coleção *114 Songs*, entre estes, *Summerfields* (ou *Feldinsamkeit*, 1897) e *Ich Grolle Nicht* (1898), e também, a *First Symphony*. Sobre esta última, Charles Ives comenta:

A *First Symphony* foi escrita enquanto eu estava na faculdade. O primeiro movimento originalmente era em ré menor. O primeiro tema passou por seis ou oito tonalidades e, por isto, Parker exigiu que eu escrevesse o primeiro movimento novamente. Mas este me pareceu ruim, e eu disse a Parker que preferia usar a primeira versão. Ele sorriu e me permitiu, mas disse: 'tem que prometer terminar em ré menor'. Também ele não gostava do movimento lento original, uma vez que este começava na tonalidade de Sol bemol [maior]; ele disse que deveria começar no tom de Fá [maior] ... então escrevi um outro, bom e formal, mas o original é melhor! (idem, p. 51)⁴²

Trabalhando com Parker, Ives teve a oportunidade de aperfeiçoar os procedimentos de *modelagem*⁴³ e *setting*⁴⁴, procedimentos estes que depois seriam importantes na exploração da técnica de *citação*. Além do que, foi graças a *First Symphony*, que Ives aprendeu as necessárias técnicas de

⁴² "The First Symphony was written in college. The first movement was changed. [The symphony] was supposed to be in D minor, but the first subject went through six or eight keys, so Parker made me write another first movement. But it seemed no good to me, and I told him that I would much prefer to use the first draft. He smiled and let me do it, saying 'But you must promise to end in D minor.' (And also he didn't like the original slow movement, as it started in G flat - he said it should start in F ... so I wrote a nice formal one, but the first one is better!)"

⁴³ Procedimento este em que "uma obra (ou parte de uma obra) é baseada em aspectos de uma outra composição, assumindo sua estrutura, imitando sua forma ou procedimentos, ou utilizando-a como modelo de alguma outra maneira" (Burkholder, 1995, p 3).

⁴⁴ Procedimento em que um acompanhamento novo é escrito para uma melodia previamente composta.

orquestração para elaboração futura de obras como sinfonias e *orchestral sets*.

Os estudiosos hoje acreditam que Ives deve mais a Parker do que ele quiz admitir. Nas palavras do musicólogo e psiquiatra Stuart Feder, Parker pôde “familiarizar Charles [Ives] com a tradição européia, de uma maneira ... rica e rigorosa ... Sem Parker, [Ives] não teria escrito a sua música da maneira que chegou a escrever” (Feder, 1992, p. 142-3).⁴⁵

Ao contrário de Horatio Parker, John C. Griggs (1865-1932)⁴⁶ defendia os experimentos musicais de Ives e, por este motivo, tornou-se seu grande aliado na época em que ele estudou na Universidade de Yale. O relacionamento de Ives com Griggs foi especialmente importante para o compositor, como podemos constatar nesta sua observação:

Após a morte do papai, Dr. Griggs ... foi o único amigo músico que mostrou algum interesse, foi tolerante ou tentou entender os meus sentimentos ... em relação à música ... Ele não gostava de todas as coisas que escrevi, de jeito algum, mas sempre foi disposto a ouvir e discutir qualquer coisa com seriedade. (*Memos*, p. 116)⁴⁷

⁴⁵ “to connect Charlie with the European tradition in a richer and ... rigorous manner ... Without Parker, Charlie would not have come to write the music in the way he eventually did ...”

⁴⁶ Assim como Horatio Parker, Griggs estudou em Leipzig, obtendo seu doutorado em musicologia e teoria da música em 1893.

⁴⁷ “After Father’s death, Dr. Griggs ... was the only musician friend of mine that showed any interest, toleration, or tried to understand the way I felt ... about some things in music ... He didn’t like all of the things I wrote by any means, but he was always willing to listen and discuss anything seriously.”

De acordo com Charles Ives, Griggs chegou a cantar algumas de suas obras durante o culto e “provavelmente tentou executar os *Psalms 54 e 150*” (Feder, op. cit., p. 146) com o coro da igreja.

A maior influência de Griggs sobre a produção de Ives provavelmente veio anos após a formação do compositor na Universidade de Yale. Griggs escreveu um artigo sobre Claude Debussy, publicado na revista *Yale Review* em 1912. Sabemos que Ives leu este artigo, já que é citado na página 81 do seu *Essays Before a Sonata*, quando então trata de muitos assuntos, entre estes, a dicotomia entre “manner” (procedimentos técnicos utilizados na construção de uma obra musical), e “substance” (habilidade da obra em transmitir uma emoção ou mensagem universal).⁴⁸

Podemos verificar nas obras literárias de Ives e Griggs, uma similaridade de terminologia, uma vez que Griggs questiona em seu artigo o relacionamento entre “manner” e “content”, “de uma forma similar à dicotomia de Ives entre ‘manner’ e ‘substance’” (Burkholder, op. cit., p. 70). Mesmo não chegando às mesmas conclusões em todos os assuntos, Ives adota “completamente a dicotomia de Griggs na sua discussão de Debussy, em *Essays*” (idem, *ibid.*), o que nos leva a concluir pela importância de Griggs na filosofia de Ives.

Na opinião de Charles Ives, seu pai foi a pessoa que mais influenciou sua formação musical e sua filosofia:

⁴⁸ Nesse ensaio Ives dirige duras críticas a compositores que ele considera como preocupados com “manner”, como Claude Debussy e Richard Strauss, entre outros.

Tenho certeza de que, se fiz algo de bom na música, primeiro foi por causa de meu pai e, segundo, por causa de minha esposa ... O que meu pai fez por mim não foi somente seus ensinamentos em relação à técnica, etc., mas sua influência, sua personalidade, seu caráter e seu pensamento livre, e também seu entendimento notável nos caminhos da mente e do coração de um menino. Ele possuía um talento notável para a música e para a natureza da música e do som, e também tinha uma filosofia de música que era pouco usual. Além de começar com as minhas aulas de música quando eu tinha cinco anos (estimulando-me a continuar com a música até sua morte), ele deu os melhores ensinamentos que um rapaz poderia ter. Papai conhecia (...) Bach, o melhor da música clássica, harmonia, contraponto e história da música. Além de tudo isto, ele estimulou meu interesse e encorajou liberdade de pensamento em todos os assuntos ... (*Memos*, 1972, p. 115-6)⁴⁹

De acordo com Charles Ives, seu pai foi muito interessado em investigações (de George Ives) em relação a polifonias, microtons, experimentos acústicos pouco usuais para a sua época. Ele construía instrumentos que reproduziam quartos de tom e fazia experiências com suas bandas, como é relatado por um antigo morador de Danbury, Phillip Sunderland:

[George Ives] e sua banda passava sempre por aqui ... [Ele] marchava em uma direção com a banda, enquanto uma outra marchava em outra direção, no outro lado da praça. Os dois grupos depois se encontravam e [a música] se misturava. Isto lhe interessava bastante, mas as pessoas de Danbury não achavam esta mistura de melodias

⁴⁹ "One thing I am certain of is that, if I have done anything good in music, it was, first, because of my father, and second, because of my wife ... What my father did for me was not only in his teaching, on the technical side, etc., but in his influence, his personality, character, and open-mindedness, and his remarkable understanding of the ways of a boy's heart and mind. He had a remarkable talent for music and for the nature of music and sound, also a philosophy of music that was unusual. Besides starting me at my music lessons when I was 5 years old, and keeping me at it until he died, with the best teaching that a boy could have, Father knew (...) Bach and the best of the classical music, and the study of harmony and counterpoint etc., and musical history. Above all this, he kept my interest and encouraged open-mindedness in all matters ..."

diferentes muito interessante. Eles não levavam George Ives muito a sério - ele era somente o mestre de banda. (Perlis, op. cit., p.16)⁵⁰

Charles Ives relata que estas experiências do pai influenciaram algumas de suas obras, como *Putnam's Camp*, em que ele procura obter um efeito similar à "mistura" de bandas.

É importante salientar que as experimentações de George Ives não se destinavam ao público. Aliás, suas apresentações, no geral, primavam pela tradição. Como lembra Lawrence Wallach (1973), "não há evidência de investigações [de George Ives] em relação a politonalidade, microtons, acordes inovadores e escalas ..." (idem, p. 50) nos meios de publicação da época.

Pesquisadores e historiadores como Frank Rossiter (op. cit.) questionam-se sobre a real influência de George Ives na vida de Charles. Rossiter conclui que

os muitos elogios e admiração que Ives expressou mais tarde em sua vida, podem ser parcialmente explicados por um sentimento ... de que seu pai tinha sido injustiçado [pela população] de Danbury⁵¹ ... Quando [Ives] adquiriu reputação como compositor, sentiu-se justificado a utilizar esta reputação para assegurar um pouco de reconhecimento póstumo [a George Ives] ... [E] quando a música de Charles Ives começou a ser

⁵⁰ "[George Ives] used to march right up by here. They'd be going one way with the band, with another band going the other way around the park here, and the two would clash. That used to interest him very much, but people in Danbury didn't think it was very interesting to see the two bands blending and playing different tunes. They didn't take George Ives very seriously - he was only the band leader."

⁵¹ Como expressado por Phillip Sunderland: os moradores de Danbury não levavam George Ives "muito a sério" por ser "somente o mestre de banda".

conhecida e comentada, ele sempre fez questão de que os relatos sobre seu desenvolvimento musical começassem com um tributo generoso ao seu pai. De tal modo que, hoje, a maioria das pessoas que tem algum conhecimento da música de Charles Ives, também conhece George Ives e suas experiências musicais. (idem, p. 23)⁵²

Rossiter questionou por outro lado a “lenda de Ives”, uma série de conceitos sobre o compositor que foram difundidos por uma geração de jovens compositores da década de 1930, entre estes, Henry Cowell, Bernard Hermann, e Jerome Moross, todos membros do *Young Composers Group*.⁵³

Estes conceitos podem ser encontrados hoje em livros sobre história da música do século XX, como explica Gayle Sherwood (1994):

Os termos [da ‘lenda de Ives’ de Ives] são familiares: o gênio isolado e ‘auto-didata, o homem de negócios que não foi músico profissional, não teve ligações com uma escola de composição, e que recusava divulgar sua própria música’ (Darrell, 1934, p. 173), o compositor cujas obras experimentais eram compostas bem antes daquelas de seus contemporâneos europeus que exibem procedimentos similares. Até muito recentemente esta lenda praticamente ditava o papel de Ives na história da música do século XX. (idem, p. 403)⁵⁴

⁵² “The lavish praise and admiration that Charles, in his later life, heaped upon his father may also be partially explained by a feeling ... that injustice had been done his father in Danbury ... When [Ives] acquired a reputation as a compser, he felt justified in using that reputation to secure for his father some small posthumous recognition ... He also made sure, when his own music began to be known and written about by musicians, that accounts of his musical development began with a generous tribute to his father's influence upon him - with the result that most people today who something about Charles Ives's music are also acquainted with George Ives and his musical experiments.”

⁵³ Rossiter (p. 247) diz “os programas extra-musicais e seu americanismo ingênuo ... que exilou Ives do *avant-garde* da década de 1920, levou sua música a ser abraçada por um pequeno grupo de jovens compositores ... o aspecto experimental desta música também lhes agradou ...”

⁵⁴ “its outlines are familiar: the isolated genius ‘largely self taught, a businessman rather than a professional musician, tied to no schools and refusing to propagandize his own music, ‘whose experimental works were composed significantly earlier than pieces by European contemporaries exhibiting similar approaches. Until quite recently, the legend virtually dictated Ives's role in twentieth century music.”

Os trabalhos de Rossiter, em conjunto com os estudos de J. P. Burkholder (1983 e 1985), Victor Fell Yellin (1974) e Robert P. Morgan (1978), começaram um processo de “desmistificação” (Sherwood, op. cit.) em relação a “lenda de Ives”, culminando com o artigo de Maynard Solomon intitulado “Charles Ives and some Questions of Veracity” (1987). Neste artigo, tanto a lenda quanto as datas de feitura das obras do compositor são questionadas por pesquisas de arquivos (especialmente da *Ives Collection*) e por estudos psicanalíticos.

Neste artigo, Solomon chama a atenção dos leitores para a verdadeira obsessão que Ives tinha em relação ao pai,⁵⁵ e repreende a comunidade de biógrafos por ignorar os sinais psicológicos de uma devoção exagerada. Também ele questiona os comentários em *Memos* sobre o suposto isolamento do compositor e sua falta de conhecimento das composições de obras contemporâneas.⁵⁶ Este é um dos motivos que levou Solomon a acreditar que, possivelmente, Ives escreveu *Memos* com o intuito de mascarar as influências de outros compositores, assegurando assim um lugar de “pioneiro” da música de vanguarda norte-americana.

Para justificar suas acusações, o autor relata episódios conflitantes, como por exemplo, um comentário que Ives fizera em relação à obra *Firebird Suite*,

⁵⁵ Solomon menciona o depoimento de John Kirkpatrick no livro *Charles Ives Remembered* (1974), onde Kirkpatrick diz que “Ives falava do seu pai como se ele estivesse vivo ... [e] vivia quase que num estado de idolatria ancestral chinesa “ (p. 225).

⁵⁶ Comentários como: “eu nunca ouvi uma nota da música de Schoenberg”; “até hoje [1931] nunca vi ou ouvi a música de Hindemith”, e ainda, “todas as peças que escrevi, com exceção de uma dúzia de canções, escrevi antes de ver ou ouvir a música dos compositores europeus [que os críticos] dizem ter me influenciado”, são freqüentes em *Memos* (idem. p. 27-9).

de Stravinsky, dizendo tê-la ouvido somente em 1919 ou 20. Sua esposa Harmony contraria este depoimento, dizendo que ele o ouviu muito antes. Ives disse também que não gostava de escutar a música de outros compositores para não “confundir” o seu trabalho (*Memos*, p. 137), mas, numa carta dirigida a Maynard Solomon, John Kirkpatrick afirma que, “durante anos, Ives fizera assinatura de concertos apresentados pela New York Philharmonic Orchestra” (Solomon, op. cit., p. 451).

Um dos pontos mais discutidos deste artigo é o questionamento que Solomon faz em relação à cronologia das obras de Ives. Ele sugere que Ives ocultava a verdadeira data de composição de algumas de suas obras, colocando outras, enganosas, ao mesmo tempo que escrevia informações ilusórias nas margens das partituras, fazendo alterações em obras já compostas, “num processo sistemático de falsificação” (idem, p. 463). O autor cita obras como *Washington's Birthday*, *Putnam's Camp*, *The Unanswered Question*, *Concord Sonata* e outras.

Solomon nos lembra que há depoimentos de pessoas como Elliott Carter (1939) e John Kirkpatrick (Hitchcock e Perlis, 1977, p.68), que testemunharam Ives no processo de adicionar dissonâncias às suas obras, anos após seu término.⁵⁷ Novamente, na opinião do autor, ele teria feito estas alterações para garantir seu lugar como inovador, uma vez que “Ives veio a acreditar que a originalidade resultava em ser atual, no patenteamento

⁵⁷ Lembramos a anotação de Kirkpatrick em *Memos*, sobre a revisão do último acorde na *Second Symphony*, que é extremamente dissonante; “O fim do último movimento era originalmente acordes de tônica ... a versão final dissonante apareceu, aparentemente, na década de 1940” (idem, p. 155).

de técnicas e procedimentos. Ele não reconhecia (ou não podia admitir) a extensão de sua própria originalidade, e a individualidade do seu estilo.” (Solomon, op. cit., p. 466)⁵⁸.

O artigo de Solomon provocou várias respostas da comunidade musicológica, como podemos verificar em trabalhos de J. P. Lambert (1989), Larry Starr (1990), Carol Baron (1990) e Stuart Feder (1992) entre outros. Este último, num estudo psicanalítico de Charles Ives, reconhece o estado de deterioração mental do compositor na época em que escreveu *Memos*, e acredita que o compositor era incapaz de uma “organização mental necessária para executar a revisão sistemática de sua obra toda”. E acrescenta que “as afirmações musicológicas de Solomon aguardam avaliação, assim como suas implicações éticas e investigatórias esperam apreciação plena ... ” (idem, p. 357).⁵⁹ A maioria dos outros musicólogos acima defendem, de uma certa forma, a participação de George Ives na vida do filho, embora todos admitam a necessidade de uma investigação mais profunda em relação à cronologia das obras.⁶⁰

⁵⁸ “Ives somehow came to believe that originality lay in being up-to-date, in the patenting of techniques and procedures. He did not realize (or could not acknowledge) the extent of his own originality, the individuality of his style.”

⁵⁹ “organized mental effort necessary for a systematic revision of his life's work ... Solomon's musicological assertions remain to be fully evaluated, their ethical as well as their scholarly implications fully appreciated.”

⁶⁰ Perguntamos, numa correspondência pessoal ao atual presidente da *Charles Ives Society* J. Peter Burkholder, sobre o paradeiro de um livro, supostamente em andamento, em torno das diversidades estilísticas de Ives. Respondendo que mudara de idéia, e que estava elaborando um livro sobre citação (1995), Burkholder comentou que “outra razão pela qual desisti [de escrever o referido livro] é o fato do artigo de Maynard Solomon questionar as datas de Ives. É impossível escrever sobre a evolução do estilo de um compositor quando se tem datas incertas.”

Gayle Sherwood (op. cit.), instigada pelos questionamentos de Solomon, publicou os resultados preliminares de seu trabalho em relação à cronologia de obras corais na *Ives Collection*. Em seu artigo "Questions and Veracities: Reassessing the Chronology of Ives's Choral Works", Sherwood endereça os vários pontos levantados no artigo de Solomon, e apresenta um relatório sobre seus métodos de investigação, incluindo alguns resultados.

Em primeiro lugar Sherwood lembra os comentários preliminares no *Temporary Catalogue* de Kirkpatrick, onde ele diz estar "ciente das falhas e inconsistências [neste catálogo]. A ordem cronológica em alguns casos já necessita de uma revisão. Neste sentido, só fiz um começo ... por isto, este catálogo é oferecido somente como um 'quebra-galho'" (Kirkpatrick, op. cit., p. vii-viii, citado em Sherwood, p. 405).⁶¹ Ela também cita as fontes que Kirkpatrick utilizou ao colocar as obras em ordem cronológica na *Ives Collection*, que são estas: diários e correspondências escritos entre 1886-1895; listagens de obras preparadas por Ives entre 1929-1949, em conjunto com as folhas de *Memos*, correspondências da época e marginalia (geralmente endereços) nas partituras.

Sherwood indica que há problemas com todas estas fontes. Em primeiro lugar, os diários da juventude de Ives contém poucas referências sobre datas de composição de suas obras, sendo mais úteis, para a investigação das estréias de algumas poucas como *Holiday Quickstep* (cuja data de estréia

⁶¹ "I am all too aware of [the catalogue's] shortcomings and inconsistencies. Some of the chronological order is already waiting to be rearranged. In this I have made no more than a beginning ... So this temporary mimeographing is offered only as stop-gap."

[1890] é confirmada por notas em jornais). Segundo, as listagens, assim como *Memos*, foram elaboradas muitos anos após a composição de suas peças, quando a memória do compositor estava sujeita a falhas e distorções. Em terceiro lugar, a marginalia nas partituras apresenta problemas de interpretação.

Sherwood investigou as datas de emprego dos copistas. Ives escreveu diversas informações em suas partituras, tais como números de telefone, eventos, locais de estréia ou leituras, datas e principalmente endereços. Existem endereços que foram colocados por Ives como uma forma de identificação, quando ele emprestou as partituras aos copistas. Estas partituras não apresentam problemas de cronologia. Mas, também existem endereços que Ives colocou em algumas de suas partituras *posteriormente*, como uma espécie de lembrança ou memorando, e estes endereços são problemáticos, uma vez que Kirkpatrick utilizou-os também como referência na organização cronológica de *A Temporary Catalogue*.

Na leitura de *Memos* vemos que endereços eram parte importante nas recordações de Ives sobre determinados eventos. Ele às vezes indicava datas também, mas normalmente endereços vinham primeiro à sua memória. Por isso, Sherwood observa que “essencialmente, Ives lembrava *onde* o evento aconteceu, mas não *quando*” (Sherwood, op. cit., p. 407).

Sherwood começou sua pesquisa através de uma análise dos tipos de papel que Ives utilizou para compor suas obras.⁶² Uma vez que Kirkpatrick já

⁶² Os métodos utilizados foram adaptados de trabalhos realizados, similarmentes, com as obras de Beethoven, Bach, Mozart e Schubert.



havia listado todos os 114 tipos de papel em *A Temporary Catalogue*, o próximo passo era comparar as datas de fabricação dos diversos tipos. Esta comparação foi realizada através de consultas à firmas ainda existente, ou de consulta em arquivos de comércio.

Em seguida, Sherwood investigou as datas de emprego dos copistas listados nas partituras, para obter não somente datas verificáveis das obras em questão, mas para dar mais subsídios à sua análise de tipos de papel. Ela também verificou que Ives às vezes reaproveitava papel velho para fazer seus rascunhos (para “cortar gastos”, como ele mesmo dizia a Kirkpatrick). Por este motivo ela também adotou as técnicas de análise de caligrafia, utilizadas por Carol Baron, numa investigação feita sobre três obras de Ives em 1990. Nestas análises, algumas características marcantes achadas em manuscritos com datas verificáveis, foram comparadas com as mesmas características, em obras consideradas duvidosas, como em *Variations on America* (e outras obras da época), em que Ives utiliza um determinado tipo de clave de sol que é diferente daquele utilizado em obras de 1914 em diante. A introdução dos métodos de Baron foram importantes, uma vez que estes ajudaram a identificação de alterações feitas em obras mais antigas.

Por fim, para testar seus métodos de análise, Sherwood aplicou-os a um número pequeno de obras corais. *I Think of Thee*, *God of My Life* e *Easter Carol* possuíam datas discrepantes, sendo listadas por Ives, numa ocasião, como sendo compostas entre 1892 e 1898, e em outra ocasião, como sendo

entre 1894 e 1898. Por meio de suas análises Sherwood prova que estas obras são representativas daquelas compostas no começo do período na que Ives estudou com Parker. Entretanto, Sherwood conclui que estes “hinos conservadores no estilo vitoriano de Dudley Buck ... levantam questões em relação a proficiência composicional que Ives disse ter adquirido já antes do seu ingresso na Universidade de Yale ... ” (idem, p. 416)⁶³

■ Sobre *Three Harvest Home Chorales* e *Psalms 24, 25, 54, 67 e 100*, Charles Ives sugere que algumas destas obras foram trabalhadas com seu pai. Em algumas delas, ele realizou verdadeiras “reconstruções”, assim dificultando o trabalho de cronologia. Através da análise de rascunhos, entretanto, foi possível verificar que a maioria destas reconstruções retinham o trabalho original, acrescentando-se a este as partes novas.

As datas dos trechos mais antigos indicadas por Sherwood, sugerem os anos de 1898 a 1902, depois que Ives se formou na Universidade. Observamos, portanto, que os trechos originais apresentam as características experimentais que ajudaram a consolidar Charles Ives como precursor de técnicas do século XX, tais como bitonalidade, cânone dissonantes, acordes “empilhados” e harmonias em quartas e quintas. Também, estas datas apoiam a hipótese de pesquisadores que acreditam que o contato que Ives teve com Horatio Parker na Universidade de Yale foi mesmo muito importante para a sua formação.

⁶³ “conservative anthems in the Victorian style of Dudley Buck ... call into question Ives's self proclaimed compositional proficiency before his entrance to Yale ... ”

A análise de Sherwood também é esclarecedora em relação a outras obras corais (como *General William Booth* e *December*) e às reconstruções de alguns dos *Psalms*. Antes indicadas como sendo obras do começo do século, verificamos agora que muitas destas foram elaboradas no período de “maturidade” de Ives, e são coerentes, estilisticamente, com obras como *Second Orchestral Set* e *Fourth Symphony*, ambas apresentando a inclusão de um coral.

Mesmo sugerindo seu trabalho como “somente um começo”, que tem “ainda muitas perguntas a serem respondidas” (idem, p. 417-8), Sherwood pôde concluir o que segue:

Através de evidência física, podemos confirmar (como determinado por estudos realizados no passado em relação a “lenda de Ives”), que a música de Charles Ives teve um desenvolvimento gradual e com maior influência de outros compositores do que ele quiz admitir. No estabelecimento de datas alternativas para muitas de suas obras corais, fica claro que seu estilo coral evoluiu de maneira continua durante a sua carreira composicional. ... Mais importante, os resultados preliminares desta cronologia objetiva, confirmam a reputação de Ives como sendo um inovador e investigador [de técnicas inusitadas] na virada do século, assim auxiliando na afirmação de seu papel único no desenvolvimento da música norte-americana. (idem, *ibid.*)⁶⁴

⁶⁴ “From the physical evidence we can confirm that, as determined by previous reassessments of the Ives legend, Ives’s musical development was more gradual and more strongly influenced by other composers than he was willing to admit. By establishing alternative dates for many of these choral works, it is also clear that Ives’s choral style evolved continuously throughout his composing career. ... Most important, the early results of this objective chronology verify Ives’s reputation as an innovator and experimenter at the turn of the century and thus help to confirm his unique role in the development of North American music.”

Diante do exposto, observamos que a análise da real influência de George Ives na produção de Charles, e a questão da cronologia de suas obras, ainda não terminou, sendo estes assuntos merecedores de pesquisa. Podemos observar, entretanto, que as dúvidas levantadas e os debates subseqüentes, foram estímulos importantes para uma investigação mais apurada da figura de Charles Ives e de suas obras, investigações estas que ajudam a melhor situar este compositor na história do século XX.

3. A pesquisa voltada à análise das obras musicais de Charles Ives

Neste capítulo analisaremos alguns dos resultados de pesquisas sobre os procedimentos de composição de Charles Ives, surgidos em razão da disponibilidade das partituras e manuscritos na *Ives Collection*. Acreditamos necessário, entretanto, fazer antes algumas observações sobre os problemas inerentes à investigação das obras do compositor.

Um dos problemas é descrito pelo musicólogo Larry Starr:

numa obra típica de Ives, o ouvinte vai encontrar elementos de modernismo, é claro ... mas isto não é a causa verdadeira das dificuldades estilísticas (que encontramos nas obras) de Ives. É sim a heterogeneidade de estilo dentro de obras individuais - o fato de que seções modernistas podem ser substituídas por música de caráter tradicionalmente romântico, ou vice-versa, ou que estilos tão diferentes podem ocorrer simultaneamente - que cria para o ouvinte a experiência habitual da maioria dos ouvintes. (Starr, op. cit., p. 3)

3. A pesquisa voltada à análise das obras musicais de Charles Ives

Apesar de estar expondo as dificuldades que as obras do compositor apresentam na sua audição, acreditamos que estes comentários descrevam com exatidão um problema similar encontrado no processo analítico. Na investigação das características composicionais, deparamo-nos com grande variedade de técnicas empregadas, muitas vezes simultaneamente. Muitas peças podem ser ilustrativas de um, dois ou mais procedimentos, assim

⁴⁵ "In a typical Ives work, the listener will find elements of modernism, of course ... but this is not the source of the real stylistic difficulty [which we find in the works] of Ives. It is rather the heterogeneity of style within single works - the fact that modernistic passages can give way without warning to traditional-sounding music, or vice versa, or that strikingly different styles can even occur simultaneously - that truly sets Ives apart from the mainstream experience of most listeners."

Neste capítulo analisaremos alguns dos resultados de pesquisas sobre os procedimentos de composição de Charles Ives, surgidos em razão da disponibilidade das partituras e manuscritos na *Ives Collection*. Acreditamos necessário, entretanto, fazer antes algumas observações sobre os problemas inerentes à investigação das obras do compositor.

Um dos problemas é descrito pelo musicólogo Larry Starr:

numa obra típica de Ives, o ouvinte vai encontrar elementos de modernismo, é claro ... mas isto não é a causa verdadeira das dificuldades estilísticas [que encontramos nas obras] de Ives. É sim a *heterogeneidade* de estilo dentro de obras individuais - o fato de que passagens modernistas podem ser substituídas por música de caráter tradicional, ou vice versa, ou que estilos radicalmente diversos podem ocorrer simultaneamente - que separa Ives da experiência habitual da maioria dos ouvintes. (Starr, op. cit., p. 3)⁶⁵

Apesar de estar expondo as dificuldades que as obras do compositor apresentam na sua *audição*, acreditamos que estes comentários descrevem com exatidão um problema similar encontrado no processo analítico. Na investigação das características composicionais, deparamo-nos com grande variedade de técnicas empregadas, muitas vezes simultaneamente. Muitas peças podem ser ilustrativas de um, dois ou mais procedimentos, assim

⁶⁵ "In a typical Ives work, the listener will find elements of modernism, of course ... but this is not the source of the real stylistic difficulty [which we find in the works] of Ives. It is rather the heterogeneity of style within single works - the fact that modernistic passages can give way without warning to traditional-sounding music, or vice versa, or that strikingly different styles can even occur simultaneously - that truly sets Ives apart from the mainstream experience of most listeners."

tornando impossível uma descrição generalizada da composição como um todo.

Os pesquisadores, na sua maioria, tem lidado com este problema através da análise de trechos de obras, onde o procedimento em questão é isolado em uma determinada seção, e depois é considerado como representativo de procedimentos similares em outras obras. Este é a forma utilizada aqui.

Acreditamos, entretanto, ser necessário fazer uma ressalva. Isto porque, nas peças de Ives, uma técnica pode aparecer e desaparecer subitamente, ou não prevalecer por muito tempo. Temos como exemplo, os dois interlúdios na obra *Variations on America*, que ficaram famosos por serem exemplos precoces de bitonalidade. Não resta dúvida de que estes foram escritos em duas tonalidades simultaneamente. Mas, no contexto da composição como um todo, representam uma porcentagem muito pequena (duram nove compassos cada) dentro de uma obra que é claramente tonal.

O que não quer dizer (como tem sugerido alguns críticos) que as obras de Ives estejam cheias de técnicas incoerentes. Como explica o pesquisador Robert P. Morgan:

O problema de Ives não é, como freqüentemente se diz, que ele utiliza vários procedimentos que são talvez interessantes por si próprios, mas que são, de certa forma, incompatíveis um com outro, e portanto, incapazes de produzir uma idéia musical unificada. O problema é ... que nós não encontramos ainda a chave analítica para descobrir como estes



procedimentos se relacionam e, mais importante, como conseguir uma visão composicional unificada. (Hitchcock & Perlis, op. cit, p. 156)⁶⁶

Por este motivo, convém alertar que a análise de trechos isolados nas obras de Ives pode ser, de certa forma, enganosa, uma vez que estes trechos podem não representar a obra de forma global.

A discussão de procedimentos inusitados, levanta uma outra questão que envolve a análise das chamadas "obras experimentais"⁶⁷ Este termo, freqüentemente utilizado por pesquisadores da área, refere-se geralmente a um grupo de obras, composto entre os anos 1894-1914, e que se dividem em dois tipos: os rascunhos (geralmente inacabados)⁶⁸ que provavelmente não foram destinados a receber audição, e as obras completas. Deste segundo tipo, algumas têm recebido publicação, como é o caso dos *Psalms* (24, 25, 57, 67, 90, 100, 135, 150), *Three Harvest Home Chorales*, *Song for the Harvest Season*, *Fugue in Four Keys on The Shining Shore*, *From the Steeples and the Mountains* (ca. 1901-2), *Central Park in the Dark*, *The Unanswered Question*, *Trio*, *Scherzo: Holding your Own* (ca. 1904-14), *Three Page Sonata*, *Halloween*, *Largo Risoluto*, *Over the Pavements*, *Tone Roads 1 e 3* e *In re com moto et al* (ca. 1906-1914).

⁶⁶ "The problem with Ives is not, as is frequently maintained, that he uses a number of different procedures that are perhaps interesting in themselves but are somehow incompatible with one another and thus incapable of producing a unified musical statement. The problem, rather, is that we have not yet found the analytical key for discovering how these procedures relate to one another and, more important, to a unifying compositional vision."

⁶⁷ Este termo, em nossa opinião, é um tanto vago, já que, mesmo nas obras grandes como as sinfonias, Charles Ives "experimentava", com o recurso técnicas pouco usuais.

⁶⁸ Estes recebem uma numeração especial no *Temporary Catalogue*.



Em nossa opinião, a possibilidade de investigar estas obras hoje, é uma das contribuições mais importantes que a *Ives Collection* tem feito para a pesquisa de obras de Charles Ives. Isto porque, nestas peças, podemos identificar em forma de “embrião”, muitos dos procedimentos utilizados pelo compositor em suas composições maiores e mais complexas. Observamos tanto nos rascunhos quanto nas peças destinadas à audição, a experimentação com técnicas pouco usuais para a época, como bitonalidade, politonalidade, o uso de quartos de tons, o uso de escalas em tons inteiros, formação de *wedges* (“leques”) e de agregados, e *layering* e colagem, entre outras.

De fato, estas partituras são objeto de várias análises, como podemos observar em trabalhos de John M. Rinehart (1970), Thomas D. Winters (1986), Phillip Lambert (1987), J. P. Burkholder (1990) e David Nicholls (1990), entre outros. O interesse nestas peças deve-se a dois fatores: primeiro, a investigação sobre o emprego que Charles Ives fazia de técnicas de composição consideradas como ousadas para a época, e segundo, a pesquisa sobre os meios subseqüentes de incorporação destas técnicas em obras maiores.

Neste capítulo mostraremos algumas das idéias recentes em relação a estas obras, e utilizaremos algumas delas como exemplos de técnicas exploradas pelo compositor. Mais uma vez, entretanto, vale uma ressalva.

Precisamos lembrar que, nas “obras experimentais”, as técnicas ensaiadas

por Charles Ives normalmente recebem um tratamento diferenciado daquele recebido por suas obras mais complexas. Isto é, quando “transportadas” para obras maiores como sinfonias ou *orchestral sets*, as técnicas são manipuladas de maneira menos rigorosa.

3.1. Citação

A incorporação de *citação*, ou seja, de material previamente composto em uma obra, é uma das características das composições de Charles Ives que mais tem recebido a atenção de pesquisadores e críticos. O grande interesse nessa questão deve-se a vários fatores, mas sobretudo à polêmica criada em torno do uso freqüente de melodias extraídas de hinos religiosos ou colegiais, de canções populares, patrióticas, e de marchas, entre outras.

Uma parte da problemática do assunto reside no fenômeno da “dissonância estética” (Burkholder, 1995, p. 2), criada quando reconhecemos estas citações (na maioria vernaculares) dentro de obras compostas na tradição cultivada. Quando incorporadas em composições de natureza programática,⁶⁹ como *The Fourth of July*, as citações, como marchas e canções, servem para ilustrar a idéia central da obra, representando sons que faziam parte de comemorações do dia da independência norte-

⁶⁹ Esta obra é um tributo à comemoração do Dia da Independência norte-americana, celebrada tradicionalmente com desfiles, danças e fogos de artifício. Charles Ives faz um comentário irônico em *Memos*: “é música programática pura - é também música abstrata pura - você paga seu dinheiro e você escolhe.” (op. cit., p. 104, n.1) “It’s pure program music - it is also pure abstract music - you pays your money and you takes your choice.”

americana. Ao serem colocadas no contexto de uma obra de natureza abstrata, como uma sinfonia ou um quarteto de cordas, entretanto, estas citações podem parecer fora de lugar. Desta forma,

O ouvinte habituado com a música clássica européia, sente a freqüente incorporação de textos musicais existentes nas próprias composições de Ives, como sendo uma dissonância formal, uma violação estranha e propositada da integridade usual de composições na tradição cultivada, que são derivadas normalmente de idéias musicais únicas e inéditas. (J.P. Burkholder, 1985b, p. 2)⁷⁰

A análise de citações é abordada já nos primeiros estudos sobre as obras de Charles Ives, como podemos observar no artigo "Charles Ives: The Man and his Music", de 1933, escrito por Henry Bellamann. Neste artigo, a música do compositor é descrita como sendo:

tingida constantemente com referências de imagens regionais: melodias de bandas de aldeias, pedaços 'picantes' de canções populares, fragmentos penetrantes de *ragtime* agora esquecidos ... e referências curiosas e obscuras dos hinos que fizeram parte íntima da vida dos antecessores de Ives." (Bellamann, 1933, p. 50)⁷¹

⁷⁰ "Listeners schooled in European art music experience Ives's frequent incorporation of existing music into his own works as a kind of formal dissonance, an extraordinary and deliberate violation of the customary integrity of compositions in the cultivated tradition, which are normally individual, self-contained, and derived from unique, newly invented ideas."

⁷¹ "tinged with a constant reference to local color: village-band tunes, salty and pithy bits of popular ditties, pungent fragments of forgotten ragtime ... and curious dark broodings on the hymn-tunes which entered so intimately in the thinking and feeling of Mr. Ives' forbears."

Embora estas qualidades possam ter inspirado críticos como Axel Johnson (1934) a considerar Charles Ives como “o compositor mais original e caracteristicamente ‘norte-americano’ que os Estados Unidos já produziu”,⁷² as citações também mereceram o repúdio de outros críticos, que acreditavam que elas enfraqueciam as composições musicais, já que incorporavam material considerado “trivial” (Carter, 1939, p. 175) ou “primitivo” (Lang, P, 1946, citado em Block, 1988, p. 85).⁷³ essa utilização, enquanto outros ainda,

Procurando entender melhor a utilização deste procedimento considerado “atípico”,⁷⁴ alguns pesquisadores ativeram-se à investigação do uso da citação, e os resultados serviram de base para os primeiros trabalhos acadêmicos sobre Charles Ives e sua obra, tais como *The absorption of race elements into American music* (1939) de Leonard Bernstein, *A Study of five songs of Charles Ives* (1942) de Erwin Ruff e *American national music in the compositions of Charles Ives* (1943) de Adeline Marie Logan. Mas estes, embora pioneiros na análise do assunto, foram limitados pela falta de material disponível durante a vida do compositor. A partir de 1960, entretanto, esta pesquisa foi facilitada, uma vez que as partituras originais de

fragmentos do hino Woodworth (de William Bradbury) no primeiro, segundo e terceiro movimentos;

⁷² “the most original and characteristically American composer ever produced by the United States”

⁷³ Henry Bellamann sugere que a citação de hinos levou os regentes norte-americanos a negligenciar inicialmente, as obras de Charles Ives. “Os regentes da época fugiam destas melodias de ‘Exército da Salvação’” (Bellamann, 1945, p. 218).

⁷⁴ Não sugerimos que a confecção de obras a partir de material existente fosse um recurso novo na história da música. Muitos compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler, Bartók, e Stravinsky, entre outros, utilizaram em seus trabalhos, trechos de melodias folclóricas, ou de melodias compostas por outros compositores. As melodias vernaculares nas obras de Ives aparecem com mais frequência e recebem uma manipulação diferente daquelas encontradas em trabalhos de outros compositores.

Ives encontravam-se, agora, organizadas e catalogadas por John Kirkpatrick e já com uma vasta listagem de citações.⁷⁵

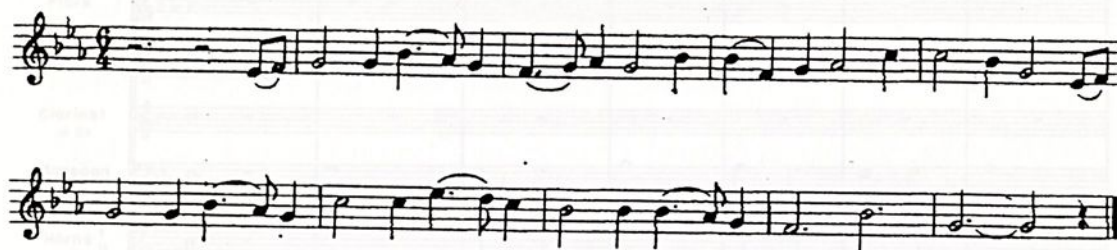
Investigando exemplos desse material a partir de 1960, os musicólogos dividiram-se em vários campos. Alguns limitaram seus estudos à análise das composições, chegando a conclusões relevantes quanto a utilização das citações como técnica de composição. Outros pesquisaram os possíveis motivos estéticos e psicológicos para essa utilização, enquanto outros ainda, abordaram os dois aspectos simultaneamente.

Na área da análise, foi observado que Charles Ives geralmente incorporava citações, através de dois processos. Em alguns trabalhos, elas são simplesmente inseridas, como verificamos no exemplo 13 abaixo, na obra *Washington's Birthday*. As melodias *The White Cockade* e *Turkey in the Straw*, entre muitas outras desta obra, são citações passageiras que não contribuem estruturalmente para o desenvolvimento da obra. Em outras composições, entretanto, as citações desempenham uma função temática, sendo utilizadas no desenvolvimento e como elemento unificador da partitura. Temos como exemplo, a *Third Symphony*, que incorpora fragmentos do hino *Woodworth* (de William Bradbury) no primeiro, segundo e terceiro movimentos:

⁷⁵ O próprio John Kirkpatrick considerava mesmo seu trabalho o início das pesquisas em torno de citações musicais. No fim de sua listagem, Kirkpatrick pergunta "o que mais?" Pesquisadores, manuseando a Ives Collection, vêm anotando algumas correções e fazendo acréscimos, de tal forma que o atual curador da coleção, James Sinclair, acabou por realizar, em 1976, uma atualização da listagem. Em 1990, o pesquisador Charles Clayton Henderson publicou seu livro *The Charles Ives Tunebook*, que inclui novas citações.



Ex. 1a: *Woodworth*



Ex. 1b: *Third Symphony*, Primeiro Movimento

[illegible]

Segundo Movimento

Allegro moderato 1

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Horns I & II in F

Trombone

Violins I & II

Viola

Cello

Bass

Terceiro Movimento

Largo (very slowly to start with) (can.)

Violins I & II

Viola

Cello

Bass

p molto espr.

p (molto espr.)

p molto espr.

** shadow*

Também foi observado que muitas das citações utilizadas por Charles Ives em determinadas, apresentam similaridades motivicas. Na *Concord Sonata* (ca. 1914-19), podemos observar que o intervalo inicial de terça maior é presente em quatro das obras citadas: na *Sinfonia no. 5* e na *Sonata em Si bemol Maior, Op. 106* ("Hammerklavier") de Beethoven, nos hinos *Missionary Chant* (de Charles Zeuner) e *Martyn* (de Simeon B. Marsh), além de integrar o tema principal do terceiro movimento "The Alcotts" (exemplo 2b),⁷⁶ este, material original.

Ex. 2a: *Sinfonia no. 5*, Beethoven *Sonata "Hammerklavier"*, Beethoven

Allegro con brio

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

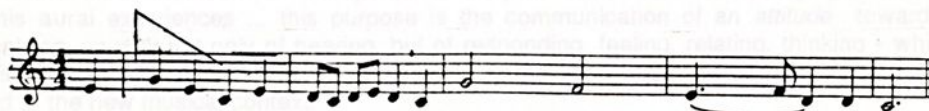
Basso.

Missionary Chant

⁷⁶ Este tema serve também como elemento unificador da obra inteira, aparecendo em todos os 4 movimentos da sonata.

MartynEx. 3a: *First String Quartet*, (primeiro movimento)**Ex. 2b: "The Alcotts" (terceiro movimento, *Concord Sonata*)**

Nos exemplos 3a e 3b, vemos que duas das citações presentes na obra *First String Quartet* (ca. 1898-1902), *Missionary Hymn* (de Lowell Mason) e *Coronation* (de Oliver Holden), têm em comum uma tríade maior, apresentada em movimento ascendente e descendente:

Ex. 3a: *Missionary Hymn* (compassos 1 a 4)***Coronation* (compassos 10 a 14)**

Ex. 3b: *First String Quartet*, (primeiro movimento)

1º violino

2º violino

viola

violoncello

Por meios destes procedimentos Ives pôde interconectar e até mesmo misturar as citações, objetivando realçar o possível elemento unificador.

Na busca das razões para o uso da citação nas obras de Charles Ives, vários pesquisadores apresentam o argumento de que citações seriam de natureza simbólica, podendo também assumir função descritiva. Desta forma,

nas obras de Ives, o material previamente composto ... (normalmente de natureza popular) é introduzido na composição nova em razão de *conotações semânticas* ... não que a citação seja uma mera tentativa por parte do compositor, de transcrever suas experiências auditivas ... o propósito é a comunicação de uma *atitude* na ocasião em questão; a maneira não só de ouvir, mas de sentir, relacionar e pensar, que é encarnada na dialética entre o fragmento e a associação produzida por este (seu papel como *símbolo*) e o contexto musical novo. (Ballantine, 1979, p. 168) ⁷⁷

⁷⁷ "In Ives, previously existing music ... (generally popular) is introduced into a new composition for the sake of its *semantic connotations* ... the quotation is by no means an attempt by Ives merely to transcribe his aural experiences ... this purpose is the communication of an *attitude* toward that original occasion - a way not only of hearing, but of responding, feeling, relating, thinking - which is incarnated in the dialectic between ... the fragment and the association it activates - its role as a *symbol* - and ... the new musical context."

No estudo desta representação simbólica, o pesquisador Christopher Ballantine (idem) identifica dois tipos de associação: o primeiro, no qual o material citado possui texto; o segundo, extraído de fonte sem texto. Para ilustrar o uso de citação sem texto, Ballantine analisa a *String Quartet No. 2*, cujos três movimentos trazem os subtítulos "Discussions", "Arguments" e "The Call of the Mountains". Charles Ives anotou no manuscrito, a seguinte observação:

Q. C. [Quarteto de Cordas] para quatro homens que conversam, discutem, argumentam (sobre política), brigam, cumprimentam-se, calam-se e depois sobem a montanha para contemplar o firmamento. (Kirkpatrick, op. cit., p. 60)⁷⁸

Os últimos 21 compassos do terceiro movimento imitam o som regular de quatro sinos, um em cada instrumento. A imagem é ainda mais precisa, na citação de *Westminster Chimes* (William Crotch) no primeiro violino.

Ex. 4a: *Westminster Chimes*



⁷⁸ "S.Q. for 4 men-who converse, discuss, argue (in re 'Politick'), fight, shake hands, shut-up-then walk up the mountain side to view the firmament."

Ex. 4b: *Second String Quartet*, quarto movimento, compassos 128 a 131

Adagio maestoso [125]

1° violino

2° violino

viola

violoncelo

Na opinião de Ballantine, a presença do som de sinos neste trecho não é de natureza programática⁷⁹ mas simbólica, na medida em que sinos (normalmente associados à idéia de catedrais, igrejas) trazem conotações de religiosidade, majestade e revelação. Transferido para o ambiente das montanhas (ou seja, inserido no contexto da obra), este símbolo é “secularizado” e, uma vez que segue movimentos que exprimem argumentos e brigas, indicaria:

⁷⁹ Não seria o propósito representar, por exemplo, o som de sinos de uma igreja distante, ouvido no pico da montanha.

Ex. que a união do homem com a humanidade e a superação da dualidade homem/natureza, devem ser percebidas por meio de um momento privilegiado - ou mesmo transcendental - de iluminação, como este representado na música. (Ballantine, op. cit., p. 172)⁸⁰

No caso de citação de melodias com texto, a associação simbólica pode ser ainda mais viva, especialmente se ela integra uma canção. Neste caso, o texto da obra emprestada⁸¹ pode ser utilizado para intensificar o sentido da canção, como podemos observar em *Tom Sails Away* (1917). O texto da canção descreve lembranças de uma jovem, acerca de seu irmão mais novo, recém-partido para lutar na 1ª Guerra Mundial. No segundo compasso, tanto a letra ("scenes from my childhood are with me") quanto a melodia, são derivados da canção popular *The Old Oaken Bucket* de George Kiallmark. Podemos verificar, entretanto, que Charles Ives utiliza um motivo musical extraído do começo de *The Old Oaken Bucket*, mas ao invés de utilizar a letra original, ele utiliza a letra do motivo que segue:

Ex. 5a: *The Old Oaken Bucket*



How dear to this heart are the scenes of my childhood
(Como são queridas ao meu coração, as cenas de minha infância)

⁸⁰ "that the unity of man with his own kind, and the surpassing of the duality of man and nature, are to be perceived in terms of a privileged - indeed transcendental - moment of illumination such as that portrayed here in music."

⁸¹ Vários estudiosos preferem o termo "musical borrowing" (empréstimo musical) ao termo "citação", por ser mais abrangente.

Ex. 5b: *Tom Sails Away*, compassos 1 a 5

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

No contexto da canção *Tom Sails Away*, a citação é significativa, uma vez que tanto *The Old Oaken Bucket* quanto *Tom Sails Away*, representam lembranças do passado. Para o ouvinte que conhece o original, o uso desta citação é “mais sutil, mais poderoso e mais autêntico do que simplesmente a descrição de sentimentos por meio da letra da canção”. (Burkholder, 1995, p. 364).

O conhecimento ou não da letra original e seu papel simbólico na obra, é também assunto polêmico para pesquisadores. Na opinião de Peter S. Hansen em *An Introduction to 20th Century Music* (1978), “a coerência geral [das obras de Ives] resulta mais de conceitos programáticos ou extramusicais do que de meios estritamente musicais” (idem, p. 95).⁸² E, nas palavras de

⁸² “An overall unity is achieved more through programmatic or external concepts than through strictly musical means.”

William Austin, autor do livro *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky* (1966),

para imaginar onde Ives quer chegar em suas sonatas e sinfonias, é essencial reconhecer as melodias que ele citava ... é desejável conhecer os textos e perceber seus sentidos nos pequenos vilarejos e nos campos da América (idem, p. 59).⁸³

O pesquisador Larry Starr (op. cit.) discorda

a afirmação ... de que Ives teria desejado que todos os seus "ouvintes ideais" compartilhassem noções básicas sobre sua época, lugar e cultura, parece problemática, tendo em vista os interesses e objetivos estéticos do compositor. Ainda mais, acreditar que as platéias do século XX devessem se aprofundar em certas peculiaridades da herança pessoal, local e nacional de Ives para entender sua obra, parece, de certa forma, subestimar em muito, tanto a obra de Ives, quanto seu público potencial. (idem, p. 79)⁸⁴

⁸³ To guess what Ives is getting at in his sonatas and symphonies, it is essential to recognize the tunes he quoted ... it is desirable to know the texts and to sympathize with their meanings in the small towns and countryside of America."

⁸⁴ To claim ... that Ives would have wished all his "ideal listeners" to share the basic assumptions of his personal time, place, and culture seems at least problematic insofar as Ives's own esthetic interests and goals are concerned. To claim further that twentieth century audiences should all immerse themselves in certain peculiarities of Ives's personal, local, and national heritage in order to understand his work would seem, in a way, to vastly underestimate both Ives's work and the potential audiences for it.

Portanto, Charles Wilson Ward (1974) parece antecipar as tendências musicológicas atuais em relação ao assunto, quando escreve que

a utilização de 'material emprestado' envolve o tratamento das melodias como fenômeno musical e o relacionamento destas à considerações extramusicais. O ponto crucial aqui é a interação entre os dois fatores. Em alguns casos as melodias são utilizadas como objetos musicais e, em outros, em razão de seus sentidos. (idem, p. 158)⁸⁵

Em seu livro *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing* (1995),⁸⁶ J. P. Burkholder discursa sobre as complexidades inerentes à análise da citação e alerta sobre possíveis equívocos analíticos:

as dificuldades começam quando tentamos explicar todos os empréstimos musicais que Ives fez, de um só ponto de vista. O que é verdadeiro em uma obra sua, não o é em outra. Suas práticas são tão diversas que uma avaliação única jamais explicará todas e, mesmo obras do mesmo tipo, apresentam características únicas. Não existe uma só razão pela qual Ives utilizava as suas citações, existem várias, correspondentes aos diversos procedimentos que ele adotava. O primeiro passo para explicar estes empréstimos musicais, então, é reconhecer a variedade de procedimentos que ele utilizava, e distingui-los. O segundo passo é examinar todas as obras baseadas em material musical existente, e não somente algumas poucas que são consideradas como sendo representativas, para então descobrir a extensão da variação entre essas categorias. (idem, p. 413)⁸⁷

⁸⁵ " ... the use of borrowed material involves both the treatment of the tunes as musical phenomena and the relationship of these tunes to extra-musical considerations. The crucial issue is the interplay between these two factors; in some cases the tune are used only as musical objects and in others because of the meanings attached to them."

⁸⁶ Este trabalho é o mais atual e mais extenso já publicado sobre o assunto.

⁸⁷ "The difficulties begin with the attempt to account for all of Ives's borrowings from one point of view. What is true for one Ives piece is not true for of another. His practices are so diverse that no one

Burkholder também argumenta que o termo “citação” é indefinido para uma prática que “não é uma técnica, mas um resultado de várias maneiras de basear uma composição em uma ou mais obras existentes” (idem, p. 3). Em seu trabalho, ele identifica 14 maneiras em que o material emprestado é utilizado nas obras de Charles Ives, incluindo títulos das primeiras, com suas características listadas e com suas datas aproximadas de composição.⁸⁸ São estas:

- 1) **modelagem:** técnica em que obra ou parte de uma obra é baseada em aspectos de uma outra composição, assumindo sua estrutura, imitando sua forma ou procedimentos, ou ainda utilizando-a como modelo de alguma outra maneira. (*Holiday Quickstep, Slow March*, ca. 1887-8)
- 2) **variação:** uma idéia melódica (citada) é utilizada para variações. (*Fantasia on Jerusalem the Golden*, ca. 1888-9)
- 3) **paráfrase:** utilização de citação para formar uma nova melodia, frase ou tema. (*Fantasia on Jerusalem the Golden*, segunda variação, ca. 1888-9)
- 4) **setting:** um acompanhamento novo para uma melodia previamente composta. (*March no. 1*, ca. 1890-2)
- 5) **cantus firmus:** a melodia de outra obra é apresentada em notas longas, contrastada com uma textura em notas mais rápidas. (*March no. 1*, ca. 1890-2)

approach will account for all of them, and even works of the same type show unique features. There is no one reason Ives borrowed; there are several, corresponding to the many different procedures he used. Thus the first step in explaining Ives's borrowings is to recognize the variety of approaches he used and distinguish between them. The second step is to survey all of Ives's works based on existing music, not merely a few works that are asserted to be representative, to discover the range of variation between these categories.”

⁸⁸ Em relação a estas categorias, é importante lembrar que os procedimentos descritos às vezes não são de fácil identificação. Por outro lado, uma determinada obra pode ter uma mistura de várias destas características.

- 6) **medley**: apresentação (quase que total) de duas melodias conhecidas, uma após a outra, na mesma obra ou movimento. (*March no. 1*, ca. 1890-2)
- 7) **quodlibet**: combinação de duas ou mais melodias (ou fragmentos) previamente compostas, em contraponto e em sucessão rápida, num jogo de paródia ou de *tour de force*. (Rascunho, ca. 1892)
- 8) **alusão estilística**: utilização de uma melodia emprestada para invocar um estilo geral ou um certo tipo de música. (*Memories*, 1897-8; *Psalm 67*, ca. 1898)
- 9) **transcrição**: a obra citada é escrita para outro conjunto. (Segundo movimento da *Sonata em fá menor para Piano, op.2, no. 1*, de Beethoven, ca.1898)
- 10) **citação programática**: a citação representa um programa extramusical ou ilustra parte de um texto. (*Yale Princeton Football Game*, ca. 1899)
- 11) **forma cumulativa**: uma forma complexa na qual o tema (uma melodia emprestada ou parafraseada de uma ou mais citações), é apresentado em sua forma completa somente no fim do movimento, precedido pelo desenvolvimento de motivos, fragmentações ou alterações deste tema, e exposição de contramelodias. (*Fugue in Four Keys on "The Shining Shore"*, ca. 1902)
- 12) **colagem**: um conjunto de melodias citadas ou parafraseadas é acrescentado a uma estrutura processada com o recurso de paráfrase, de forma cumulativa, de modelagem ou de música programática. (*Overture and March, "1776"*, ca. 1903-8 e *Country Band March*, ca. 1905-14)
- 13) **construção em retalhos**: fragmentos de duas ou mais melodias são combinados, às vezes juntados via paráfrase e as vezes ligados por interpolações. (*Largo Cantabile (Hymn)*, ca. 1904)
- 14) **paráfrase estendida**: a melodia usada para basear uma obra inteira ou trecho de uma obra é uma paráfrase de uma citação. (*The Housatonic at Stockbridge*, ca. 1908) (idem p. 3-4)

Apesar de não ser nosso intuito analisar todas as idéias levantadas neste livro, acreditamos ser importante considerar algumas delas. Isto, em razão do autor apresentar resultados de uma investigação pertinente (e em certas áreas inédita), somada a informações que muito ajudam no esclarecimento de alguns dos procedimentos composicionais utilizados por Ives.

Um dos tópicos elaborados por J.P. Burkholder, é o da paráfrase:

Ex. 5a: Nettleton

A melodia não é meramente ornamentada, refigurada ou acompanhada por material novo, mas pode ser radicalmente transformada. Os eventos podem ser reordenados, repetições estrechos eliminados, material inserido ou acrescentado, suas dimensões modificadas, enfim, [a melodia pode] sofrer uma transformação tão radical que o original pode não ser mais reconhecido como relacionado (idem, p. 41).⁸⁹

Ex. 5b: First String Quartet, terceiro movimento

Uma das razões pelas quais o compositor se dedicou a paráfrases, especialmente de hinos, teria sido esta:

Ives entendia que melodias de hinos não são bons temas. Frases curtas, ritmos regulares, harmonias simples, cadências freqüentes, além de repetições melódicas e rítmicas que tornam o hino emocionalmente estimulante e fácil de cantar, são procedimentos pobres para iniciar uma

⁸⁹ "the melody is not merely ornamented, refigured, or accompanied by new material, but may be radically recast: events may be reordered, repetitions eliminated, portions omitted, new material inserted or appended, the length changed, and the whole made so distant from its source that it may not be recognized as related."

obra em forma clássica e para seu desenvolvimento subsequente.
(idem, p. 49)⁹⁰

Podemos observar paráfrase, na obra *First String Quartet*, baseada no hino *Nettleton* (atribuído a Ashael Nettleton), transformado e constituindo o tema principal do terceiro movimento:

Ex. 6a: *Nettleton*



Ex. 6b: *First String Quartet*, terceiro movimento



⁹⁰ "Ives understood that hymn tunes do not make good themes. The short phrases, plain rhythm, simple harmony, frequent cadences, and melodic and rhythmic repetition that make a hymn tune emotionally powerful and easy to sing make it a poor way to start a piece in a classical form and poor stimulus for further development."

Nesta transformação o compositor elimina a repetição da primeira frase e substitui a cadência perfeita do compasso quatro, por uma cadência suspensiva. Em seguida, elabora um trecho com toques de cromatismo, diferente do original, mas mantendo algumas notas originais. A segunda parte termina com o motivo do hino original.

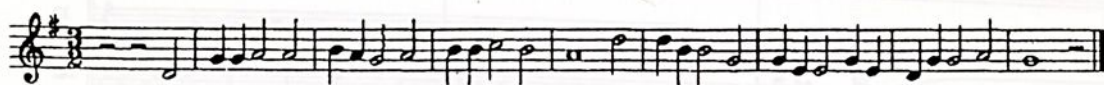
Nesta obra, que segue essencialmente as regras clássicas da forma sonata, o tema é apresentado logo no início, é desenvolvido motivicamente na segunda parte, e reexposto no final. Existem, entretanto, obras como a *Fugue in Four Keys on "The Shining shore"*, o primeiro movimento da *First Violin Sonata*, o primeiro movimento da *Second Violin Sonata*, o segundo e terceiro movimentos da *Third Violin Sonata*, o primeiro e segundo movimentos da *Fourth Violin Sonata*, o primeiro e terceiro movimentos da *Third Symphony* e *Thanksgiving and Forefather's Day*, obras estas compostas em forma cumulativa.⁹¹

As composições elaboradas em forma cumulativa geralmente tem como tema principal uma melodia de hino, que é parafraseada. Este tema aparece, inicialmente, em fragmentos às vezes variados. No decorrer da peça, estes fragmentos são desenvolvidos e juntados, até que o tema surge em sua forma completa no fim da composição.

⁹¹ Burkholder define este termo como sendo "uma forma temática, não repetitiva onde o tema principal é apresentado não no começo [da obra], como nas formas tradicionais, mas no fim, sendo antecipado, e não seguido, por seu desenvolvimento" (ob. cit., p. 137). Henry e Sidney Cowell (1955) apontaram esta característica nas obras de Charles Ives, embora não a identificassem como uma técnica específica.

Esta forma muitas vezes apresenta uma contramelodia, que pode ser uma outra paráfrase do tema principal, uma paráfrase de outro hino, ou uma criação original. A contramelodia é tratada da mesma maneira que o tema principal, ou seja, é fragmentada, desenvolvida e apresentada em sua forma completa somente na parte final da obra, mas, sempre ocupando uma posição de importância secundária. A contramelodia, nestas obras, normalmente antecipa o aparecimento do tema principal, como podemos observar no terceiro movimento ("Communion") da *Third Symphony*. Nesta obra, o hino *Woodworth* serve como tema principal (vide o original no exemplo 1a), enquanto uma paráfrase do hino *Azmon* (melodia de Franz Gläser, exemplo 7a)⁹² serve de contramelodia. Em exemplo 7b, observamos o aparecimento do contramelodia em compasso 48, seguido pelo tema principal em compasso 49:

Ex. 7a: *Azmon*:



⁹² O hino é bastante alterado em sua paráfrase. Entre os motivos originais retidos, observamos a quarta justa ascendente no primeiro compasso e o acorde de sétima menor descendente nos compassos 4 e 5.

Ex. 7b: "Communion", compassos 48 a 55

Handwritten musical score for "Communion", measures 48 to 55. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (Bb)), Bassoon (Bn.), Horns in F (Hns. (F)), Trombone (Tbn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Via.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (B.).

Key markings and annotations include:

- Fl.:** *ten.*, *PPP*, *Solo*, *dolce, molto espr.*
- Ob.:** *ten.*
- Cl. (Bb):** *ten.*
- Bn.:** *ten.*, *pp*
- Hns. (F):** *CM*
- Tbn.:** *CM*
- Vn. I:** *ten.*, *mp*, *div.*
- Vn. II:** *ten.*, *mp*
- Via.:** *ten.*, *mp*
- Vcl.:** *ten.*, *f*, *only*, *mp*, *div.*
- B.:** *ten.*, *c*, *mp*, *che rest.*, *molto espr.*, *div.*, *pizz.*, *mp*

Handwritten "T" marks are present above the Flute staff and below the Bass staff.

Handwritten musical score for "Communion", measures 51 to 55. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (Bb)), Bassoon (Bn.), Horns in F (Hns. (F)), Trombone (Tbn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Via.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (B.).

Key markings and annotations include:

- Fl.:** *ten.*
- Ob.:** *ten.*
- Cl. (Bb):** *ten.*
- Bn.:** *ten.*
- Hns. (F):** *CM*
- Tbn.:** *CM*
- Vn. I:** *ten.*, *mp*, *div.*, *cresc.*
- Vn. II:** *ten.*, *mp*
- Via.:** *ten.*, *mp*
- Vcl.:** *ten.*, *f*, *only*, *mp*, *div.*
- B.:** *ten.*, *c*, *mp*, *che rest.*, *molto espr.*, *div.*, *pizz.*, *mp*

Handwritten "T" marks are present above the Flute staff and below the Bass staff.

Ex 7c: "Communion", compassos 1 a 7

(T) 54 ↓

54 ↓ (CM)

Handwritten musical score for "Communion", measures 1 to 7. The score is written for a large ensemble, including strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), and brass (Trumpets, Trombones, Tuba/Euphonium). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *ff*, *p*, *pp*, *mp*), articulation (e.g., *ten.*, *as a short pause*), and performance instructions (e.g., *poco rit.*, *div.*, *(tutti)*). The score is divided into two systems, with measures 1-7 shown in the first system and measures 8-14 in the second system. The score is marked with a large (T) and a large (CM) in the left margin.

No exemplo 7c, mostramos em compassos um a sete, alguns dos fragmentos destes temas:

Ex 7c: “Communion”, compassos 1 a 7

Handwritten musical score for the first system of "The Marriage of Figaro" by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horns I and II in F, Trombone, Bells (ad lib.), Violins I and II, Viola, Cello, and Bass. The tempo is marked "Largo (very slowly to start with)". The key signature is one flat (Bb). The score shows the beginning of the opera, with the first measure of the Violins I part starting with a "p" (piano) dynamic and a "molto cresc." (molto crescendo) marking. The Cello part has a "T" marking above it. The Bass part has a "T" marking above it. The Viola part has a "p" marking above it. The Violins II part has a "p" marking above it. The Viola part has a "p" marking above it. The Cello part has a "p" marking above it. The Bass part has a "p" marking above it. The score is handwritten and includes various performance markings such as "p", "molto cresc.", and "T".

Handwritten musical score for "The Marriage of Figaro" by Mozart. The score is written on ten staves. The top five staves are for the orchestra: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (Bb)), Bassoon (Bn.), and Horns in F (Hns. (F)). The bottom five staves are for the vocal soloists: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Bass (B.). The score is marked with a tempo change to "a trifle faster" and a time signature change to 5/4. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Além das obras que se enquadram na definição da forma cumulativa exposta acima, existem outras que apresentam pequenas variações. Temos, por exemplo, o primeiro e terceiro movimentos da *First Piano Sonata*, e o terceiro movimento da *Fourth Violin Sonata* (ca. 1914), que possuem contramelodias originais.⁹³ Estas, entretanto, são geralmente mais curtas e menos desenvolvidas que as parafraseadas. Em outras obras, como o terceiro movimento da *First Violin Sonata*, a contramelodia assume um papel independente, podendo ser considerada como um segundo tema, enquanto obras como o *Adagio Cantabile* (*The Innate*, ca. 1908, revisado 1916) e o terceiro movimento ("The Alcotts") da *Concord Sonata*, não apresentam contramelodia.

Identificou-se também a existência de obras com uma mistura de forma cumulativa e outras formas, como acontece no primeiro movimento da *Third Violin Sonata* e nas *Ragtime Dances* (tanto em sua forma original como em sua adaptação para o segundo e quarto movimentos da *First Piano Sonata*). Estas obras têm a forma verso/refrão, e utilizam duas melodias de hinos diferentes, uma que aparece fragmentada no primeiro verso e é revelada gradualmente nos versos subseqüentes, e outra que permanece praticamente inalterada, e serve de refrão. Ainda em obras como o primeiro e terceiro movimentos da *First Violin Sonata*, o segundo movimento da *Fourth Violin Sonata*, *Thanksgiving* e "The Alcotts" (terceiro movimento da *Concord Sonata*), a forma cumulativa encontra-se associada à forma ternária e, na

⁹³ Estas são melodias compostas por Ives, portanto, não são citações.



Third Symphony e nas duas primeiras sonatas para violino, movimentos inteiros compostos em forma cumulativa são alternados com movimentos compostos em outros esquemas.

Uma outra utilização de citação investigada por J. P. Burkholder, é a denominada construção em retalhos ("patchwork"). Este tipo de manipulação de material musical emprestado, pode ser apreciado em obras como *The Last Reader* (ca. 1910, arranjo para voz e piano de 1921), *Largo Cantabile (Hymn)* (entre 1904 e 14, arranjo para voz e piano de 1921), *The Things our Fathers Loved* (ca. 1917), *Old Home Day* (ca 1913, revisado 1920), *Lincoln the Great Commoner* (ca 1921), e *He is There!* (1917, revisado 1942), e em obras que serão subsequentemente analisadas neste trabalho.

As composições elaboradas por meio de construção em retalhos geralmente têm como característica, melodias que unem fragmentos e paráfrases de outras obras, com material original. No geral, a música citada é extraída de peças de gênero similar, com motivos e ritmos parecidos.

Temos, como exemplo, o segundo movimento da *Second Violin Sonata*, intitulado "In the Barn", que evoca uma dança de quadrilha. O material principal é uma melodia original, intercalada com fragmentos de quatro *fiddle tunes*: *Money Musk*, *The White Cockade*, *Turkey in the Straw* e *Sailor's Hornpipe*. Todas estas melodias, assim como o material original, apresentam fórmula de compasso binário simples e desenhos melódicos e rítmicos similares. Além destas canções, o compositor cita uma de suas próprias

obras, o *Ragtime Dance No. 1*, além de uma paráfrase da canção *Battle Cry of Freedom*. Verificamos nos compassos 37-9, na parte do violino, a inserção de um fragmento de *Sailor's Hornpipe* e nos compassos 68-9, um fragmento de *Turkey in the Straw*.

**Ex. 8: segundo movimento ("In the Barn") da *Second Violin Sonata*:
compassos 37 a 39 *Sailor's Hornpipe***

violino

piano

mp

compassos 68 e 69 *Turkey in the Straw*

violino

piano

p

☛ A praça principal da cidade.
☛ Estas obras foram compostas no mesmo período.

Outras obras que empregam construção em retalhos são o primeiro movimento do *Second Orchestral Set*, intitulad *An Elegy to Our Forefathers* e o primeiro movimento de *Three Places in New England*, intitulado *The St.-Gaudens on the Boston Common*. Esta segunda composição teve como inspiração o monumento de Augustus St. Gaudens, erguido no Boston Common,⁹⁴ numa homenagem ao regimento de negros que lutou na Guerra Civil norte-americana. A melodia principal e dois ostinati apresentados nos violoncelos e contrabaixos, são derivados de duas canções de Stephen Foster, sobre escravos: *Massa's in de Cold Ground* e *Old Black Joe*. Segundo nossas análises, podem ser derivados também do hino *Marching Through Georgia* de Henry Clay Work (utilizado na Guerra Civil). Todas estas obras, além de ter em comum ligações temáticas (e históricas),⁹⁵ apresentam também o intervalo de terça menor, muito destacado na obra.

No exemplo 9a mostramos os fragmentos das canções citadas. Em 9b, temos a melodia (compassos 2-11) e os ostinati que começam nos compassos 2 e 35.

Ex. 9a: Citações utilizadas em *The St.-Gaudens on the Boston Common* e *Marching Through Georgia*



⁹⁴ A praça principal da cidade.

⁹⁵ Estas obras foram compostas no mesmo período.

Old Black Joe**Massa's in de Cold Ground****Ex. 9b: The St.-Gaudens on the Boston Common: melodia, compassos 2 a 11 (primeiros violinos)**

ostinati (início) compasso 2 (contrabaixos) e 35 (violoncelos e contrabaixos)



Colagem é um dos recursos composicionais que Charles Ives explora em algumas de suas grandes obras sinfônicas. Este procedimento, ao contrário de outros como quodlibet, modelagem, forma cumulativa e paráfrase, não tem precedentes históricos em outros compositores, sendo provavelmente inédito.⁹⁶ A colagem pode ser apreciada em obras como *The Fourth of July* e *Putman's Camp* de *Three Places in New England*, *Washington's Birthday* de *Holidays Symphony* e *Fourth Symphony*

The Fourth of July. Nesta obra, elaborada em forma cumulativa, ouvimos superposições de fragmentos de canções patrióticas como *Columbia*, *Gem of the Ocean*, *Star Spangled Banner* (adaptação de uma canção de John Stafford Smith) e

[Em colagem], as utilizações de música existente ... incluindo modelagem, paráfrase, forma cumulativa e citação programática, se juntam com procedimentos derivados de quodlibet para criar música baseada em melodias emprestadas, algumas mais destacadas que outras, que lembra ... a literatura *stream of consciousness* de *Ulysses* ou *Finnegans Wake* de James Joyce, ou o interligamento de citações e alusões em *Waste Land* de T. S. Eliot ou *Cantos* de Ezra Pound. (idem, p. 369)⁹⁷

Desta maneira, as composições de Charles Ives tem como base uma estrutura que é elaborada a partir de material emprestado, na forma de paráfrase, modelagem ou forma cumulativa, e sobre esta estrutura são

"erradas", bem no estilo das bandas amadoras da época.

⁹⁶ *Quodlibet* e modelagem são técnicas antigas. Paráfrases similares as de Charles Ives são constatadas em Beethoven (Quartetos *Razumovsky*) e Brahms (*Abertura Acadêmica*); a forma cumulativa foi explorada por Smetana (*Tábor*) e a construção em retalhos apareceu também em obras de George M. Cohan (1878-1942). A colagem, entretanto, só começou a ser usada com frequência por compositores posteriores a Ives, como Luciano Berio em sua obra *Sinfonia* (1968).

⁹⁷ "[In collage] the uses of existing music ... including modeling, paraphrase, cumulative setting, and programmatic quotation, blend with procedures derived from quodlibet to create music based on many borrowed tunes, some more prominent than others, that resembles ... the stream-of consciousness writing of James Joyce's *Ulysses* or *Finnegans Wake* or the interweaving of quotations and allusions in T. S. Eliot's *Waste Land* or Ezra Pound's *Cantos*."

superpostas citações ou fragmentos de melodias. Ao contrário de uma colagem de artes visuais, entretanto, é a *estrutura* que assume o primeiro plano, e as citações, por sua vez, são de importância secundária, servindo para expressar um sentimento, uma lembrança, ou ilustrar programas.

Como no caso de outras composições, as citações usadas em colagens tem similaridades motivicas. Nas colagens, entretanto, as citações também são ligadas por gênero ou associação, como pode ser constatado na obra *The Fourth of July*. Nesta obra, elaborada em forma cumulativa, ouvimos superposições de fragmentos de canções patrióticas como *Columbia, Gem of the Ocean* (de David Shaw e Thomas Beckett) *Hail, Columbia* (de Philip Phile) *The Battle Hymn of the Republic* (canção popular com texto de Júlia Ward Howe), *The Battle Cry of Freedom* (de George F. Root), *The Star Spangled Banner* (adaptação de uma canção de John Stafford Smith) e fragmentos de pelo menos 12 outras melodias, entre marchas, melodias militares e canções populares. A imagem da comemoração do Dia da Independência, com suas festividades e desfiles, é ainda mais explícita aqui, com a apresentação do tema principal (*Columbia, Gem of the Ocean*) nos trompetes, trombones e violoncelos, com uso de notas intencionalmente “erradas”, bem no estilo das bandas amadoras da época.

Ao contrário da construção em retalhos, as citações de obras elaboradas através da colagem, não “encaixam” umas nas outras, e são propositadamente alteradas rítmica e melodicamente, tornando-se às vezes

³³ Com exceção da melodia principal e contratema, em obras baseadas em forma cumulativa.

praticamente irreconhecíveis.⁹⁸ Também as melodias ou seus fragmentos, são superpostos de maneira não harmoniosa, muitas vezes em técnica politonal ou polirrítmica. J.P. Burkholder sugere esta superposição conflitante como sendo “uma maravilhosa e verdadeira representação musical da maneira como a memória humana funciona.” (idem p. 380) Deste modo, Charles Ives estaria procurando evocar, através da colagem, recordações de eventos do passado, da mesma maneira com que lembramos eventos de nossa juventude, anos depois. Em nossas memórias, cada evento, pessoa ou objeto lembrado evoca, por associação, a lembrança de outros, mas estes são fragmentados e distorcidos pela passagem do tempo.

As conclusões a que chegamos em nossas pesquisas com relação a citação em Ives, dizem respeito a técnicas e recursos composicionais. Vimos que a utilização do material musical emprestado representa, para o compositor, um meio de experimentação com técnicas novas e caminhos composicionais alternativos, da mesma maneira como outros compositores do nosso século fizeram suas experiências musicais. Para Charles Ives, o uso da citação tinha também um outro ponto de interesse: a manipulação de melodias vernaculares norte-americanas, permitindo que ele rompesse de uma certa forma, com a tradição musical européia tão submissamente seguida por seus conterrâneos. Desta maneira, além de recurso técnico ou ilustrativo, a citação ofereceu a Charles Ives um meio de elaborar obras que

⁹⁸ Com exceção da melodia principal e contratema, em obras baseadas em forma cumulativa.



eram, ao mesmo tempo, originais, individuais, e também caracteristicamente norte-americanas.

3.2. Bitonalidade e Politonalidade

Se duas terças maiores ou menores podem formar um acorde, por que não podemos incluir mais? E também, se você pode tocar uma melodia em uma só tonalidade ... por que não pode tocar em duas tonalidades? (*Memos*, p.47)⁹⁹

Se a primeira entrada do tema é numa determinada tonalidade, e a segunda entrada é num tom uma quinta acima, por que (musicalmente falando) a terceira entrada não pode às vezes vir uma quinta acima, e a quarta, outra quinta acima? (*idem*, p. 49)¹⁰⁰

Charles Ives questionou, desde cedo, as convenções em torno da tonalidade. Uma das primeiras manifestações deste questionamento resultou na harmonização da canção¹⁰¹ *London Bridge* (em manuscrito), feita aproximadamente em 1891 (exemplo 10), onde ele explora a técnica da bitonalidade, utilizando os tons de Fá e Sol bemol simultaneamente:

⁹⁹ "If two major or minor thirds can make up a chord, why not more? And also, if you can play a tune in one key, why can't [you] ... play one in two keys?"

¹⁰⁰ "If the first statement of the theme is in a certain key, and the second statement is in a key a 5th higher, why can't (musically speaking) the third entrance sometimes go another 5th higher, and the fourth statement another 5th higher?"

¹⁰¹ Rascunho número 7C5 no catálogo de Kirkpatrick.

Ex. 10: Rascunho 7C5, London Bridge



Na obra *Song for the Harvest Season* (ca. 1893), Ives nos dá uma fuga apresentando a primeira entrada do tema em Dó maior, a segunda em Fá maior, a terceira em Si bemol maior e a última em Mi bemol maior. E em *Fugue in Four Keys on "The Shining Shore"*, podemos observar as entradas do tema nas tonalidades de Dó maior, Sol maior, Ré maior e Lá maior:

Ex. 11: *Fugue in Four Keys on "The Shining Shore"*

Allegro moderato ($\text{♩} = \text{c. } 100$)

Violin 1 and Trumpet
Violin 2
Viola
Cello Double Bass

cantando, poco marc.

cantando, poco marc.

cantando, poco marc.

cantando, poco marc.

15

Nas obras acima, podemos observar que os trechos em diversas tonalidades caminham com independência, característica esta que pode ser apreciada também em obras como *Halloween* (exemplo 54) e *From the Steeples and the Mountains*:

Ex. 12: *From the Steeples and the Mountains* (campanas, compassos 43 a 45)

The musical score for Example 12, titled "From the Steeples and the Mountains" (campanas, compassos 43 a 45), is presented for four bells and two brass instruments (Trumpet and Trombone). The bells part consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a forte (ff) dynamic and a '+' sign, indicating a specific performance technique. The brass instruments, Trumpet and Trombone, are shown in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is marked with a forte (f) dynamic and includes the instruction "non rit. non decresc." (non ritardando, non decrescendo). The score is divided into measures 43, 44, and 45, with measure 45 being the final measure of the excerpt.

Após a fase da "inovação e síntese" do compositor, a utilização da bitonalidade e politonalidade é freqüentemente encontrada na justaposição de trechos melódicos, como acontece nas obras elaboradas através da técnica de colagem. Um exemplo deste uso é observado em *Washington's Birthday*, onde temos paráfrases das melodias *The White Cockade* e *Turkey in the Straw* ocorrendo simultaneamente:

⁹² "This is a kind of enlarged plain chant, the fundamental of which is made up of two keys - but in the felt (or) heard as one - g minor, with C major superimposed..."

Ex. 13: Washington's Birthday



Normalmente Ives trabalha aí trechos curtos, que não definem a estrutura harmônica da peça.

Na obra *Psalm 67* (1898-1902 para coro misto *a capela*), observamos a utilização um tanto ambígua da bitonalidade, o que tem inspirado alguns pesquisadores a questionar o uso desta técnica nas composições de Charles Ives.

Em *Memos*, o compositor faz algumas anotações sobre *Psalm 67*, inicialmente descrevendo a obra desta maneira:

Este é uma espécie de *plain chant* aumentado, onde o fundamental consiste no uso de duas tonalidades (mas que devem ser sentidas ou ouvidas como uma só), sol menor e Dó maior superposto ... (*Memos*, p. 178)¹⁰²

¹⁰¹ Mostamos aqui uma reprodução do manuscrito original da obra, realizada por J. P. Burkholder (1990). A edição de 1935 (Associated Publishers) apresenta algumas diferenças, como no compasso 2, quarto tempo onde a nota mi bemol aparece por engano no baixo (no original permanece a nota ré) e no compasso 5, segunda metade do segundo tempo, em que a nota dó é incluída por engano. As mudanças rítmicas e textuais que aparecem na edição da Associated Publishers, entretanto, foram autorizadas pelo compositor.

¹⁰² "This is a kind of enlarged plain chant, the fundamental of which is made up of two keys - but to be felt [or] heard as one - g minor, with C major superimposed ... "

**Ex. 14: Reprodução do manuscrito original, *Psalm 67*
versos 1 e 2¹⁰³**

Podemos verificar que, nos primeiros três compassos desse exemplo, o coro masculino (na pauta inferior) canta acordes de tônica, dominante, tônica, e subdominante, em sol menor,¹⁰⁴ enquanto o coro feminino (na pauta superior), prossegue paralelamente com a mesma progressão harmônica, em Dó maior.

Ao analisar estes acordes e, considerando-os uma sonoridade só, vemos que estes, com exceção do sétimo, constituem inversões de um acorde de nona (construídos a partir da tônica do acorde maior), com a seguinte composição simétrica: terça maior, terça menor, terça menor, terça maior. Na

¹⁰³ Mostramos aqui uma reprodução do manuscrito original da obra, realizada por J. P. Burkholder (1990). A edição de 1939 (*Associated Publishers*) apresenta algumas diferenças, como no compasso 2, quarto tempo onde a nota mi bemol aparece por engano no baixo (no original permanece a nota ré) e no compasso 6, segunda metade do segundo tempo, em que a nota dó# é incluída por engano. As mudanças rítmicas e textuais que aparecem na edição da *Associated Publishers*, entretanto, foram autorizadas pelo compositor.

¹⁰⁴ Observamos, entretanto, que o compositor trabalha nestes primeiros compassos, com sol menor em sua forma primitiva, assim justificando o acorde da dominante com a nota fá natural e o de subdominante com mi bemol.

linguagem tradicional, estes seriam acordes geralmente empregados como nona da dominante, e necessitariam de resolução.

Vejamos os comentários de Charles Ives sobre este acorde nesta obra:

Eu lembro que papai dizia que este [acorde] (como formação básica, e entre algumas outras combinações que nós tínhamos trabalhado), possuía uma dignidade e um sentido de finalidade diferente daquele efeito produzido pela nona da dominante. Mas, quando as partes inferiores possuem [a tríade] maior e as partes superiores a menor (compasso 5, p. 1), forma-se uma espécie de nona dominante.

Harmonicamente, [este acorde] poderia (e seria, nos livros de harmonia dos *simpáticos*¹⁰⁵ professores) ser catalogado como uma inversão de nona. Mas, se inversão ou não, parece-me ser um acorde mais forte que o de nona, fazendo-nos sentir que nem todas as inversões são sempre inversões. (idem, *ibid.*)¹⁰⁶

Em seu artigo "The Critique of Tonality in the Early Experimental Works of Charles Ives" (1990), J. P. Burkholder sugere que, em algumas das obras experimentais do compositor, como o referido *Psalm 67, Song for a Harvest Season*, e *Fugue in Four Keys on the Shining Shore*, Charles Ives estaria trabalhando com um tipo de *analogia* à tonalidade, em que certas

¹⁰⁵ *Simpático* é uma palavra que Ives usava cinicamente, com o mesmo sentido de "ignorante" ou "estúpido"

¹⁰⁶ "I remember Father saying that this (as a basic formation, among other combinations we had worked out) had a dignity and a sense of finality-quite a different effect from the dominant 9th. But when the lower parts take the major, and the upper the minor-for example in measure 5, page 1-it forms a kind of dominant 9th. Harmonically, [it] could be (would be in harmony books of nice professors) catalogued as a inversion of the 9th. But whether an inversion or not, it seems to me a stronger chord than the 9th-which makes one feel that not all inversions are inversions, not always."

sonoridades exercem o mesmo tipo de função que os acordes de tônica e dominante em uma peça tonal. Na opinião do autor,

Charles Ives oferece uma crítica perspicaz da tonalidade e de seus conceitos básicos: a noção de tônica, nota e acorde, a polaridade tônica-dominante, melodias com implicações harmônicas, condução melódica, acordes em terças, dissonância e resolução, movimento cadencial e os relativos graus de conclusão em meias cadências e em cadências perfeitas. (idem, p. 205)¹⁰⁷

Desta forma o compositor estaria procurando estabelecer nestas obras, regras *alternativas* àquelas tradicionalmente implícitas em uma peça estritamente tonal, e com base neste raciocínio Burkholder acredita que este trecho da obra *Psalm 67* (entre outros) poderá ser analisado de outra maneira, além daquela estritamente “bitonal”.

O autor chama a nossa atenção para os acordes a partir do quinto compasso, que deixam de lado o procedimento harmônico similar. A partir do compasso seis, os acordes não se enquadram facilmente em uma análise harmônica tradicional, como observamos no acorde seis (Mi maior e si menor), sete (sol # menor e Si maior) e oito (Lá maior e mi menor).

O primeiro acorde ocupa uma posição de destaque neste trecho. Além de ser a sonoridade que dá início aos dois versos, é também a que aparece com

¹⁰⁷ “Ives offers a perceptive critique of tonality and its basic concepts: the notion of a tonic note and chord, tonic-dominant polarity, melodies with harmonic implications, voice leading, tertian chords, dissonance and resolution, cadential motion, and relative degrees of closure in half and full cadences.”

mais frequência, sendo utilizada sempre para harmonizar a nota dó no primeiro soprano. Por este motivo, o autor considera-a o que ele chama de *tônica por analogia*.

Seguindo com sua hipótese, o autor procura delinear a região da *dominante analógica* que, na sua opinião, é caracterizada nos compassos cinco e seis, em razão da instabilidade harmônica deste trecho. Esta instabilidade é produzida, não somente pela utilização de acordes em tonalidades afastadas à sonoridade fundamental, mas também pela mudança de posição das tríades nos acordes cinco a oito. A tríade maior agora se encontra nas vozes graves, e a menor nas vozes agudas. Este novo posicionamento realça uma certa característica de uma nona maior, criando tensão harmônica.

O oitavo acorde assume um papel importante: contém a nota si no primeiro soprano (sensível da sonoridade "fundamental" - dó), antecede o retorno do acorde principal no compasso sete, contém a dominante secundária de sol menor (Lá Maior) e encontra-se em posição fundamental, trazendo com consequência, o caráter instável dessa sentida nona da dominante. Por este motivo o acorde gera tensão harmônica, fazendo o papel de uma *dominante analógica*.

Convém chamar atenção também para o sétimo acorde que, em sua posição fundamental (sol#, si, ré#, fá#) traz a seguinte organização intervalar: terça menor, terça maior e terça menor. Este acorde, uma sétima

"produces such harmonic tension that the next chord is felt as a resolution, a restoration of a regular sonority."

"to be felt as a sort of cadence, although analogous to a half cadence."

menor em linguagem tonal, tem uma sonoridade diferente da dos demais acordes, por não possuir o trítone. Na opinião do autor, ele funciona de forma analógica a uma dominante secundária, uma vez que “produz uma tensão harmônica tão grande que o acorde seguinte é sentido quase como uma resolução, uma restauração de uma sonoridade familiar” (idem, p. 214).¹⁰⁸ Como resultado da tensão harmônica provocada por este acorde, o seguinte pode “ser sentido como um tipo de meia cadência” (idem, *ibid*).¹⁰⁹ O autor também considera o movimento cromático nas vozes centrais entre os acordes sete e oito (sol# indo para lá no primeiro tenor, ré# para o mi e fá# para o sol nos contraltos) como sendo analógico à condução melódica nas vozes superiores, entre a dominante secundária e a dominante, num encadeamento tonal.

A análise acima oferece uma explicação alternativa à bitonalidade da *Psalm 67*. E de fato, esta análise é representativa das idéias hoje defendidas em torno do uso da bitonalidade e politonalidade nas obras de Charles Ives, sobretudo quando estas técnicas aparecem na forma de acordes sobrepostos. Deste modo, em vez de analisar as harmonias como pertencentes a duas ou mais tonalidades, alguns teóricos preferem considerá-las como sendo uma só. Assim, o trecho analisado acima em *Psalm 67* pode também ser representativo de um outro procedimento

¹⁰⁸ “produces such harmonic tension that the next chord is felt as a resolution, a restoration of a familiar sonority.”

¹⁰⁹ “to be felt as a sort of cadence, although analogous to a half cadence.”

utilizado por Ives, o “empilhamento de intervalos”, (que também podemos observar no exemplo 19, *The Cage*).

■ Analisamos agora três acordes da obra *Nov. 2, 1920* (1921):

Ex. 15: *Nov. 2, 1920*

Ao analisar os acordes indicados, podemos considerá-los como sendo bitonais, com a seguinte constituição: Dó Maior com fá menor, Si Maior com mi menor (considerando-se o mi bemol enarmônico de ré #), e Si bemol Maior com ré# menor. E se observamos o movimento destes acordes, veremos que eles caminham paralelamente, por semitons descendentes.

Notamos, entretanto, que a distância entre as fundamentais das tríades, não é rigorosamente mantida. O intervalo de quarta justa entre as fundamentais nos dois primeiros acordes não é observado no terceiro acorde. Assim, entre as tríades do terceiro acorde, em vez de termos uma distância de quarta justa (que resultaria num acorde de mi bemol menor),

observamos que o acorde superior é alterado enarmonicamente, dando um ré# menor. Por consequência, o intervalo entre as tônicas é de uma terça aumentada. Também, lembramos, no segundo acorde, que a nota mi bemol é utilizada, quando ré# seria tradicionalmente mais coerente. Desse modo, pensar exclusivamente em termos de bitonalidade, talvez não seja suficiente.

Alias, na opinião de Allen Forte¹¹⁰, estes acordes não devem ser considerados por suas propriedades bitonais, mas por suas possibilidades de técnicas de transposição, técnicas estas similares às utilizadas por Arnold Schoenberg e outros compositores na construção de obras atonais.

que há muita similaridade na música de Ives com as delas da escola vienesa do século vinte, mas, me parece que ... a análise destas configurações são muito mais simples quando concebidas em termos de acordes paralelos bitonais. Você também mencionou como o ouvido percebe [os acordes bitonais] como uma configuração atonal? O

Sabemos hoje que as operações de inversão e transposição foram utilizadas por Schoenberg e seus alunos, não somente a partir de 1920, nas composições dodecafônicas, onde eram aplicadas ao conjunto totalmente ordenado, com a subsequente permutação, como também aplicadas às primeiras obras atonais, de conjuntos não ordenados de menos de doze notas. Um exemplo simples de transposição é demonstrado [acima]. Aqui temos três transposições sucessivas do conjunto 5-Z17¹¹¹ ...

Dois comentários adicionais devem ser feitos em relação a este exemplo. Primeiro, não enfatizar desnecessariamente a notação [acima], isto é, a divisão do conjunto em dois subconjuntos que podem ser interpretados como tríades. Este aspecto da música de Ives tem recebido demasiada atenção, assim como os conceitos de *poliarmonia*, *politonalidade* e similares. Segundo, este conjunto atonal, por um acidente histórico, é a mesma sonoridade que abre o terceiro movimento de *Five Pieces for Orchestra*, Op. 16 de Arnold Schoenberg.¹¹² (Hitchcock & Perlis, op. cit., p. 170)¹¹³

¹¹⁰ Esta opinião foi exposta durante o Charles Ives Centennial Festival-Conference na palestra "Ives and Atonality", reproduzido no livro *An Ives Celebration* (1977).

¹¹¹ No sistema teórico do autor, esta numeração indica que o conjunto tem cinco elementos que podem ser reduzidos, por transposição ou por inversão, ao conjunto denominado Z17 (numeração do autor, classe de altura - c.a. [pitch classes] 0,1,3,4,8). Para mais detalhes sobre conjuntos de classes de altura (pitch class sets) e suas utilizações, vide *The Structure of Atonal Music* (Forte, 1973) p. 62, ou *Introduction to Post-Tonal Theory* (Straus, 1990), p. 30.

¹¹² E também, como aponta o autor, esta sonoridade é um dos três acordes que formam a base de Ato 1, cena 2 de *Wozzeck*, de Alban Berg.

Devemos ressaltar, entretanto, que nem todos os pesquisadores desejam abandonar, na análise de obras desse compositor, considerações bitonais e politonais. Também a análise da utilização da enarmonia por Ives é polêmica. Esta situação foi demonstrada no Festival comemorativo do centenário de nascimento de Charles Ives, num debate mantido por Allen Forte e um participante-ouvinte:

Participante: Professor Forte, você tem demonstrado claramente ... que há muita similaridade na música de Ives com as idéias da escola vienense do século vinte, mas, me parece que ... a análise destas configurações são muito mais simples quando concebidas em termos de acordes paralelos bitonais. Você também mencionou como o ouvido percebe [os acordes bitonais] como uma configuração atonal. O problema não tem sido as configurações bitonais, a maneira como o ouvido as percebe? Não é um fato que Ives de vez em quando procurava confundir ... o que ele realmente fazia, ao colocar uma notação complicada, escrevendo algo de forma simples e depois, complicando-a com uma notação que envolve dobrados sustenidos e tonalidades estranhas, para tornar a coisa mais confusa do que realmente era?

Forte: Parece-me provável, porque existem muitos casos nos quais ele [Ives] usa uma notação bem complicada ...

Ouvinte anônimo: Não é que Ives na realidade usa procedimentos de poliarmonia, que até 1920 eram procedimentos comuns de expressão musical?

Forte: Bem, tem duas coisas que acho preocupante ... Primeiro, não tenho certeza de que poliarmonia e politonalidade sejam realmente eficazes na análise de uma obra, um vez que no final temos um resultado que não é tonal nem atonal. Parece-me muito mais eficiente

¹¹³ "We now know that the operations of inversion and transposition were used by Schoenberg and his students not only from about 1920 on in the twelve-tone compositions, where they were applied to the totally ordered set, with consequent permutation, but also in

colocar a obra na categoria de atonal, e investigar a configuração total. Outra coisa que me perturba ... é a notação. É possível pegar um trecho que não é notado em termos de poliarmonia ... e fazer a notação como uma estrutura poliarmônica. Isto traz à tona a questão dos aspectos de notação *versus* audição, que acho pouco claros no caso de Ives. Pessoalmente, tenho o ponto de vista de que é melhor descartar a terminologia antiga de poliacordes e poliarmonias. (idem, p. 185-6)¹¹⁴

3.3. Atonalidade

Mesmo sendo um assunto polêmico, com diversas (e às vezes conflitantes) investigações a respeito, podemos chegar a algumas conclusões sobre os procedimentos de bitonalidade e politonalidade nas obras de Ives. Podemos verificar por seus comentários em *Memos*, que o compositor utilizou a idéia de duas (ou mais) tonalidades simultâneas para questionar as convenções a respeito da própria tonalidade. Seu intuito era libertar o processo composicional de uma tonalidade única, assim possibilitando a exploração de outros meios de composição. Entretanto, o

¹¹⁴ "QUESTIONER: Professor Forte, you have demonstrated fairly clearly .. that there are many similarities in Ives's music to the ideas of the Viennese school of the twentieth century, but it seems to me ... that analysis of these configurations may be much more simple in terms of parallel types of bitonal chord streams. You also mentioned that the ear perceives this as an atonal configuration. Hasn't this always been the problem with bitonal configurations-how the ear does, in fact perceive them? Isn't it a fact that Ives occasionally tried to confuse the issue of what he was really doing by complicating his notation, writing something out in simple form and then putting it into things like double sharps and unusual keys to make it look more complicated than it really was?

FORTE: It seems likely, because there are many cases in which he does have a very complicated notation ...

QUESTIONER: Doesn't Ives in fact just use polyharmony procedures which by 1920 were fairly standard parts of musical expression?

FORTE: Well, there are a couple of things which bother me about that. First of all, I'm not sure that polyharmony or polytonality are really very effective in working out a complete analysis of a piece, since you end up with something that's neither tonal or atonal. It seems much more effective to put it into the atonal category and deal with the total configuration. The other thing that bothers me is ... notation. It's conceivable, for example, to take one of these sections which is not notated in polyharmonic or polytonal way and notate it as a polytonal structure. That brings up the whole question of the notational aspects of music versus the sonic, which I think is a little bit unclear in Ives's case. I personally have taken the viewpoint that it's better to discard the old terminology of polychords and polyharmonics."

problema da *terminologia* ou da identificação de acordes e trechos que podem ser analisados em duas tonalidades, continua sendo um desafio para a musicologia.

3.3. Atonalidade

Em nossa investigação anterior sobre bitonalidade e politonalidade nas obras de Ives, vimos que a questão da atonalidade também é um aspecto que tem despertado o interesse de estudiosos. De fato, peças atonais representam a maior parte da produção do compositor. Temos exemplos de obras atonais em todos os seus períodos composicionais, e especialmente a partir da fase de "inovação e síntese".

Antes de prosseguir com nossa investigação a respeito, do assunto, achamos importante considerar as palavras de Allen Forte, quando descreve algumas das características de obras atonais de modo geral:

Uma obra atonal é caracterizada em primeiro lugar, pela ocorrência de configurações musicais que podem ser reduzidas a coleções ou conjuntos não vistos normalmente na música tradicional tonal. Também, estes componentes não são relacionados dentro dos moldes das estruturas tradicionais de harmonia e contraponto, mas são transformados em entidades musicais coesivas por um número pequeno de transformações específicas ... assim, em nível de análise, a organização das alturas de notas pode ser descrita em termos das coleções utilizadas e as operações que relacionam estas coleções. Também, uma peça atonal demonstra estas características constantemente e, apesar de existir a possibilidade de centros tonais, não há um único centro analógico que corresponda àquele na

composição tradicional. Similarmente, uma obra atonal pode incluir conjuntos que são diatônicos em sua origem - o exemplo mais claro é a tríade, que aqui não é classificada como sendo tonal. (idem, p. 160-1) ¹¹⁵

Diante do acima exposto, começamos a nossa investigação das obras atonais de Ives a partir da manipulação dos conjuntos, ou *sets* de notas, onde podemos em primeiro lugar, observar os procedimentos de transposição e inversão.

Vimos no exemplo 15 acima, a utilização de uma transposição ordenada, em que os intervalos entre acordes mantém a mesma ordem: quinta justa, sexta maior ou seus equivalentes enarmônicos, na mão esquerda; terça maior, quarta justa, terça menor ou seus equivalentes enarmônicos, na mão direita. Todas estas notas são reduzíveis ao mesmo classe ou conjunto 5-Z17 ¹¹⁶ e sua transposição segue o intervalo de semitom entre cada uma. Outro exemplo de transposição ordenada (também por semitom) pode ser verificado no exemplo 16:

¹¹⁵ "An atonal work is characterized, first of all, by the occurrence of musical configurations that are reducible to note collections or sets that normally are not found in traditional tonal music. Moreover, these musical components are not related within the framework of traditional harmonic and contrapuntal structures, but are formed into cohesive musical wholes by a small number of specific types of transformations ... thus at one level of analysis, the pitch organization of an atonal work can be described in terms of the sets employed and the operations that relate to these sets. In addition, an atonal piece exhibits these characteristics throughout, and, although the possibility of local tone centers is not ruled out, there is no single tone center analogous to that of the traditional composition. Similarly, an atonal work may include sets that are diatonic in origin - the most obvious example which is the triad - without being classed as atonal."

¹¹⁶ Para nossas análises, utilizamos a listagem de Allen Forte (op. cit.).

Ex 16: *The Majority* (1921)

Be - hold the works of the World!

6-31

No exemplo 17 que segue, observamos a transposição combinada com inversão. Os acordes dois e quatro, são ambos formas da classe 5-30 e vêm alterados por transposição ordenada (o quarto acorde vem um semitom acima do segundo). Os acordes um, cinco e seis, formas da classe 6-33, são alterados por transposição e inversão:

Ex 17: *From Paracelus* (1921)

mp slower *mf*

What wonder if I saw no way to shun despair? The powe

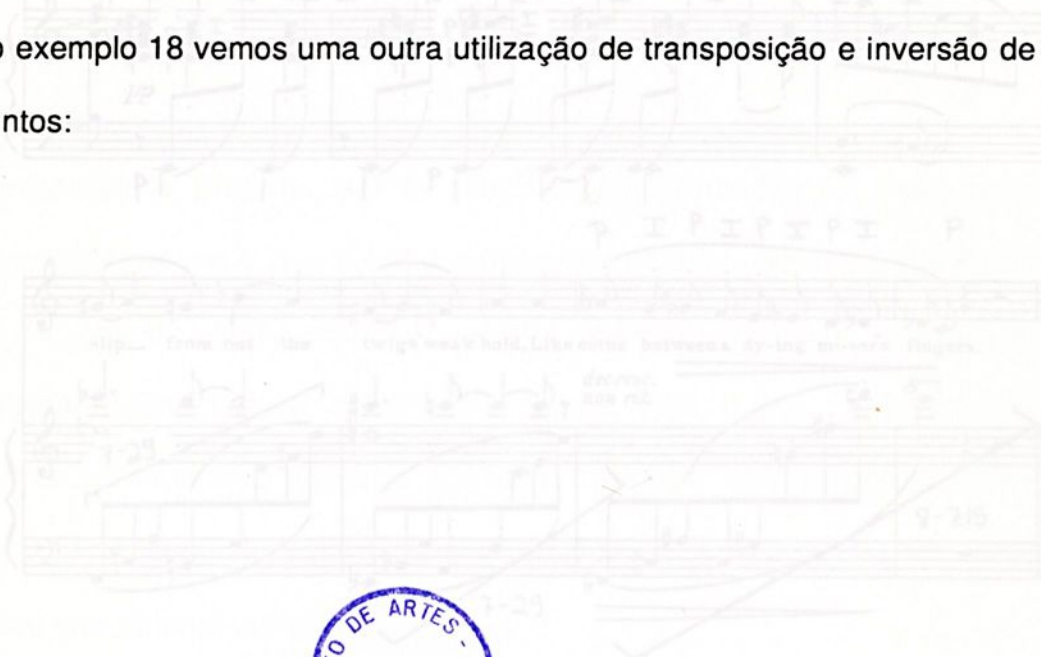
mp *mf*

slower

1 2 3 4 5 6
6-33 5-30 5-31 5-30 6-33 6-33

Observamos que o acorde seis (dó, ré, mi bemol, fá, sol e lá; c.a. 0, 2, 3, 5, 7, 9) é uma transposição do acorde um (dó#, ré#, mi, fá#, lá bemol e lá#; c.a. 1, 3, 4, 6, 8, 10), semitom abaixo (T_{11}), o acorde cinco (dó#, mi bemol, fá, sol bequadro, sol#, si bemol; c.a. 1, 3, 5, 7, 8, 10) é uma inversão do acorde um (os intervalos entre as notas 1, 3, 4, 6, 8, 10 são de 2, 1, 2, 2, 2 ou tom, semitom, tom, tom, tom e os intervalos entre as notas 1, 3, 5, 7, 8, 10 são de 2, 2, 2, 1, 2 ou tom, tom, semitom, tom, resultando em $T_{11}I$). É importante ressaltar também, que a classe 6-33 é identificado como um hexacorde menor, utilizado com frequência por Ives, como é o caso de outras formações diatônicas que consideraremos oportunamente.

No exemplo 18 vemos uma outra utilização de transposição e inversão de conjuntos:



No primeiro compasso... a classe 7-29 (sol, ré, si, dó#, lá, mi, sol#).¹¹⁷ Este é seguido... classe 8-215 (dó, sol, mi, ré#, sol#, ré

¹¹⁷ Lembramos que o sistema não considera repetições de notas quando do mapeamento dos conjuntos.

Ex. 18: *Maple Leaves* (1920)

Andante IMPAR

Oct - o - - berturned my ma - ple's leaves to gold; PAR

7-29 8-215

decresc.

The most are gone now: here_ and there one lin - gers: Soon_ these will

l.h. l.h. l.h.

pp

P I P I P I P I P

slip_ from out the twigs' weak hold, Like coins between a dy-ing mi-ser's fingers.

decresc. non rit.

7-29 8-215

No primeiro compasso no piano, temos a classe 7-29 (sol, ré, si, dó#, lá, mi, sol#).¹¹⁷ Este é seguido por classe 8-Z15 (dó, sol, mi, ré#, sol#, ré

¹¹⁷ Lembramos que o sistema não considera repetições de notas quando do mapeamento dos conjuntos.

bequadro, lá#, dó#) no compasso dois (incluindo a primeira nota do compasso três). Nos compassos oito e nove, temos transposições ordenadas da classe 7-29 (T_{10} , um tom abaixo e T_8 , uma terça maior abaixo) e, nos dois compassos finais, observamos a transposição e inversão da classe 8-Z15 (T_8I). Desta forma, os conjuntos geram unidade à canção.

Nossa segunda consideração em relação aos conjuntos utilizados por Charles Ives é em torno da escala de tons inteiros. O uso desta escala é verificado com freqüência nas obras do compositor, como podemos observar ainda em *Maple Leaves* (acima). Além de buscar unidade através dos métodos acima expostos, o compositor faz, nesta obra, um jogo entre duas escalas de tons inteiros, par (dó, ré, mi, fá#, sol#, lá#; c.a. 0, 2, 4, 6, 8, 10) e ímpar (dó#, ré#, fá, sol, lá, si; c.a. 1, 3, 5, 7, 9, 11).¹¹⁸

É interessante ressaltar que os conjuntos representados por estas duas escalas, assim como outros conjuntos utilizados por Ives, possuem entre elas todas as notas da escala cromática, ou seja, possuem entre eles *relações de complementação* (*complement relations*, Straus, 1990, p. 68). Conjuntos que têm esta característica também possuem relações intervalares bastante íntimas, ou, no caso das escalas de tons inteiros e dos hexacordes em geral, relações intervalares idênticas.

Vemos em *Maple Leaves*, as notas si, lá, dó, sol, fá#, fá bequadro e ré# nos primeiros três compassos, na voz. Destas, somente as notas dó e fá# pertencem ao conjunto par. No piano, a partir do terceiro compasso, temos

¹¹⁸ A escala par consiste em c.a. 0, 2, 4, 6, 8, 10 e a escala ímpar em 1, 3, 5, 7, 9 e 11.



uma linha melódica, formada basicamente pela escala par, que traz no baixo, três acordes. O primeiro, constituído por notas exclusivamente da escala ímpar, tem as mesmas notas dadas pela voz nos dois primeiros compassos (com exceção das notas dó e fá#). O segundo é constituído por três notas da escala ímpar acrescido de uma da escala par (fá#), e o terceiro compreende duas notas pares e duas ímpares. Observamos neste último acorde, construído em quartas justas (uma sonoridade aliás bastante apreciada por Ives), uma justaposição das notas mi e si, que são destacadas dos compassos quatro a seis, (num movimento de ostinato rítmico, com o mi no grave e o si no agudo).

A partir do compasso quatro, o piano traz acordes com a seguinte construção simétrica: par (mi), par (dó), ímpar (fá), par (lá#), ímpar (dó#) e ímpar (si). No compasso cinco - segunda metade do terceiro tempo - temos outro acorde simétrico que consiste de notas par (mi), par (ré), ímpar (sol), par (dó), ímpar (ré#) e ímpar (si). Neste trecho, a voz inicia com duas notas da escala par (lá# e sol#), permanecendo depois com o tetracorde fá, sol, lá e si da escala ímpar. Nos compassos oito a nove, podemos verificar uma gradual mistura das duas escalas na voz. E no último compasso, as duas escalas finalmente aparecem justapostas, com suas notas alternadas, resultando na escala cromática (sem as notas si e lá#).

Uma outra obra que mostra a ampla utilização da escala de tons inteiros é a canção *The Cage* (1906). Observamos na voz, o uso da escala par alternada com a ímpar:

Ex. 19: *The Cage*

*evenly and mechanically,
no ritard., decresc., accel. etc.
(repeat 2 or 3 times)*

PAR **ÍMPAR**

ÍMPAR **PAR**

ÍMPAR **PAR**

f A leop-ard went a-round his cage from one side
back to the oth-er side; he stopped on-ly when the keep-er came a-round with meat;
A boy who had been there three hours began to won-der, "Is life an-y-thing like that?"

Outro aspecto de destaque nesta canção é o uso de acordes em quartas justas, construídos com notas alternadas das escalas par e ímpar. Nota-se por exemplo, a construção dos primeiros dois acordes: ímpar (ré#), par (sol#), ímpar (dó#), par (fá#) e ímpar (si) seguido por par (lá#), ímpar (ré#), par (sol#), ímpar (dó#) e par (fá#), e assim por diante. Ives, comentando em *Memos* sobre a obra *Theater* ou *Chamber Orchestra Set* composta em 1906 (da qual *The Cage* é um arranjo do primeiro movimento), diz:

Tecnicamente, esta peça é somente um estudo para mostrar como acordes de quartas e quintas podem conduzir melodias para longe da tonalidade ... a coisa principal neste movimento é mostrar que uma canção não precisa ser numa tonalidade definida para fazer sentido musical. Fazer música sem tonalidade específica tem um nome simpático hoje em dia - "atonalidade". (*Memos*, p. 53-4)¹¹⁹

Observamos também que na terceira linha do acorde sete (sob a palavra "wonder"), Ives abandona a construção em quartas e coloca um acorde com intervalos variados: quarta aumentada composta, terça diminuta, quarta justa, segunda aumentada, quinta aumentada, terça maior, quarta diminuta, quarta aumentada, terça maior e quarta justa. Esta mudança súbita, aliada a um

¹¹⁹ "Technically this piece is but a study of how chords of 4th and 5ths may throw melodies away from a set tonality ... the principal thing in this movement is to show that a song does not have to be in any particular key to make musical sense. To make music in no particular key has a nice name nowadays 'atonality'".

acréscimo de notas (este acorde tem 11 notas e a maioria dos outros têm entre cinco e seis) serve para enfatizar o clímax da obra.

Há ainda outro ponto de interesse aqui, que envolve a letra:

Um leopardo dava voltas de um lado para outro em sua jaula;
ele parou somente quando o guarda veio com a carne;
Um menino que estava lá sentado durante três horas começou a
refletir, "Será que a vida é parecida com aquilo?"

Levando-se em conta o texto, podemos dizer que as quartas "empilhadas" representam graficamente a jaula (um vez que estas têm um aspecto de barras), e que as escalas alternadas de tons inteiros que fundamentam a melodia, representam o leopardo dando voltas.

Uma outra obra que utiliza a escala de tons inteiros é a *Second String Quartet*, onde observamos a escala par sendo utilizada como ostinato no violoncelo (exemplo 4b).

Podemos observar também obras em que as escalas de tons inteiros (ou subconjuntos destas) são utilizadas juntamente com escalas de formação diatônica.¹²⁰ "The Diatonic Looking Glass, or an Ivesian Metamorphosis" (1992) de Allen Forte, é um trabalho que investiga o uso da coleção diatônica do hino *Nettleton* (vide exemplo 6a) e sua justaposição com as escalas de tons inteiros no terceiro movimento ("The Revival") da obra

¹²⁰ Nossa utilização da palavra "diatônica" aqui, é de acordo com as observações de George Perle, que diz: "a coleção diatônica é qualquer transposição ou inversão das sete 'teclas brancas' do piano ... Na música pós tonal ... [esta] coleção é usada sem a harmonia funcional e condução melódica da música tonal" (Perle, 1991, p. 93-4). Desta forma, uma "escala de Mi" terá os mesmos acidentes da escala de Mi Maior, mas, os graus desta formação não terão um sentido de utilização tonal.

Second Violin Sonata. Exemplo 20 mostra os primeiros 12 compassos de "The Revival":

Ex. 20: "The Revival" compassos 1 a 12

The musical score for "The Revival" measures 1-12 is presented in two systems. The first system (measures 1-6) is marked *Largo* and *pp con sordino*. The Violino part begins with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The Piano part begins with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The second system (measures 7-12) is marked *più mosso*. The Violino part begins with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The Piano part begins with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *mp*, *f*, *pp*), articulation (*ten.*), and performance instructions (*animando e cresc.*, *slowly*). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

De acordo com o autor, a obra é organizada por meio de um sistema denominado *transformação diatônica* ("diatonic transform"). Para mostrar o

funcionamento desta, observamos inicialmente o compasso 15 do “The Revival” onde, no sistema superior do piano, *Nettleton* aparece em forma reconhecível pela primeira vez, nesse movimento, em Mi, indicando a importância do conjunto representado por esta melodia (especificamente, as notas mi, fá#, sol#, si, dó#, ré#).

Ex. 21: “The Revival”, compassos 15 e 16

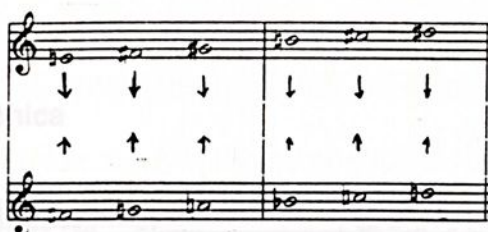
Um outro ponto de destaque é a presença de duas escalas simultâneas de tons inteiros no piano, no compasso seis (vide exemplo 20). A mão esquerda é constituída na escala ímpar e a mão direita na escala par. Para formular a transformação diatônica, o autor justapõe o hexacorde diatônico de *Nettleton* (si, dó#, ré#, mi, fá#, sol#) às notas correspondentes de cada uma das escalas de tons inteiros:

Ex. 22: (coleção de *Nettleton* com escalas de tons inteiros)

Ex 24: Transformação diatônica e sua aplicação no "The Revival"

Observamos que, nos dois casos, o hexacorde de *Nettleton* tem três notas em comum com cada uma destas escalas de tons inteiros, enquanto as demais notas diferem por semitom, em sentido descendente na escala par e ascendente na escala ímpar. Quando se isolam as notas que diferem por semitom, o resultado é o seguinte:

Ex 23: justaposição das notas diferenciais entre o hexacorde diatônico de *Nettleton* e as escalas em tons inteiros



Feito este mapeamento de notas, o autor elabora esta fórmula:

T: notas das escalas de tons inteiros;

D: notas da coleção diatônica de *Nettleton*.

"Para cada nota ímpar, n , na coleção **T**, onde n é um elemento de **D**,

$$n = n - 1.$$

Para cada nota par, n , na coleção **T**, onde n é um elemento de **D**,

$$n = n + 1." \text{ (idem, p. 363)}$$

Quando essa transformação é aplicada ao "The Revival", o movimento muda inteiramente de caráter, como verificamos no exemplo 24:

**Ex. 24: Transformação diatônica e sua aplicação no “The Revival”
(compassos 1-4)**

“The Revival”



Transformação diatônica

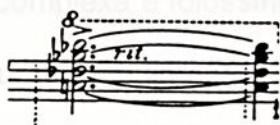


Observa-se claramente que o movimento é baseado em material diatônico, derivado de *Nettleton*, material oculto pela transformação diatônica. O autor considera como característica desta afirmação, a presença do acorde no compasso 10 (parte do piano, exemplo 20), que desempenha um papel climático neste trecho. Um acorde atonal na obra original, apresenta na transformação diatônica, todas as notas do hexacorde de *Nettleton*:

Ex. 25: Compasso 10, "The Revival"

acorde original:

transformado



Outro elemento que apoia esta hipótese, na opinião do autor, encontra-se no primeiro rascunho da obra que, submetido à transformação diatônica, expõe muitas das características da obra final, incluindo a presença das escalas de tons inteiros.

Ex. 26: primeiro rascunho. "The Revival", original



Transformação diatônica



Na conclusão deste trabalho, Allen Forte sugere que a importância da hipótese da transformação diatônica, reside não somente na demonstração da utilização “complexa e idiossincrática” do hino *Nettleton*, mas também, na exposição de um procedimento que pode ser aplicado às obras atonais de qualquer compositor.

Nossa terceira consideração sobre os conjuntos utilizados por Charles Ives, está relacionada com o uso das notas da escala cromática como um todo, formando agregados.¹²¹ De fato, o uso do agregado foi uma técnica composicional que interessou Charles Ives desde muito cedo, e que ele continuou utilizando “durante quase todos os seus anos de produtividade” (Lambert, 1990a, p. 31).¹²²

Inicialmente, os pesquisadores que investigaram a construção do agregado, procuraram fazer paralelos entre os trabalhos de Charles Ives e Arnold Schoenberg, na tentativa de encontrar possíveis similaridades com a técnica dodecafônica e serialista. Não é de estranhar o fato de estes paralelos não terem sido satisfatoriamente estabelecidos. Afinal de contas, como o próprio Ives afirmava, uma composição feita de “maneira calculada, em diagramas ou desenhos”, como acontecia com a música serialista, é “um substituto fraco para a inspiração musical” (Kirkpatrick, op. cit., p.126-7).¹²³

¹²¹ Um agregado ou *aggregate* é um conjunto de notas constituído pelas 12 tons da escala cromática.

¹²² Os rascunhos numerados na *Ives Collection* como 7C1, 7C6, 7C13 e 3D6 foram feitos ainda na juventude do compositor.

¹²³ “made in this calculated, diagram, design way”... “weak substitute for inspiration in music.” É importante lembrar aqui, que não somente nas obras considerados como “experimentais” mas também em outras, achamos alguns procedimentos que podem ser considerados como sendo “calculadas” ou sistemáticos. Por este motivo, logo foi apontado por pesquisadores (entre estes, Henry e Sidney Cowell), a existência de algumas incorrências ideológicas por parte do Ives. Um artigo que trata deste assunto é “Charles Ives's Quotations: Manner or Substance?” (1968). Mesmo assim,

Por este motivo, os mais recentes trabalhos musicológicos têm procurado situar a utilização do agregado nas obras de Charles Ives, limitando-o ao contexto do desenvolvimento individual do compositor, deixando de lado conceitos e terminologias de técnicas dodecafônicas e serialistas.

Nos exemplos que seguem, observamos algumas das maneiras pelas quais o compositor trabalha a formação do agregado na linha melódica. Em *Soliloquy* (1907), vimos um conjunto da escala cromática descendente (c.a. 5, 4, 3, 2, 1, 0, 11, 10, 9) intercalada com pequenos conjuntos da escala cromática ascendente (c.a. 6, 7 e 8, 9):

Ex. 27: *Soliloquy* voz, compassos 2 a 4



Em *Majority* (1914-15), observamos novamente a segmentação da escala cromática em conjuntos ascendentes e descendentes:

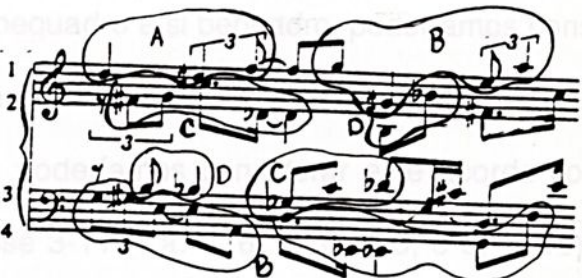
Ex. 28: *Majority* (versão para orquestra de câmara) trompete, verso 6



reiteramos que Ives era contra um único sistema de composição, e possivelmente por este motivo criticava a composição serialista.

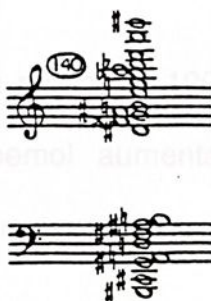
No *Study no.5 for piano* (ca.1908), temos um exemplo onde o agregado é formado pelos conjuntos A: ré, ré# e fá (c.a. 2, 3, 5); B: sol, sol#, mi e lá (c.a. 7, 8, 4, 9); C: fá#, dó e ré bemol (c.a. 6, 0, 1) e D: si e si bemol (c.a. 10, 11). Estes conjuntos são distribuídos entre as quatro vozes da seguinte maneira: AB na primeira voz, CD na segunda voz, DC na terceira voz e BA na quarta voz.

Ex. 29: *Study no.5*

A	B		A	B	
[re, re#, fa]	[sol, sol#, mi, la]		[2,3,5]	[7,8,4,9]	
C	D		C	D	
[fa#, (sol), do, reb]	[si, sib]		[6,(7),0,1]	[11,10]	
D	C			D	C
[si, sib]	[solb, do, reb]			[11,10]	[6,0,1]
B	A			B	A
[sol, sol#, mi, la]	[re, mib, (sol), fa]			[7,8,4,9]	[2,3,(7),5]

Outras formações de agregados podem ser obtidas através de acordes. Verificamos no exemplo 30, um acorde que tem todas as notas da escala cromática (algumas repetidas).

Ex. 30: *Robert Browning Overture* (1908-12)¹²⁴



¹²⁴ Allen Forte sugere que este acorde poderia ser um dos primeiros exemplos da *Mutterakkord*, o acorde de doze tons, que, de acordo com Alban Berg, foi "descoberto" por Fritz Heinrich Klein.

Existem outros acordes que podem ser identificados como tríades justapostas.¹²⁵ Como exemplo, temos a obra *Rough and Ready* (1907, exemplo 31), onde estão presentes as tríades de Ré Maior (na segunda inversão com a quinta dobrada), Ré bemol Maior e dó menor, sem nenhuma nota em comum. Para explicar a presença da nota si bemol, poderíamos considerar esta, como sendo o quinto grau de um acorde de Mi bemol maior (que teria as notas mi bemol e sol em comum com a tríade de dó menor), e para explicar as notas mi bequadro e si bequadro, poderíamos considerar um acorde de mi menor (que teria a nota sol em comum com a tríade de dó menor). Como alternativa, poderíamos considerar este acorde como sendo três transposições da classe 3-11 (c.a. 2, 6, 9; 1, 5, 8; e 3, 7, 10), a qual é adicionado a classe 3-4 (c.a. 11, 0, 4).

Ex. 31: *Rough and Ready*, último acorde



Na obra *Study no. 20* para piano (ca.1908), observamos a justaposição das tríades Dó maior, Si bemol aumentada, Fá aumentada (segunda inversão) e sol# menor (primeira inversão) ou, duas transposições da classe

¹²⁵ Sem implicar, em qualquer função tonal. Esta análise é apresentada no estudo de J. Philip Lambert, "Aggregate Structures in the Music of Charles Ives" (1990), p. 36.

3-11 (0, 4, 7 e 11, 3, 8) e duas transposições da classe 3-12 (10, 2, 6 e 1, 5, 9).

Ex. 32:

Study no. 20 compasso 94



Na canção *The Majority* (1921, exemplo 33), vimos nos acordes “enquadrados”, a formação do agregado através de conjuntos formados pelas notas da escala pentatônica (dó#, ré#, fá#, sol# e lá#; c.a. 1, 3, 6, 8, 10, classe 5-35) na mão direita, e pelas notas da escala diatônica em dó na mão esquerda (ré, mi, fá, sol, lá e si; c.a. 0, 2, 4, 5, 7, 9, 11 classe 7-35). Esta formação, que é também conhecida como “teclas brancas e teclas pretas,” é outra que encontramos freqüentemente nas obras de Ives:

Ex. 33: *The Majority*

Ex. 34: Chromâtime-mêlodyne

No rascunho da obra experimental *Chromâtime-mêlodyne* (ca.1919),¹²⁶ encontramos um exemplo onde o agregado existe tanto na linha melódica, quanto no complexo harmônico (exemplo 34). Observamos (a partir do compasso quatro), que a linha melódica¹²⁷ é, em realidade, uma escala cromática, acrescida por oitavas, nonas, segundas e sétimas.

A partir do compasso 'I', esta escala aparece invertida. Sob a melodia, são organizados acordes designados com letras 'A' e 'B' que alternam. Ao analisar a composição destes, verificamos que o acorde 'A' contém sempre as notas do, dó#, ré, sol, sol# e lá (c.a. 0, 1, 2, 7, 8, 9 ou classe 6-Z6),¹²⁸ enquanto o acorde 'B' contém sempre as notas ré#, mi, fá, fá#, la#, si e do (c.a. 0, 3, 4, 5, 6, 10, 11 ou classe 7-7), assim formando o agregado (com a nota dó em comum).

¹²⁶ Esta obra, que tem como subtítulo "Ear study (aural and mental exercise!) - Estudo para os ouvidos (exercício auditivo e mental!) não foi completada durante a vida do compositor e, provavelmente, foi composta como uma experiência. Alguns pesquisadores, entretanto, acharam - na merecedora de audição. Por este motivo, existem três *reconstructions*, elaboradas por Gerard Schwarz, Kenneth Singleton e Gunther Schuller. A partitura representada aqui é uma transcrição do rascunho q2974, feita por J. P. Lambert (op. cit.).

¹²⁷ As letras "A-Q" são do próprio compositor.

¹²⁸ Não consideramos a nota Mi (c.a. 4), existente somente no primeiro acorde 'A', como sendo um elemento fixo dos acordes 'A'. Acreditamos que esta nota seja a terminação do desenho iniciado no compasso anterior, na terceira voz do piano.

Ex. 34: Chromâtime melody

Ex. 34: Chromâtime melody. The score is written for voice and piano. It consists of five systems of staves. The voice part is on a single staff, and the piano part is on two staves. The score is divided into sections labeled A through Q. Section A is marked with a double bar line and a repeat sign. Section B is marked with a double bar line and a repeat sign. Section C is marked with a double bar line and a repeat sign. Section D is marked with a double bar line and a repeat sign. Section E is marked with a double bar line and a repeat sign. Section F is marked with a double bar line and a repeat sign. Section G is marked with a double bar line and a repeat sign. Section H is marked with a double bar line and a repeat sign. Section I is marked with a double bar line and a repeat sign. Section J is marked with a double bar line and a repeat sign. Section K is marked with a double bar line and a repeat sign. Section L is marked with a double bar line and a repeat sign. Section M is marked with a double bar line and a repeat sign. Section N is marked with a double bar line and a repeat sign. Section O is marked with a double bar line and a repeat sign. Section P is marked with a double bar line and a repeat sign. Section Q is marked with a double bar line and a repeat sign. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The piano part includes fingerings and dynamics. The voice part includes lyrics.

Para melhor se observar a utilização do agregado nestes acordes, elaboramos uma tabela que indica as notas de cada acorde em *pitch class*, indo do grave para agudo:

Ex. 35: Composição dos acordes 'A' e 'B' em *Chromâtime* de *Chromâtime*:

Acordes "A"								Acordes "B"							
1	0	9	1	7	0	8	2	2	0	3	5	10	4	6	11
3	2	8	1	7	2	9	0	4	4	11	3	0	5	6	10
5	8	0	2	9	1	7		6	6	3	10	0	4	11	5
7	7	1	9	0	2	8		8	3	10	0	5	6	11	4
9	2	1	0	7	8	9		10	10	4	0	5	11	3	6
11	7	9	8	2	7	1		12	4	10	6	0	5	11	3
13	8	1	9	0	7	2		14	5	6	11	4	10	3	0
15	0	2	1	7	9	8		16	6	3	5	10	0	4	11
17	1	8	2	7	9	0		18	0	4	10	3	6	11	5
19	2	7	9	0	1	8		20	11	6	5	4	3	10	
21	9	2	7	0	8	1		22	10	6	3	11	5	0	4
23	8	2	0	1	9	7		24	4	6	11	5	10	3	
25	7	9	1	8	0	2		26	5	11	3	4	6	10	0
27	1	8	0	7	2	9		28	3	5	11	4	10	0	6
29	9	2	7	1	8									11	10

Através desta tabela constatamos a existência de 29 acordes sem nenhuma repetição. Podemos observar o agrupamento de algumas notas, sendo que nos acordes 'A', temos freqüentemente a justaposição de dois grupos de três notas; nos acordes 'B', a justaposição de um grupo de quatro notas com um grupo de três. Alguns agrupamentos são utilizados com mais freqüência, como c.a. 9, 1, 7 e 0, 8, 2 (ambos da classe 3-8), 7, 9, 2 (classe 3-9) e 7, 8, 9 (classe 3-1) no acorde 'A' e 0, 4, 10, e 3, 5, 11 (também classe 3-8) e 0, 3, 5 (classe 3-7) no acorde 'B'. Mesmo com estes agrupamentos, não observamos nenhuma técnica sistemática de permutação nem tampouco um grupo de notas que pudesse sugerir uma série.

Ex. 37: Constituição intervalar de acordes 'A' e 'B'

J.P. Lambert (op. cit.) formula a hipótese de que esta escolha de notas por Charles Ives, representa uma construção baseada nas notas da primeira metade da escala cromática com suas quintas correspondentes, resultando no seguinte formato: 'A' - dó, sol, dó#, sol# ré, lá e 'B' - ré#, lá#, mi, si, fá, dó, e fá# (a quinta desta nota é contida no primeiro conjunto). Quando colocadas nesta seqüência, observamos que os intervalos resultantes constituem alternâncias de quintas justas e quartas aumentadas (ou quintas diminutas). E quando postas em retrógrado, alternâncias de quartas justas e quartas aumentadas (ou quintas diminutas):

Ex. 36: Sequência de quintas e quartas nos acordes 'A' e 'B'

nota:	dó	sol	dó#	sol#	ré	lá	ré#	la#	mi	si	fá	dó	fá#		
intervalo:	5J	4A	5J	5d	5J	4A	5J	5d	5J	5d	5J	4A			
c.a.															
intervalos			0	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5	0	6
			7	6	7	6	7	6	7	6	7	6	7	6	

Mesmo não estando definida uma "série" ou sistema entre acordes, existe um fator que pode apoiar a hipótese de J.P. Lambert. Quando realizamos um levantamento do número de tipos intervalares¹²⁹, constatamos que justamente os intervalos de quarta e quinta são os mais utilizados:

¹²⁹ Para facilitar nossa contagem, utilizaremos a enarmonia. Assim, um unísono aumentado será classificado como uma 2ª menor, uma 5ª aumentada, como uma 6ª menor, e assim sucessivamente.

Ex. 37: Constituição intervalar de acordes 'A' e 'B'

Acordes "A"		Acordes "B"	
intervalo	quantidade	quantidade	total
2m	1	3	4
2M	4	10	14
3m	5	4	9
3M	5	10	15
4J	10	18	28
4A/5d	13	16	19
5J	14	10	24
6m	4	4	8
6M	1	4	5
7m	5	0	5
7M	5	3	8
8va	0	0	0
9m	2	1	3
9M	5	0	5
12 A	0	1	1

Em relação a utilização do agregado, é importante reiterar que esta formação não é usada por Charles Ives com o intuito de criar um sistema único que pudesse determinar o desenvolvimento da obra, a não ser em partituras de natureza experimental como a *Chromâtime melodtune*. Em obras não-experimentais, a formação do agregado tanto pode auxiliar na unificação da estrutura da composição como servir para produzir uma variedade de tons, igualando o "peso" das notas e assim reduzindo ou anulando qualquer caráter "tonal".

A nossa última consideração em relação aos conjuntos utilizados por Charles Ives na elaboração de suas peças atonais diz respeito à repetição de intervalos específicos. Quando uma série de intervalos retorna à nota (ou equivalente enarmônico) que a gerou, temos o que chamamos de *ciclo intervalar*. O uso deste procedimento é importante, uma vez que gera mais uma "alternativa para recursos composicionais tradicionais ... [que] forma um

sistema viável de relacionamentos de alturas definidas internamente, e sugere um meio fértil para o desenvolvimento e transformação musical” (Lambert, 1990b, p. 45).¹

Dois exemplos simples desta técnica podem ser observados na obra *The Cage* (exemplo 19). O acompanhamento do piano é baseado em transposições de quartas justas, enquanto a voz alterna entre duas escalas de tons inteiros, procedendo basicamente pelo intervalo de segunda maior. Um determinado trecho que utiliza sempre os mesmos intervalos é conhecido como um *ciclo intervalar único*. Observamos, como exemplo, o *Largo Risoluto No. 1*, onde a distância intervalar entre cada nota resulta em cinco (produzindo os intervalos de quarta ou quinta justa). Vimos que o retorno à nota inicial ‘mi’ (que termina o ciclo) também resulta na formação de um agregado:

Ex. 38: *Largo Risoluto No. 1*, compassos 24 a 25



Ex. 40: *Over the Pavements*, clarinete, compassos 18 a 22

Podemos verificar também a utilização de intervalos alternados, que resultam na formação de *ciclos combinatórios* (combination cycles). Temos

¹ " ... alternative to traditional compositional resources, the interval cycles form a viable system of internally defined pitch relationships and suggest fertile means for musical development and transformation." Nossa investigação dos ciclos intervalares utiliza a terminologia e tem por base algumas das idéias apresentadas no referido artigo.

no exemplo 39, na obra *Second String Quartet*, a alternância de intervalos de quarta aumentada (representado por INT [integer] 6) e segunda menor (INT 1). Observamos que no quarto tempo do compasso, o ciclo se repete, mas com mudanças de registro.

Uma outra maneira de analisar este trecho seria através da alternância de notas, que resultaria em dois conjuntos de quartas justas: **A**- dó, fá; si bemol, mi bemol, lá bemol (sol#) e ré bemol (dó#); **B**- fá#, si, mi, lá, ré e sol (ambos com INT 5). Assim, podemos considerar que temos dois ciclos de quartas justas, ocorrendo simultaneamente.

Ex. 39: *Second String Quartet*, segundo movimento, violino I, compassos 17 a 18



Em *Over the Pavements*, verificamos um ciclo combinatório de INT 4 (que gera uma terça maior ou quarta diminuta) e INT 7 (que gera uma quinta justa):

Ex. 40: *Over the Pavements*, clarinete, compassos 18 a 22



Outra possível interpretação desta conjunção seria a de que o acorde A é derivado de uma formação diatônica em lá bemol, com um compassamento west de uma escala pentatônica formada pelas notas ré, mi, sol, lá e si.

A utilização de intervalos repetidos não é limitado às linhas melódicas. Na obra *The Fourth of July* (cuja estrutura harmônica em certos lugares foi influenciado pelos acordes de *The Cage*) observamos que a unidade composicional é obtida através das repetições de diversos ciclos intervalares. Nos compassos oito a treze (exemplo 41, partitura reduzida) verificamos três tipos de acordes: um construído com quartas justas (INT 5, acorde 'A') outro com tons inteiros (INT 2, acorde 'B') e outro mais com quintas justas (INT 7, acorde 'C'). O acorde 'C' pode ser considerado uma espécie de continuação, de cima para baixo, do mesmo ciclo intervalar gerado por 'A' (INT 5), como indicamos no exemplo 41.¹ Acorde 'B' tem elementos dos dois conjuntos 'A' e 'C':

Ex. 41: *The Fourth of July* (partitura reduzida) compassos 8-13
violinos 3 e 4, violoncelos, contrabaixos

¹ Outra possível interpretação destes conjuntos seria a de que o acorde 'A' é derivado de uma formação diatônica em Ré bemol, com seu complemento vindo de uma escala pentatônica formada pelas notas ré, mi, sol, lá e si.

Observamos que a melodia nos contrabaixos é uma paráfrase da primeira frase da canção *Columbia, Gem of the Ocean* (também conhecido como *The Red, White and Blue*, atribuído a David Shaw e Thomas Beckett) sem a anacruse. Esta melodia é um elemento importante nesta obra, uma vez que é o tema principal de uma forma cumulativa.

Ex.42: *Columbia, Gem of the Ocean*



No exemplo 43 vemos a fragmentação desta melodia, logo no início da peça. Através destes fragmentos, podemos constatar a importância dos intervalos contidos na citação (duas quartas justas e duas segundas maiores) considerada a geradora dos ciclos 5 e 2.

Ex. 43: *The Fourth of July*, (partitura reduzida) compassos 1 a 7, cordas

No trecho acima podemos observar as transposições do motivo de *Columbia*, nos terceiros e quartos violinos e nos contrabaixos, assim

reforçando a disposição intervalar 5-2-5. Temos, entretanto, uma pequena variação nos quartos violinos, onde a entrada se dá por quarta aumentada e o intervalo de segunda maior é substituído por seu inverso, a sétima menor (INT 10). Observamos outro reforço da segunda maior nos primeiros, segundos e terceiros violinos que, a partir do compasso quatro, “seguram” as notas dó# e ré#.

Ciclos intervalares revelaram-se um procedimento importante na elaboração da obra *Universe Symphony*, obra esta que permaneceu em forma de rascunho¹ até sua reconstrução por Larry Austin em 1993. Idealização imensa, Ives começou a obra em 1914 ou 15 e continuou acrescentando idéias durante muitos anos subseqüentes. Ele descreve a obra em *Memos*:

O plano principal é a apresentação e contemplação em tons, e não a música (como tal) da criação misteriosa, da terra e do firmamento, a evolução de toda a vida na natureza, na humanidade ao divino ... uma peça em duas partes, mas tocadas ao mesmo tempo - as partes graves (baixos, 'celos, tubas, trombones, fagotes, etc.) trabalhando algo representando a terra ... e as [partes] mais agudas (cordas, madeiras agudas, pianos, sinos, etc.) refletindo os Ceus ... [teria] um grupo tocando aglomerações de acordes construídos em torno de (vários conjuntos de) intervalos ... para a representação do corpo da terra, de onde surgem as pedras, árvores e montanhas ... Cada 'continente' tem seu próprio acorde largo de intervalos ... 5[as] e 4[as]; 4[as] e 5[as] etc.; 3as; 5[as]; 7[as] ... Os dois grupos maiores vem se relacionar harmonicamente somente por ciclos - isto é, eles revolvem em sua própria órbita, e vem se encontrar somente onde seus círculos eclipsam ... (idem, p. 168 e 107-8)²

¹ Possivelmente Ives sabia que nunca chegaria a terminar, uma vez que indicou no fim de sua descrição da obra em *Memos*: “Só estou me referindo ao acima exposto porque, caso não chegue a terminar ... alguém gostaria de tentar trabalhar a idéia”. “I am just referring to the above because, in case I don't get to finishing this, somebody might like to try to work out the idea” (*Memos*, p. 108).

² “The underlying plan [is] the presentation and contemplation in tones, rather than in music (as such), of the mysterious creation of the earth and firmament, the evolution of all life in nature, in humanity, to

No exemplo 44 temos uma transcrição literal feito por J. P. Lambert, do rascunho no. q3038 da *Ives Collection*, onde podemos verificar algumas das idéias envolvendo a utilização projetada de ciclos intervalares.¹³⁴

Ex. 44: *Universe Symphony*, rascunho q3038

the divine ... a piece in two parts, but played at the same time-the lower parts (basses, cellos, tubas, trombones, bassoons, etc.,) working out something representing the earth ... and then the upper [parts] (strings, upper woodwind, piano, bells, etc.) reflecting the skies and the Heavens ... [there would be a group] playing masses of chords built around (various sets) of intervals .. to represent the body of the earth, from whence the rocks, trees and mountains arise ... Each 'continent' has its own wide chord of intervals ... 5[ths] and 4[ths]; 4[ths] and 5 [ths] etc.; 3rds; 5[ths]; 7[ths] ... These two main groups come into relation harmonically only in cycles-that is, they go around in their own orbit, and come to meet each other only where their circles eclipse."

¹³⁴ Os destaques circulados também são do próprio Ives.

Diante do exposto podemos chegar a algumas conclusões sobre a manipulação de conjuntos nas obras atonais de Ives. Podemos observar, por exemplo, que através de procedimentos como transposição e inversão, utilização de sets com relações de complemento, uso de conjuntos grandes como formações diatônicas, de tons inteiros, e a utilização de intervalos e ciclos intervalares, o compositor procura destacar os elementos unificadores. Ao mesmo tempo, procura utilizar uma grande variedade de alturas de notas, evitando centros tonais e assegurando assim a característica atonal das obras em questão.

É importante lembrar, entretanto, que Ives não acatava a eliminação total da tonalidade em todas os momentos, como ele demonstra em *Some Quarter Tone Impressions*:

Por que a tonalidade como tal deve ser jogada fora, não posso entender. Por que deve estar sempre presente, não posso entender. Isto depende - como as roupas dependem do termômetro - do que a pessoa está tentando fazer, do estado de sua mente, da hora do dia e de outros acidentes da vida. (Ives, 1961, p. 117)¹³⁵

¹³⁵ "Why tonality as such should be thrown out for good, I can't see. Why it should be always present, I can't see. It depends-as clothes depend on the thermometer-on what one is trying to do, and on the state of mind, the time of day or other accidents of life."

Desta forma, podemos observar que Charles Ives não buscava alternativas definitivas para substituir a tonalidade mas, procurava liberdade de expressão musical, sem se restringir a substituir um sistema por outro.

3.4. Ostinati, *layering* e *wedges*

Ao investigar algumas das obras mais complexas de Ives, verificamos que ele procura manter a integração do seu trabalho composicional por meio de técnicas como ostinato e *wedge* (também conhecida por “leque”, que consideraremos oportunamente).

Definimos o termo ostinato como sendo um desenho musical, melódico, harmônico, rítmico, ou uma combinação destes, repetido “durante uma composição ou trecho” (Apel, ed., 1972, p. 634). Nas composições de Ives a frequência desta repetição é extremamente variável, podendo consistir em duas ou mais. Também existe uma configuração que denominamos como “quase ostinato”, em que a figura repetida mantém as características gerais, como ritmo ou padrão intervalar, com pequenas alterações.

Verificamos a utilização de ostinato geralmente em duas formas. A primeira, no chamado “ostinato simples” (Winters, op. cit, p. 132), em que somente um desenho repetido aparece na textura. Este tipo de ostinato é verificado com frequência em obras formadas por melodia e

acompanhamento, como no exemplo 18, na canção *Maple Leaves*, compassos quatro a seis. Esta utilização de ostinato em obras de textura menos complexa, serve geralmente para criar uma linha contrastante àquela da melodia (como em *Maple Leaves*); nas obras de texturas mais complexas (como *The St.-Gaudens on the Boston Common*), o ostinato serve como um estabilizador da estrutura.

O segundo tipo de ostinato é conhecido como “ostinato composto” (idem, *ibid.*), onde dois ou mais ostinati (ou quase ostinati) aparecem simultaneamente. Deste tipo, resultam três utilizações diferentes. A primeira, onde o ostinato aparece em algumas vozes, pode ser verificada no exemplo 45, em *The Gong on the Hook and Ladder*, uma obra experimental. Aqui, temos uma melodia tocada pela flauta, clarinete e trompetes, que tem como acompanhamento três ostinati executados por diversos grupos de instrumentos. O ostinato menos complexo é executado pelos tímpanos e caixa clara. O segundo ostinato aparece no trombone, com divisões similares ocorrendo no fagote. Vemos que este ostinato tem duas partes, a primeira no compasso 22 ('A') e a segunda no compasso 23 ('B'). Este desenho prossegue durante sete compassos, com a disposição ABBABBB. O terceiro ostinato, composto na realidade de dois ostinati, está presente na parte do piano, começando no quinto tempo (mão direita, acorde com haste para baixo) do compasso 21. Este desenho é mais destacado, uma vez que aparece num registro agudo e prossegue em ciclos alternados de nove e oito



tempos (e não sete como os demais). Finalmente, como quarto ostinato, temos os compassos das cordas, que apresentam um padrão de CDECDEE.

Ex. 45: *The Gong on the Hook and Ladder*, compasos 20-22

[illegible]

Ex. 45: *The Gong on the Hook and Ladder*, compasos 23-24

This page of a musical score contains the following staves and markings:

- Flute**: First staff, featuring melodic lines with accents.
- Cl. Clar.**: Clarinet part, second staff.
- Bon.**: Bassoon part, third staff.
- I**: First Trumpet part, fourth staff.
- Bb Trpt.**: Second Trumpet part, fifth staff.
- II**: Third Trumpet part, sixth staff.
- Trbn.**: First Trombone part, seventh staff.
- II**: Second Trombone part, eighth staff.
- III**: Third Trombone part, ninth staff.
- Dr.**: Drums, tenth staff.
- Triangle**: Eleventh staff.
- Temp.**: Timpani, twelfth staff.
- Piano**: Thirteenth staff, featuring complex piano accompaniment with dynamic markings like *pp* and *non decresc. (sempre)*.
- Violin I**: Fourteenth staff.
- Violin II**: Fifteenth staff.
- Viola**: Sixteenth staff.
- Cello**: Seventeenth staff.
- Bass**: Eighteenth staff.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *non decresc. (sempre)*.

Ex. 45: *The Gong on the Hook and Ladder*, compasos 25-26

A B

Agitato e crescendo

Flute

B♭ Clar.

Bon.

I

B♭ Tpta.

II

Trbn.

S.Dr.

Triangle

Timp.

25

Piano

Agitato e crescendo

Violin I

Violin II

Viola

Celli

Bass

C D

Ex. 45: *The Gong on the Hook and Ladder*, compassos 27-28

Ex. 45: *The Gong on the Hook and Ladder*, compassos 27-28

Score for measures 27-28, showing various instruments and their parts. The score includes staves for Flute, B♭ Clar., Bsn., I B♭ Tpt., II B♭ Tpt., Trbn., E. Dr., Triangle, Timp., Piano (R.H. and L.H.), Violin I, Violin II, Viola, 'Cello, and Bass.

Key markings include **B** and **E** above the staff, and **F** and **E** below the staff. The Piano part is marked with **R.H.** and **L.H.** and includes a measure number **27**.

O segundo tipo de ostinato composto é chamado de "ostinato composto estático" (idem, p. 166), onde a maioria das vozes têm figuras repetidas. Os ostinati deste tipo normalmente são mais longos, podendo durar vários compassos antes de sua repetição. Verificamos uma utilização do ostinato estático em *In the Night*, do *Theater Orchestra Set*:

Ex. 46: *In the Night* (compassos 1-4)

Adagio molto (about 50. ♩ at 1)

Ostinato 1 — Right
Ostinato 2 — Bass
Ostinato 3 — *
Ostinato 7 — Horn Solo
Ostinato 4 — Violins
Violon
Adagio molto
Adagio molto
Ostinato 5 — Piano (8 Players)
Ostinato 6 — Cellos
Basses

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

X

Y

Z

aa

ab

ac

ad

ae

af

ag

ah

ai

aj

ak

al

am

an

ao

ap

aq

ar

as

at

au

av

aw

ax

ay

az

ba

bb

bc

bd

be

bf

bg

bh

bi

bj

bk

bl

bm

bn

bo

bp

bq

br

bs

bt

bu

bv

bw

bx

by

bz

ca

cb

cc

cd

ce

cf

cg

ch

ci

cj

ck

cl

cm

cn

co

cp

cq

cr

cs

ct

cu

cv

cw

cx

cy

cz

da

db

dc

dd

de

df

dg

dh

di

dj

dk

dl

dm

dn

do

dp

dq

dr

ds

dt

du

dv

dw

dx

dy

dz

ea

eb

ec

ed

ee

ef

eg

eh

ei

ej

ek

el

em

en

eo

ep

eq

er

es

et

eu

ev

ew

ex

ey

ez

fa

fb

fc

fd

fe

ff

fg

fh

fi

fj

fk

fl

fm

fn

fo

fp

fq

fr

fs

ft

fu

fv

fw

fx

fy

fz

ga

gb

gc

gd

ge

gf

gg

gh

gi

gj

gk

gl

gm

gn

go

gp

gq

gr

gs

gt

gu

gv

gw

gx

gy

gz

ha

hb

hc

hd

he

hf

hg

hh

hi

hj

hk

hl

hm

hn

ho

hp

hq

hr

hs

ht

hu

hv

hw

hx

hy

hz

ia

ib

ic

id

ie

if

ig

ih

ii

ij

ik

il

im

in

io

ip

iq

ir

is

it

iu

iv

iw

ix

iy

iz

ja

jb

jc

jd

je

jf

jj

jh

ji

jj

jk

jl

jm

jn

jo

jp

jq

jr

js

jt

ju

jv

jw

jx

ky

kz

la

lb

lc

ld

le

lf

lg

lh

li

lj

lk

ll

lm

ln

lo

lp

lq

lr

ls

lt

lu

lv

lw

lx

ly

lz

ma

mb

mc

md

me

mf

mg

mh

mi

mj

mk

ml

mm

mn

mo

mp

mq

mr

ms

mt

mu

mv

mw

mx

my

mz

na

nb

nc

nd

ne

nf

ng

nh

ni

nj

nk

nl

nm

nn

no

np

nq

nr

ns

nt

nu

nv

nw

nx

ny

nz

oa

ob

oc

od

oe

of

og

oh

oi

oj

ok

ol

om

on

oo

op

oq

or

os

ot

ou

ov

ow

ox

oy

oz

pa

pb

pc

pd

pe

pf

pg

ph

pi

pj

pk

pl

pm

pn

po

pp

pq

pr

ps

pt

pu

pv

pw

px

py

pz

qa

qb

qc

qd

qe

qf

qg

qh

qi

qj

qk

ql

qm

qn

qo

qp

qq

qr

qs

qt

qu

qv

qw

qx

qy

qz

ra

rb

rc

rd

re

rf

rg

rh

ri

rj

rk

rl

rm

rn

ro

rp

rq

rr

rs

rt

ru

rv

rw

rx

ry

rz

sa

sb

sc

sd

se

sf

sg

sh

si

sj

sk

sl

sm

sn

so

sp

sq

sr

ss

st

su

sv

sw

sx

sy

sz

ta

tb

tc

td

te

tf

tg

th

ti

tj

tk

tl

tm

tn

to

tp

tq

tr

ts

tt

tu

tv

tw

tx

ty

tz

ua

ub

uc

ud

ue

uf

ug

uh

ui

uj

uk

ul

um

un

uo

up

uq

ur

us

ut

uu

uv

uw

ux

uy

uz

va

vb

vc

vd

ve

vf

vg

vh

vi

vj

vk

vl

vm

vn

vo

vp

vq

vr

vs

vt

vu

vv

vw

vx

vy

vz

wa

wb

wc

wd

we

wf

wg

wh

wi

wj

wk

wl

wm

wn

wo

wp

wq

wr

ws

wt

wu

wv

ww

wx

wy

wz

xa

xb

xc

xd

xe

xf

xg

xh

xi

xj

xk

xl

xm

xn

xo

xp

xq

xr

xs

xt

xu

xv

xw

xx

xy

xz

ya

yb

yc

yd

ye

yf

yg

yh

yi

yj

yk

yl

ym

yn

yo

yp

yq

yr

ys

yt

yu

yv

yw

yx

yy

yz

za

zb

zc

zd

ze

zf

zg

zh

zi

zj

zk

zl

zm

zn

zo

zp

zq

zr

zs

zt

zu

zv

zw

zx

zy

zz

Ex. 46: In the Night (compassos 5-8)

Ex. 46 shows measures 5-8 of the piece. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Violins (Vlns.), Violas (Vlas.), Cellos (Cls.), and Double Basses (Bss.). The Flute part has a circled 'x' in measure 5. The Bassoon part has a circled 'x' in measure 5. The Violins and Violas parts have a circled 'x' in measure 5. The Cellos and Double Basses parts have a circled 'x' in measure 5. The Flute part has a circled 'x' in measure 5. The Bassoon part has a circled 'x' in measure 5. The Violins and Violas parts have a circled 'x' in measure 5. The Cellos and Double Basses parts have a circled 'x' in measure 5.

Ex. 47 shows measures 9-12 of the piece. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Violins (Vlns.), Violas (Vlas.), Cellos (Cls.), and Double Basses (Bss.). The Flute part has a circled 'x' in measure 9. The Bassoon part has a circled 'x' in measure 9. The Violins and Violas parts have a circled 'x' in measure 9. The Cellos and Double Basses parts have a circled 'x' in measure 9. The Flute part has a circled 'x' in measure 9. The Bassoon part has a circled 'x' in measure 9. The Violins and Violas parts have a circled 'x' in measure 9. The Cellos and Double Basses parts have a circled 'x' in measure 9.

Nesta obra temos sete ostinati: nos *high bells*; nos *low bells*; na voz marcada com "x" circulado;¹³⁶ nos violinos e violas; nos violoncelos e piano 1; nos contrabaixos e piano 2, e na trompa.¹³⁷ Podemos observar que as frases que compõem os ostinati (com exceção do ostinato dos *bells*, contrabaixos, violoncelos e pianos), são maiores, durando aproximadamente quatro compassos. Em conjunto com os ostinati, a dinâmica, *p*, *pp* e *ppp*, ajuda na produção de uma textura com pouco movimento que pode ser representativo do espírito "noturno" da peça.

Uma terceira utilização de ostinato é denominado "ostinato aditivo" (idem, p. 196), em que diversos ostinati são acrescentados a uma base estável (que pode também ser outro ostinato). Verificamos em *Lord of the Harvest* (de *Three Harvest Home Chorales*), um pedal (outro recurso que Ives utiliza com frequência) em dó#, sob o qual temos uma seqüência de acordes alternados maiores e menores (a partir do compasso dois). Estes acordes são construídos a partir de uma escala descendente em tons inteiros, que inicia em dó#. Ao chegar novamente a um acorde de dó# no compasso sete, o processo se repete em retrógrado (por compasso) até voltar à posição original. Este movimento circular continua em todo o trecho.

No compasso 13, os tenores entram com um desenho melódico que se repete ao completar 13 compassos, e nesse ponto os baixos iniciam outro

¹³⁶ De acordo com as instruções de Ives na partitura, esta voz, chamada "off-time and off-key counterpoint part" (parte contrapontal fora do tempo e fora da tonalidade) é para ser executada por violinos e harpas ou um violino e piano. Estes "extras" devem se distanciar dos outros músicos.

¹³⁷ O texto sob a parte da trompa é o texto de uma canção citada, "I hear an Owl Hootin", que fala do medo de alguém que está na escuridão da noite.

desenho melódico que também vai se repetir após 13 compassos. No compasso 39 os sopranos entram com uma nova melodia (em *divisi*), e no fim deste trecho temos quatro ostinati ocorrendo simultaneamente.

Ex. 47: *Lord of the Harvest* (compassos 1-16)

Ostinato 1 —

Adagio maestoso

Piano

Andante ritmato

Ostinato 2 —

Lord of the har - vest — Thee we hail, Thee we hail, Thine

Andante ritmato

Ex. 47: Lord of the Harvest (compassos 17-23)

an - cient pre - mise doth not fail. The var - ying sea - sons

haste their round, with good - news all our years are crown'd. Our thanks we pray

prayer

Ex. 47: Lord of the Harvest (compassos 24-30)

Ostinato 3.—

Moderato can moto

25

chanted

This Ho - ly Day, — Let our hearts in time be found. When Thy —

When — Thy Ib - or -

Moderato can moto

30

lib - eral Hand — seat - ture plen - ty o'er the land, When sounds of mu - sic

— al Hand — seat - ture plen - ty o'er the land, When sounds — of mu - sic

35

Ex. 47: *Lord of the Harvest* (compassos 31-38)

Destinado 4

fill the air, — As home-ward all their trees- were bear; and we
fill the air, As home-ward all their trees- were bear; and we

35

too will raise our Hymn of praise, — For we Thy com- mon bound- Has share.
too will raise our Hymn of praise, For we Thy com- mon bound- Has share.

Ex. 47: Lord of the Harvest (compassos 39-45)

Ostinato 4

Allegro maestoso

40

Lord of the Har - vest, Thee

Lord of the Har - vest, Thee

Lord of the Har - vest, All is Thine, all

Lord of the Har - vest, Lord of the Har - vest, All

Allegro maestoso

41

we had Thine an - cient

we had Thine an - cient

is Thine, The rains that fall, the suns that shine, the seed once hid - den

is Thine, The rains that fall, the suns that shine, the seed once hid -

42

¹²⁸ "The absence of clearly defined forward ... motion does not mean that the music is static. It is, in fact, a dynamic process, a constant state of flux, a constant state of becoming."

¹²⁹ "Two works with a number of different yet simultaneous processes going on at the same time, creating a shared, multilayered universe where each maintains its own individuality while also influencing and being influenced by others."

Em nossa opinião, a utilização de múltiplos *ostinati* pode ser representativa do procedimento chamado *layering*, definido como justaposição de “camadas” de material musical com características diferentes (como ritmo, metro, tessitura, e andamento) entre elas. Obras que possuem características de *layering* normalmente produzem uma sensação de “atemporalidade”, uma vez que “a ausência de um movimento direcionado claramente definido, em muito subverte a nossa sensação de tempo na audição da música” (Hitchcock & Perlis, op. cit, p. 148).¹³⁸

Podemos verificar em algumas das obras acima, que a justaposição das diversas vozes cria um deslocamento do parâmetro métrico, por exemplo, no compasso 32 de *Lord of the Harvest* (acima), em que os tenores têm um desenho em tercinas, os baixos, duas tercinas deslocadas (produzindo um efeito de cinco notas no compasso) e o piano, uma divisão do compasso em dois tempos. Desta maneira, podemos observar que “Ives trabalha com um número de movimentos temporais diferentes porém simultâneos que coexistem num universo ... onde cada um retém a sua individualidade mas influencia e recebe a influência dos outros todos” (idem, p. 153).¹³⁹

Uma outra obra que demonstra a utilização de *layering* é a *Housatonic at Stockbridge*, da classe orquestral *Three Places in New England*. Nesta obra, observamos diversas camadas: uma no piano; agrupamentos de dez

¹³⁸ “The absence of clearly defined, forward ... motion does much to subvert our awareness of time in listening to music ...”

¹³⁹ “Ives works with a number of diferent yet simultaneous time movements coexisting in a shared, multilayered universe where each maintains its own individuality while also influencing and being influenced by others.”

semicolcheias nos primeiros violinos (onde há seqüências de intervalos INT 1, 4, 3, 2, 1, 2 e 4, transpostas várias vezes sucessivamente); um desenho que reforça aquele dos primeiros violinos, executado pelos segundos e terceiros violinos (suas divisões de figuras igualam a divisão dos primeiros); agrupamentos de quatro ou cinco semicolcheias nos quartos violinos, um ostinato em tercinas nas violas, uma divisão do compasso em duas mínimas no primeiro violoncelo, e um pedal (novamente em dó#) no órgão e nos contrabaixos. Notamos aqui também, que Ives dispensa o tratamento rigoroso dos ostinati múltiplos, criando desenhos similares, mas não exatos, com exceção da viola que repete seu agrupamento após sete tempos. Mesmo assim, verificamos que as diversas “estrata” produzem o efeito de múltiplos andamentos, assim ajudando a criar a imagem do fluxo do rio Housatonic.

Ex. 48: *Housatonic at Stockbridge*

[illegible]

De acordo com Charles Ives, a idéia de formar estas camadas múltiplas veio enquanto ele morava em New York. Descrevendo em *Memos* sua obra *Over the Pavements* (que também exhibe *layering* e *ostinati*), ele lembra os sons das pessoas, cavalos e troleis, todos se movimentando em velocidades e ritmos diferentes. "Fiquei impressionado com o número e tipo de pulsações, ritmos e tempi diferentes e sempre mudando, que aconteciam juntos" (*Memos*, p. 62).¹⁴⁰

Um outro fator que produz sentido de "atemporalidade", é o espaçamento físico de diversos grupos no palco (idéia esta que Ives atribui às experiências de George Ives). Um exemplo famoso deste é encontrado na obra *The Unanswered Question*, que tem três grupos de instrumentistas: cordas (violino 1 e 2, violas, violoncelos e contrabaixos), sopros (um quarteto de flautas, ou duas flautas, um oboé e um clarinete) e um trompete solo. Ives pede que as cordas permaneçam "fora do palco ou longe do trompete e das flautas." (Ives, 1984, nota aos executantes). As cordas seguram tríades (maiores ou menores) enquanto as entradas dos sopros (atonais e dissonantes) se tornam cada vez mais agitadas. O compositor indica que "esta parte não precisa entrar na posição exata indicada." O trompete, tem suas entradas (um curto desenho melódico também atonal) intercaladas com interjeições dos sopros.

¹⁴⁰ "I was struck with how many different and changing kinds of beats, time, rhythms, etc., went on together ..."

Estes grupos de instrumentos representam, de acordo com Ives, “o silêncio dos druidas” (cordas), “a pergunta perenial de existência” (trompete) e “os briguentos procuradores da resposta” (sopros).¹⁴¹ Observamos no exemplo 49, estas três camadas:

Ex. 49: *The Unanswered Question*

Allegro-accel. to Presto Molto agitando Con fuoco

Fl I, II, III, IV: *ff*, *fff*

Trp: *p*, *fff*

Vn I, II, Va, Vc (Cb *8va*): *ff*, *fff*

(Trumpet holds here until Flutes start.)

51 52 53 54

¹⁴¹ “the silence of the druids”; “the perennial question of existence”; “the Fighting Answerers”

Outras obras onde podemos observar este espaçamento físico são *The Fourth Symphony* e *In the Night* (vide exemplo 47 acima). Mais comuns, entretanto, são *Putnam's Camp*, *Second String Quartet*, *Tone Roads 3*, *Fourth Symphony* (esta última utilizando *layering* e fazendo uso de grupos situados fora do palco). Estas obras criam um sentido de “multiplicidade” e “atemporalidade” através da justaposição de trechos com diferentes parâmetros.

Além do ostinato, podemos observar em Ives, a utilização de uma técnica denominada *wedge* (ou *leque*). Thomas Winters (op. cit.) define-a como sendo “a modificação progressiva e sistemática de parâmetros musicais, particularmente textura ou ritmo” (idem, p. 4).¹⁴² Esta é utilizada com frequência em obras experimentais, e em muitos casos o próprio Ives nos dá uma “receita” em *Memos*, descrevendo a sua aplicação numa determinada obra. Como *A Yale Princeton Football Game* (ca. 1899, revisão de 1914-19), que é uma tentativa de descrever “uma partida de *football* com sons”, e que procura reproduzir uma formação utilizada no próprio jogo (chamada *wedge formation*) com a música. Diz Ives, “nada podia ser mais natural, do que começar com todos¹⁴³ abraçando-se juntos na escala cromática inteira, e gradualmente se empurrando até a última nota, no fim.” (*Memos*, p. 61). Verificamos este procedimento no exemplo 50:¹⁴⁴

¹⁴² “the progressive and systematic modification of musical parameters, particularly texture or rhythm.”

¹⁴³ Na analogia de Ives, as notas são personificados como os jogadores.

¹⁴⁴ Reprodução de rascunho IB3, 92877.

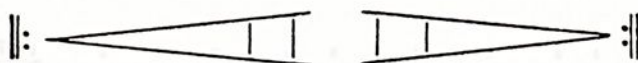
Ex. 50: A Yale Princeton Football Game

Em outras obras Charles Ives trabalha com a formação chamada *wedge palindrome*, em que “um ou mais parâmetros musicais (como textura, ritmo, metro, tessitura ou forma) são modificados progressivamente e sistematicamente, e depois restaurados como uma imagem de espelho” (Winters, op. cit., p. 28).¹⁴⁵ O compositor, relatando a composição do rascunho *Tone Roads 3* (ca. 1906-1914), comenta a sua utilização de

¹⁴⁵ “which progressively and systematically modifies one or more musical parameters (texture, register, rhythm, tempo, meter, form) and then restores the parameter(s) in a mirror-image design.”

Ex. 52: *Psalm 90*, compassos 60-65 (verso 9)

"acordes [caminhando] por semitons, abrindo cada vez mais e depois voltando:



Esta pode não ser uma maneira simpática de escrever música, mas é uma das maneiras!" (*Memos*, p. 64)

Verificamos este procedimento no exemplo 51:

Ex. 51: *Tone Roads 3*

Allegro moderato

Em *Psalm 90* (1923-4) temos um *wedge palindrome* de textura (o número de notas nos acordes cresce sistematicamente), de tessitura (as notas sobem ou descem sistematicamente por tons inteiros), e também, um *wedge palindrome* em valores rítmicos (cada acorde diminui uma semicolcheia):

Ex. 52: Psalm 90, compassos 60-65 (verso 9)

60 3 2 1

(cresc.)

S. 9. For all our days are passed a way in thy wrath:

A. 9. For all our days are passed a way in thy wrath:

T. 9. For all our days are passed a way in thy wrath:

B. 9. For all our days are passed a way in thy wrath:

May be taken in time as above or directed ad lib.

(cresc.)

63 1 2 3 4 5 6 7 8

(dim.)

S. we spend our years as a tale that is told.

A. we spend our years as a tale that is told.

T. we spend our years as a tale that is told.

B. we spend our years as a tale that is told.

64

(dim.)

Ex. 53: The Gong on the Hook & Ladder (compassos 1-4)

Allegro moderato Starting around 152-160-♩ (or about 20- [♩] each group beat)

Flute

B♭ Clarinet

Saxoon

I

B♭ Trumpets

II

Trombone

Snare Drum

Triangle

Timpani (Gong and Kb)

Piano

*A gong may strike at the beginning of each 1/3 measure throughout (especially in larger group).

Allegro moderato Starting around 152-160-♩ (or about 20- [♩] each group beat)

Viola I

Viola II

Viola

Cello

Bass

Ex. 53: *The Gong on the Hook & Ladder* (compassos 5-8)

Flute

♭ Clar.

Bass.

I

♭♭ Tpts.

II

Trbn.

S. Dr.

Triangle

Temp.

5

Piano

A

Viola I

Viola II

Viola

'Cello

Bass

Ex. 53: The Gong on the Hook & Ladder (compassos 9-12)

Flute

B♭ Clar.

Bso.

Solo
I
B♭ Tpt. *mf*

II

Trbn.

B. Dr.

Triangle

Time.

9

Piano

B

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Bass

¹⁴⁰ "provide an excelente illustration of how Ives adapted a pure experimental technique within a more substantial framework."

Na obra *Halloween*, vemos uma outra utilização de um *wedge*. Esta obra, descrita por Ives como sendo “canônica, não somente em tons, mas em frases, acentos e durações ou silêncios” (idem, p.91), começa com dois cânones, um entre o primeiro violino e viola, e outro entre o segundo violino e violoncelo (este uma inversão do primeiro, até o compasso três, segundo tempo). Vemos na parte do primeiro violino, que o número de notas ligadas diminui progressivamente e depois aumenta novamente.

Ex. 54: *Halloween*

Allegretto to Presto

violino I

violino II

viola

violoncello

Por fim, verificamos em *The Fourth of July*, “uma ilustração excelente da maneira com que Ives adaptou uma técnica puramente experimental dentro de uma estrutura mais substancial” (Winters, op. cit., p. 306).¹⁴⁶ Neste trecho

¹⁴⁶ “provide an excellent illustration of how Ives adapted a pure experimental technique within a more substantial framework.”

The image shows a page of musical notation, likely a score by Charles Ives. The page is numbered 156 in the top right corner. The notation includes multiple staves, with some staves containing vocal parts and others containing instrumental accompaniment. A large arrow points to a specific section of the music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 156 in the top right corner.

Vemos assim que Charles Ives pesquisou procedimentos técnicos como ostinato, *wedge* e *wedge palindrome* em suas obras experimentais, confirmando sua utilidade como elementos de coesão, e incorporando depois estes procedimentos (de uma maneira mais livre) em suas composições maiores, objetivando a organização de diferentes complexos sonoros.

Como expusemos em nossa introdução, a organização e publicação de *A Temporary Catalogue* e *Memoirs* foram conquistas importantes para a musicologia. E vemos em nosso trabalho, que a investigação destas fontes por estudiosos tem trazido à tona diversos aspectos que auxiliam o nosso entendimento sobre Charles Ives.

Em relação à análise de sua obra, observamos que os pesquisadores têm levantado considerações esclarecedoras sobre o uso que Ives fazia de procedimentos diversos, tais como citação, bitonalidade, politonalidade, ciclos intervalares, ostinati, *layering*, manipulação de *sets*, formação de agregados e *wedges*, entre outros.

Considerações finais

Neste sentido, podemos observar que Charles Ives e outros compositores do início de nosso século, como Darius Milhaud (tonalidades superpostas), Béla Bartók (manipulação de escalas alteradas e ciclos intervalares), Alban Berg (utilização de *wedges* e formação de agregados via "tecias brancas e pretas"), Arnold Schoenberg (tratamento de conjuntos em obras atonais) e Stravinsky (manipulação de conjuntos diatônicos e justaposição de acordes em duas ou mais tonalidades para formar uma sonoridade só).

Podemos considerar também, que alguns dos procedimentos de Ives foram proféticos em relação à técnicas que viriam a ser utilizadas em anos subsequentes, como espaçamento físico de instrumentistas durante uma apresentação (explorado por Henry Brant e John Cage) e *layering* (usado por Luciano Berio).



Como expusemos em nossa introdução, a organização e publicação de *A Temporary Catalogue* e *Memos* foram conquistas importantes para a musicologia. E vemos em nosso trabalho, que a investigação destas fontes por estudiosos tem trazido à tona diversos aspectos que auxiliam o nosso entendimento sobre Charles Ives.

Em relação à análise de sua obra, observamos que os pesquisadores têm levantado considerações esclarecedoras sobre o uso que Ives fazia de procedimentos diversos, tais como citação, bitonalidade, politonalidade, ciclos intervalares, *ostinati*, *layering*, manipulação de *sets*, formação de agregados e *wedges*, entre outros.

Neste sentido, podemos traçar paralelos entre Ives e outros compositores do início de nosso século, como Darius Milhaud (tonalidades superpostas), Béla Bartók (manipulação de escalas alteradas e ciclos intervalares), Alban Berg (utilização de *wedges* e formação de agregados via “teclas brancas e pretas”), Arnold Schoenberg (tratamento de conjuntos em obras atonais) e Stravinsky (manipulação de conjuntos diatônicos e justaposição de acordes em duas ou mais tonalidades para formar uma sonoridade só).

Podemos considerar também, que alguns dos procedimentos de Ives foram proféticos em relação à técnicas que viriam a ser utilizadas em anos subseqüentes, como espaçamento físico de instrumentistas durante uma apresentação (explorado por Henry Brant e John Cage) e *layering* (usado por Luciano Berio).



Também, a questão da cronologia de suas obras, instigada pela investigação de assuntos tratados em *Memos*, tem sido reveladora. Os resultados desta investigação ajudam a situar Charles Ives como herdeiro da tradição européia e, ao mesmo tempo, confirmam seu lugar como questionador desta tradição e procurador de caminhos alternativos.

Através de nossas pesquisas pudemos verificar o interesse crescente no estudo da produção de Charles Ives, a partir da publicação dos trabalhos de John Kirkpatrick. E este interesse continua, comprovado pelo número de títulos que saíram enquanto ainda elaborávamos a nossa dissertação, como a tese de Gayle Sherwood (1994) e o livro de J.P. Burkholder (1995), isto, sem mencionar os muitos artigos em periódicos e publicações pendentes.

Também presenciamos um aumento em apresentações e gravações das obras de Ives, estimuladas pelas pesquisas da Charles Ives Society. A contribuição deste grupo é no sentido de corrigir os erros presentes em publicações antigas, elaborar versões fiéis de obras não publicadas e revisá-las para publicação, além de promover gravações e apresentações. Temos como exemplos, a restauração de *Universe Symphony* realizada por Larry Austin e sua gravação subsequente pela orquestra da univesidade de Cincinnati, além da restauração, por James Sinclair da obra *Three Places in New England*, em sua versão original para orquestra sinfônica completa. Ambas as realizações tiveram o apoio da Charles Ives Society.

Acreditamos assim ter confirmado a hipótese de Charles Ives, de fato ocupar um lugar exponencial na história da música do século XX. Sem esqueçessemos que a sua produção continua instigando de reflexões sobre a música de nosso século.

Para fechar, consideremos as palavras de John Cage (1967):

Eu tive a oportunidade de ler o ensaio que ele [Ives] escreveu e que segue as *114 Songs* ... ele imagina alguém sentado numa varanda na cadeira de balanço, fumando um cachimbo e olhando a paisagem distante, e imagina que aquela pessoa (que poderia ser qualquer uma, fazendo nada) está ouvindo sua própria sinfonia. Isto, penso, é basicamente o objetivo da música. Duvido que possamos achar um objetivo mais alto, ou seja, que a arte e nosso envolvimento nela, será de alguma forma introduzir-nos à própria vida que nos vivemos, e, que vamos conseguir, sem partituras e músicos ... sentar quietos e escutar os sons ao nosso redor e ouvi-los como música. Neste ponto, não vamos precisar de auditórios, mas vamos poder mesmo assim, entrar nos auditórios e ouvir a música de Ives. E mesmo naquela época futura, tenho certeza, com gratidão. (idem, p. 42)¹⁴⁷

¹⁴⁷ "I had the opportunity to read the essay which he [Ives] wrote that follows his *114 Songs* ... he sees someone sitting on a porch in a rocking chair smoking a pipe looking out over the landscape which goes into the distance and imagines that as that person who is anyone is sitting there doing nothing that he is hearing his own symphony. This I think is for all intents and purposes the goal of music. I doubt whether we can find a higher goal namely that art and our involvement in it will somehow introduce us to the very life that we are living and that we will be able without scores without performers ... to sit still to listen to the sounds which surround us and to hear them as music. At that point we won't need concert halls but we will be able none the less to enter concert halls and hear the music of Ives. I am sure even then with gratitude."

- APEL, W. *Harvard dictionary of music*. Cambridge; Belknap Press, 1972.
- AUSTIN, W. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. New York: W. W. Norton, 1966.
- BALLANTINE, C. Charles Ives and the meaning of quotation in music. *The Musical Quarterly*, v.65,p.167-84, 1979.
- BARON, C. K. Dating Charles Ives's Music: Facts and fictions. *Perspectives of New Music*, v.28,n.1,p.20-58, 1990.
- _____. Letter to the editor. *Perspectives of New Music*, v.28,n.3,p.331-2, 1990.
- _____. What motivated Charles Ives's search for time past. *The Musical Quarterly*, v.78,n.2,p.206-19, 1994.
- BEETHOVEN, L. *Sinfonia no. 5* (partitura) orquestra. New York: Dover Publications, Inc., 1989.
- _____. *Sonata, Op. 10, no. 3* (partitura) piano. New York: Dover Publications, Inc., 1989.
- BELLAMAN, H. Charles Ives: The man and his music. *The Musical Quarterly*, v.19,p.45-58, 1933.
- _____. Four Symphonies Charles Ives. *Modern Music*, v.22,n.4,p.215-22, 1945.
- BERNSTEIN, L. *The absorption of race elements into American music*. Boston, 1939. (Monografia apresentada na Harvard University para obtenção do título de Bacharel em Música).
- BLOCK, G. *Charles Ives: a bio biography* New York: Greenwood, 1988.
- BURKHOLDER, J. P. *Charles Ives The Ideas behind the music*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- _____. Quotation and emulation: Charles Ives' use of his models. *The Musical Quarterly*, v.71,p.1-26, 1985.
- _____. The Critique of tonality in the early experimental music of Charles Ives. *Music Theory Spectrum*, v. 2,n.2,p.203 -23, 1990.

- APEL, W. *Harvard dictionary of music*. Cambridge: Belknap Press, 1972.
- AUSTIN, W. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. New York: W. W. Norton, 1966.
- BALLANTINE, C. Charles Ives and the meaning of quotation in music. *The Musical Quarterly*, v.65,p.167-84, 1979.
- BARON, C. K. Dating Charles Ives's Music: Facts and fictions. *Perspectives of New Music*, v.28,n.1,p.20-56, 1990.
- _____. Letter to the editor. *Perspectives of New Music*, v.28,n.3,p.331-2, 1990.
- _____. What motivated Charles Ives's search for time past. *The Musical Quarterly*, v.78,n.2,p.206-19, 1994.
- BEETHOVEN, L. *Sinfonia no. 5* (partitura) orquestra. New York: Dover Publications, Inc., 1989.
- _____. *Sonata, Op. 106* "Hammerklavier" (partitura). New York: Dover Publications, Inc., 1989.
- BELLAMAN, H. Charles Ives: The man and his music. *The Musical Quarterly*, v.19,p.45-58, 1933.
- _____. Four Symphonies Charles Ives. *Modern Music*, v.22,n.4,p.215-22, 1945.
- BERNSTEIN, L. *The absorbtion of race elements into American music*. Boston, 1939. (Monografia apresentada na Harvard University para obtenção do título de Bacharel em Música).
- BLOCK, G. *Charles Ives: a bio biography* New York: Greenwood, 1988.
- BURKHOLDER, J. P. *Charles Ives The Ideas behind the music*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- _____. Quotation and emulation: Charles Ives' use of his models. *The Musical Quarterly*, v.71,p.1-26, 1985.
- _____. The Critique of tonality in the early exerimental music of Charles Ives. *Music Theory Spectrum*, v. 2,n.2,p.203 -23, 1990.

- _____. *All made of tunes: Charles Ives and the uses of musical borrowing*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- CAGE, J. *A year from Monday*. Middletown: Wesleyan University Press, 1967, p.36-42.
- CARTER, E. The Case of Mr. Ives. *The Musical Quarterly*, v.16,p.172-4, 1939.
- COWELL, H., COWELL, S. *Charles Ives and his Music*. 2.ed. New York: Oxford University Press, 1969.
- DARRELL, R. Living American Composers: A List with notes on the Recordings or Recording Possibilities. *Music Lovers' Guide*, v.2,p.173, 1934.
- EISMAN, D. George Ives as theorist: some unpublished documents. *Perspectives of New Music*, v.14,p.139-47, 1975.
- FEDER, S. *Charles Ives: My Father's Song*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- FORTE, A. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- _____. The diatonic looking glass, or an Ivesian metamorphosis. *Musical Quarterly*, v.76,n.3,p.355-82, 1992.
- GILMAN, L. Music: a masterpiece of American music heard here for the first time. *New York Herald Tribune*, New York: 21 jan. 1939.
- HANSEN, P. *An Introduction to 20th Century Music*. Boston: Allyn & Bacon, Inc., 1978.
- HARRISON, L. On Quotation. *Modern Music*, v.23,p.166-9, 1946.
- HITCHCOCK, H. W. Charles E. Ives. In: _____. *Music in the United States: a historical introduction*. 2.ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1974, cap.7,p.149-72.
- _____. *Ives: A Survey of the music*. London: Oxford University Press, 1977.

HITCHCOCK, H. W & PERLIS, V. *An Ives celebration - papers and panels of the Charles Ives Centennial Festival Conference*. Urbana: University of Illinois Press, 1977.

IVES, C. *First string quartet, Second string quartet* (disco). Julliard Quartet. s.l.: CBS Records, s.d. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

_____. *First symphony, Second symphony, Third symphony, Fourth symphony* (disco). Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy, regente. New York Philharmonic, Leonard Bernstein, regente. American Symphony Orchestra, Leopold Stokowski, regente. s.l.: CBS Records, s.d.g. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

_____. *Fourth Symphony, Three places in New England, Central Park in the dark* (disco). Boston Symphony Orchestra, Seiji Ozawa e Michael Tilson Thomas, regentes. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1970. Disco-laser, estéreo, 5 pol.

_____. *The piano sonatas* (disco). John Jensen, piano. Berkeley: Music and Arts Programs of America, 1990. Disco-laser, estéreo, 5 pol.

_____. *Songs* (disco). Jan DeGaetani, mezzo-soprano, Gilbert Kalish, piano. New York: Elektra/Nonesuch Records, 1976. Disco-laser, estéreo, 5 pol.

_____. *Three places in New England* (disco). Philadelphia Orchestra. Eugene Ormandy, regente. s.l.: CBS Records, s.d. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

_____. *The Unanswered question, Decoration Day, Third symphony* (disco). New York Philharmonic. Leonard Bernstein, regente. s.l.: CBS records, s.d. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

_____. *Universe Symphony* (disco). Cincinnati Philharmonia Orchestra. Gerhard Samuel, regente. s.l.: Centaur Records, Inc., 1994. Disco-laser, estéreo, 5 pol.

_____. *The visionary: piano, vocal and chamber works*. (fita cassette). Continuum. s.l.: Musical Heritage Society, 1987. 1 fita cassette, estéreo.

_____. *Washington's Birthday, Decoration Day, The Fourth of July, Thanksgiving* (disco). Imperial Philharmonic of Tokyo, Finnish Radio Symphony Orchestra, Goteberg Symphony Orchestra, Iceland Symphony Orchestra. William Strickland, regente. s.l.: Composer's Recordings Inc., s.d.g. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

- _____. *A Yale Princeton football game* (rascunho de partitura) sopros, violino e percussão. New Haven: Ives Collection, n.IB3,neg.92877,micro film frame 2207, s.d.
- _____. *The Housatonic at Stockbridge* (partitura) orquestra. Bryn Mawr: Mercury Music Corporation, 1935.
- _____. *114 Songs* (partitura) canto e piano. Bryn Mawr: Mercury Music Corporation, 1935.
- _____. *Psalms 67* (partitura) coro. New York: Associated publishers, 1939.
- _____. *Second Piano Sonata: "Concord, Mass., 1840 - 60"* (partitura) piano. New York: Associated publishers, 1947.
- _____. *America Variations* (partitura) órgão. Bryn Mawr: Mercury Music Corporation, 1949.
- _____. *Halloween* (partitura) quarteto de cordas e piano. New York: Boelke Bomart, Inc., 1949.
- _____. *Lord of the Harvest* (partitura) coro e piano. New York: Marion Music Inc., 1949.
- _____. *Second Violin Sonata* (partitura) violino e piano. New York: G. Schirmer, Inc., 1951.
- _____. *Tone Roads 3* (partitura) quinteto de cordas. New York: Peer International Corporation, 1952.
- _____. *Over the Pavements* (partitura) conjunto de sopros e percussão. New York: Peer International Corporation, 1954.
- _____. *Second String Quartet* (partitura) quarteto de cordas. New York: Peer International Corporation, 1954.
- _____. *In the Night* (partitura) conjunto de câmara. New York: Merion Music Inc., 1958.
- _____. *The Gong on the Hook and Ladder* (partitura) conjunto de câmara. New York: Peer International Corporation, 1960.
- _____. *First String Quartet* (partitura) quarteto de cordas. New York: Peer International Corporation, 1963.

- _____. *Third symphony* (partitura) orquestra. New York: Associated Publishers, 1964.
- _____. *Washington's Birthday* (partitura) orquestra. New York: Associated Publishers, 1964.
- _____. *From the Steeples and the Mountains* (partitura) 2 trompetes trombone, 4 campanas. New York: Peer International Corporation, 1965.
- _____. *Psalm 90* (partitura) coro misto. Bryn Mawr: Mercury Music Corporation, 1970.
- _____. *Fugue in Four Keys on "The Shining Shore"* (partitura) orquestra de câmara. New York: Merion Music Inc., 1975.
- _____. *Three Places in New England* (partitura) orquestra. Bryn Mawr: Mercury Music Corporation, 1976.
- _____. *The Unanswered question* (partitura) orquestra. New York: Peer International, 1984.
- IVES, C. E., BOATWRIGHT, H. (Ed) *Essays before a sonata and other writings*. New York: W.W. Norton, 1964.
- JOHNSON, A. Ives, Charles. *Music Lovers' Guide*. v.2,p.173, 1934.
- KIRKPATRICK, J. *A Temporary mimeographed catalogue of the music manuscripts and related materials of Charles Edward Ives 1874-1954*. New Haven: John Herrick Jackson Library, 1960. reprint 1973.(Mimeogr.).
- _____. Charles E. Ives. In: THE NEW GROVE dictionary of music and musicians. Washington, Macmillan, 1980. v.9,p.414-29, 1980.
- LAMBERT, J. Aggregate structures in Music of Charles Ives. *Journal of Music Theory*, v.34,n.1.p.29-55, 1990.
- _____. Interval cycles as compositional resources in the music of Charles Ives. *Music Theory Spectrum*, v.12,n.1,p.43-82, 1990.
- _____. Toward a theory of chord structure for the music of Charles Ives. *Journal of Music Theory*, v.37,n.1,p.55-83, 1993.
- LANG, P. Hearing things. Charles Ives. *The Saturday Review of Literature*, v.29,n.22,p.43-4, 1946.

- LOGAN, A. *American national music in the compositions of Charles Ives*. Seattle: 1943. Dissertação de mestrado (Mestrado em Música) - University of Washington.
- MARTIN, D., & DROSSIN, J. *Music of the twentieth century*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1980, p.225-33.
- MEAD, R. H. Cowell, Ives and new music. *The Musical Quarterly*, v.66,p. 538-59, 1980.
- NICHOLLS, D. *American experimental music 1890 -1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. cap.2,p.5-87.
- PERLE, G. *Serial composition and atonality*. 6.ed. Berkely: University of California Press, 1991.
- PERLIS, V. *Charles Ives Remembered: An Oral History*. New York: W. W. Norton, 1976.
- ROSSITER, F. R. *Charles Ives and his America*. New York: Liveright, 1975.
- RUFF, E. *A Study of five songs of Charles Ives*. Rochester: 1942. Dissertação (Mestrado em Artes) - Eastman School of Music.
- SHERWOOD, G. *The Choral works of Charles Ives: chronology, style, and reception*. Connecticut: 1994. Tese (Doutorado em Filosofia) - Yale University.
- _____. Questions and veracities: reassessing the chronology of Charles Ives's Choral Works. *The Musical Quarterly*, v.78,p.429-47, 1994.
- SOLOMON, M. Some questions of veracity. *Jornal of the American Musicological Society*, v.40,p.204-18, 1987.
- STARR, L. *A Union of diversities: style in the music of Charles Ives*. New York: Schirmer Books, 1992.
- STRAUS, J. *An introduction to post-tonal theory*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1991.
- WALLACH, L. *The New England Education of Charles Ives* New York: 1973. Tese (Doutorado em Filosofia) - Columbia University.

WARD, C. W. *Charles Ives: The Relationship between aesthetic theories and compositional practices*. Austin: 1974. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of Texas at Austin.

WINTERS, T. D. *Additive and repetitive techniques in the experimental works of Charles Ives*. Philadelphia: 1986. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of Pennsylvania.

Bibliografia



BADOLATO, J. *The Four symphonies of Charles Ives: A critical analysis study of the musical style of Charles Ives*. Washington, U.C., 1973. Tese (Doutorado em Filosofia) - Catholic University of America.

BLUM, S. Ives's Position in social and musical history. *Musical Quarterly*, v.63,n.4,p.404-442, 1977.

CLARK, S. R. *The evolving Concord Sonata: a study of choices and variants in the music of Charles Ives*. Connecticut, 1972. Tese (Doutorado em Filosofia) - Stanford University.

_____. Elements of choice in Ives' concord sonata. *The Musical Quarterly*, v. 60,p.167-86, 1974.

CONN, P. *The Divided mind - Ideology & imagination in America, 1898-1917*. New York: Cambridge University Press, 1983. cap.6,p.230-60.

COOK, N. *A guide to musical analysis*. New York: George Braziller, 1987.

COPLAND, A. *The New music, 1900-1960*. New York: W. W. Norton, 1968.

Bibliografia

CYR, G. Intervallic Structural Elements in Ives's Fourth Symphony. *Perspectives of New Music*, vols.9n.2 e 10n.1, 1971.

DAVIDSON, A. Transcendental unity in the works of Charles Ives. *American Quarterly*, v. 22,p.35-44, 1970.

DICKINSON, P. A New perspective for Ives 1874-1954. *The Musical Times*, v.115,p.836-38, 1974.

_____. Style Modulation: an approach to stylistic pluralism. *The Musical Times*, v. 30,p.206-11, 1989.

ELLISON, M. Ives' use of american Popular tunes as thematic material. *South Florida's Historic Ives Festival 1974 - 1976*, Coral Gables, Florida: Warren O'Reilly, 1976.

FEDER, S. Decoration day: A boyhood memory of Charles Ives. *The Musical Quarterly*, v.66,p.234-61, 1980.

_____. *Charles Ives: my father's Song*. New Haven: Yale University Press, 1992. Resenhado por WRIGHT, D. *Musical Times*, v.28,p.133-6, 1992.

BADOLATO, J. *The Four symphonies of Charles Ives: A critical, analytical study of the musical style of Charles Ives*. Washington, D.C., 1978. Tese (Doutorado em Filosofia) - Catholic University of America.

BLUM, S. Ives's Position in social and musical history. *Musical Quarterly*, v.63,n.4,p.459-482, 1977.

CLARK, S. R. *The evolving Concord Sonata: a study of choices and variants in the music of Charles Ives*. Connecticut, 1972. Tese (Doutorado em Filosofia) - Stanford University.

_____. Elements of choice in Ives' concord sonata. *The Musical Quarterly*, v.60,p.167-86, 1974.

CONN, P. *The Divided mind - ideology & imagination in America, 1898-1917*. New York: Cambridge University Press, 1983. cap.8,p.230-50.

COOK, N. *A guide to musical analysis*. New York: George Braziller, 1987.

COPLAND, A. *The New music, 1900-1960*. New York: W. W. Norton, 1968.

CYR, G. Intervallic Structural Elements in Ives's Fourth Symphony. *Perspectives of New Music*, vols.9n.2 e 10n.1, 1971.

DAVIDSON, A. Transcendental unity in the works of Charles Ives. *American Quarterly*, v.22,p.35-44, 1970.

DICKINSON, P. A New perspective for Ives 1874-1954. *The Musical Times*, v.115,p.836-38, 1974.

_____. Style Modulation: an approach to stylistic pluralism. *The Musical Times*, v.30,p.208-11, 1989.

ELLISON, M. Ives' use of american Popular tunes as thematic material. *South Florida's Historic Ives Festival 1974 - 1976*, Coral Gables, Florida: Warren O'Reilly, 1976.

FEDER, S. Decoration day: A boyhood memory of Charles Ives. *The Musical Quarterly*, v.66,p.234-61, 1980.

_____. *Charles Ives: my father's Song*. New Haven: Yale University Press, 1992. Resenhado por WRIGHT, D. *Musical Times*, v.28,p.133-6, 1992.

MONTENSON, G.C. Father to Son: the Education of Charles Ives. *Music Educator's Journal*, v.73,p.33-7, 1987.

- FLETCHER, L. A Connecticut Yankee in Music. New Haven: Yale University, Ives Collection, box 55, folder 3. (Artigo escrito para a revista *The New Yorker* mas retirado).
- GINGERICH, L. A technique for melodic motivic analysis in the music of Charles Ives. *Music Theory Spectrum* vol.8, 1986.
- HENDERSON, C. *The Charles Ives Tunebook*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1990.
- HERMANN, B. Four Symphonies by Charles Ives. *Modern Music*, v. 22,n.4, p.215-22, 1945.
- HITCHCOCK, H. W., ZAHLER, N. Just What is Ives's Unanswered Question? In: ANNUAL MEETING OF THE AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY, 1988, Lousville, p.437 - 43.
- ISHAM, H. The musical thinking of Charles Ives. *Jornal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 31,p.395-404, 1973.
- KAKINUMA,T., FUJIEDA, M. I am one of Charles Ives'Legal Heirs. An interview with Lou Harrison. *Sonus*, v.9,n.2,p.46-58, 1989.
- KINGMAN, D. *American music: a panorama*. New York: Schirmer Books, 1979.
- KOLOSICK, T. *A Computer assisted, set theoretic investigation of vertical simutaneities in selected piano compositions by Charles E. Ives*. Tese. Madison, 1981. (Doutorado em Filosofia) University of Wisconsin.
- LAMBERT, J. P. Communications. *Jornal of the American Musicological Society*, v.42,p.204-9, 1989.
- MARSHALL, D. Charles Ives's Quotations: manner or substance ? *Perspectives of new music*, v.6,n.2, 1968.
- MEAD, R. H. Cowell, Ives and New Music. *The Musical Quarterly*, v.66 p.538-59, 1980.
- MEDAGLIA, J. *Música impopular*. São Paulo, Global, 1988.
- MORAES, J. J. *Música da modernidade*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- MORTENSON, G.C. Father to Son: the Education of Charles Ives. *Music Educator's Journal*, v.73,p.33-7, 1987.

- NICHOLLS, D. *American Experimental Music 1890 -1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Resenhado por OJA, C. *Quarterly Journal of the Music Library Association*, v.47,n.4,p.37-9, 1991.
- NYMAN, M. *Experimental music - Cage and beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.
- PERRY, S. *Charles Ives and the American mind*. Kent, Ohio: Kent University Press, 1974.
- RAHN, J. *Basic atonal theory*. New York: Schirmer Books, 1980.
- ROBINSON, S. The use of borrowed material in Ives' Second Symphony. *The Music Review* v.28, 1967.
- ROSA, A. Charles Ives: music, transcendentalism and politics. *New England Quarterly*, v.44, 1970.
- ROSSITER, Frank R. *Charles Ives and his America*. New York: Liveright, 1975. Resenhado por BLUM, S. *The Musical Quarterly* v.62,n.2, 1976.
- STONE, K. Ives's Fourth Symphony: A Review. *The Musical Quarterly*, v.52, 1966.
- WARD, K. C. *Musical idealism: a study of the aesthetics of Arnold Schoenberg and Charles Ives*. Illinois: 1986. Tese (Doutorado em Música) - Northwestern University.
- WIECKI, R. V. Two musical idealists-Charles Ives and E. Robert Schmitz: a friendship reconsidered. *American Music*, v.10,n.1,p.1-19, 1992.
- WOOLDRIDGE, David. *From the steeples and the mountains*. London: Faber and Faber, 1975.
- YATES, P. Charles E. Ives. *Arts and Architecture*, v.67,n.2,p.13-7, 1950.
- _____. Charles E. Ives: The Transcendental american venture - I. *Arts and Architecture*, v.78,n.2p.6-8, 1961.
- _____. Charles E. Ives The Transcendental american venture - II. *Arts and Architecture*, v.78,n.3,p.4-5,10-11, 1961.
- ZAHLER, Noel, Letter to the editor, *Perspectives of New Music*, v.2 n.3, p.331-2, 1990.



