

**La estratificación textural en la música
de Charles Ives. Un análisis de
The Unanswered Question (1906-1930/35)**

Pablo Fessel

La estratificación textural en la música de Charles Ives. Un análisis de *The Unanswered Question* (1906-1930/35)*

La estratificación textural en la música de Ives descansa en una acentuada individuación de los elementos que conforman la textura. Esa individuación se hace posible una vez que los materiales se desarrollan con independencia de la totalidad que integran, pero que ya no los rige. La estratificación textural puede entenderse así como una crítica inmanente al carácter vinculante de la tonalidad, a su estatuto como elemento regulativo de la música en general y como sustrato de la logicidad de la simultaneidad en particular. La conjunción de elementos tales como la heterogeneidad e individuación de los materiales, la estratificación asociada a una simultaneidad desintegrada, y el tratamiento de la tonalidad como un material deshistorizado, puede observarse en *The Unanswered Question*, una obra que Ives compuso entre 1906 y 1930/35.

Palabras clave: Charles E. Ives, textura, estratificación, heterogeneidad, *The Unanswered Question*

Textural stratification in the music of Charles Ives. An analysis of *The Unanswered Question* (1906-1930/35)

The textural stratification in the music of Charles E. Ives hinges on a marked individuation of the elements that make up the texture. Such individuation results from the materials being elaborated with independence of the totality they conform, but no longer governs them. Textural stratification can thus be understood as an immanent criticism to the binding character of tonality, to its status as a regulatory element of music in general and as a foundation for the logic of simultaneity in particular. A combination of elements such as heterogeneity and individuation of materials, stratification associated with a disintegrated simultaneity, and the treatment of tonality as a dehistoricized material are noticeable in *The Unanswered Question*, a work Ives composed between 1906 and 1930/35.

Keywords: Charles E. Ives, texture, stratification, heterogeneity, *The Unanswered Question*

* Versiones previas de este trabajo fueron presentadas en el Congreso *Artes en cruce. Problemáticas teóricas actuales*, organizado por el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (2008), y en el *V Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología* (Valparaíso, 2008). El apartado dedicado a la revaloración de la figura de Ives fue publicado con el título "Transformaciones en la representación historiográfica de Charles Ives" en la revista *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, 107: 19-24, 2008.

1. Introducción

Durante largo tiempo Charles Ives fue considerado, de acuerdo con la caracterización de Henry Cowell (1955), como un vanguardista *avant la lettre*, anticipado en unos años a los avances en la técnica musical producidos en el ámbito europeo, por parte de compositores como Debussy, Stravinsky y Varèse. Esa representación se conformó, en sus aspectos fundamentales, sobre la base de dos elementos: la idea de Ives como innovador radical y su pretendida carencia de influencias¹. Ives mismo no habría sido ajeno a esa construcción historiográfica: reiteradamente declaró no haber conocido la música de Stravinsky o la de Schönberg hasta muy avanzado su desarrollo compositivo². Se conformó así lo que Frank Rossiter (1975) caracterizó como la 'leyenda Ives'.

Esa construcción fue objeto, a partir de la década del 70, de una profunda revisión, orientada a establecer una contextualización de la música de Ives, tanto en el marco de la filosofía y la cultura norteamericanas de fines del siglo XIX, como respecto de desarrollos compositivos ocurridos en Europa entre fines del siglo XIX y comienzos del XX³. En ese marco se realizaron una serie de estudios sobre su desarrollo compositivo y, en particular, sobre la datación de sus obras, con el fin de establecer bases más firmes para situar los 'hallazgos' compositivos de Ives en la cronología histórica. Esos estudios tuvieron un impulso importante en un trabajo de Maynard Solomon (1987), quien llevó la desmitificación de la 'leyenda Ives' al punto de sugerir una falsificación deliberada por parte de Ives de la fecha de composición de sus obras, con el fin de constituirse como esa figura sin precursores caracterizada por Cowell⁴.

¹ En muchos casos, el segundo elemento se constituyó como explicación del primero: la relativa juventud de la cultura musical norteamericana habría dispensado a Ives de hacerse cargo del peso de la tradición y le habría permitido desarrollar sus ideas compositivas con una liviandad negada a un compositor europeo. El carácter no profesional de la actividad compositiva de Ives, desarrollada en forma paralela a su actuación en el campo de la venta de seguros, así como su pretendido desinterés en la interpretación de su música, contribuyeron a construir la imagen de un compositor autodidacta, independiente de toda escuela compositiva determinada, e indiferente a la recepción de su música. Cf. Darell (1934).

² Véase Ives (1973), el 'Postfacio' a *114 Songs* (1922) y los *Memos.* escritos a partir del año 1931 (Kirkpatrick 1972).

³ El inicio de este revisionismo puede situarse en un trabajo de Robert Morgan (1973). Dentro de esta orientación se incluyen escritos como los de Morgan (1978 y 1990), Perry (1974), las disertaciones de Eiseman (1972) y Gibbens (1985), de Burkholder (1985, 1990a, 1996a, 1996b) y Rathert (1987); así como los textos incluidos en Block y Burkholder (1996).

⁴ Esa revisión implicó un escrutinio pormenorizado de los manuscritos conservados así como de los catálogos elaborados por el propio Ives de sus obras, con los métodos clásicos del estudio de fuentes. Cf. Burkholder (1988), Baron (1990), y Sherwood (1994).

La representación de Ives que resulta de esta crítica no revierte, sin embargo, algunos de sus atributos fundamentales. La datación de sus obras no ha sufrido modificaciones profundas, si bien queda la prevención de que su estatuto es provisional. Ni la contextualización de sus obras con relación a la tradición europea, ni la de su estética con relación a la filosofía trascendentalista de Emerson, han desmerecido por su parte la singularidad y radicalidad de su música. Resulta más bien una adecuación, tanto de las categorías teóricas originadas con referencia a estéticas y obras europeas⁵, como de las categorías historiográficas involucradas en la representación del emplazamiento de Ives en la historia de la música del siglo XX⁶. Esta nueva representación puede caracterizarse como un desplazamiento de la posición marginal que tenía la figura de Ives en la topografía historiográfica hasta la década del 70 hacia una posición cada vez más centralizada⁷.

Uno de los elementos que singularizan la música de Ives y que se manifiesta ya en sus obras tempranas, es su heterogeneidad. Esa heterogeneidad, que tiene un origen en la adscripción de Ives a la filosofía trascendentalista⁸, da lugar a una estratificación en la textura: la música presenta una diversidad de materiales en forma simultánea, de modo tal que éstos parecen disponerse cada uno en su propio espacio, sin consideración del que los otros ocupan al mismo tiempo.

La estratificación en su música descansa en una acentuada individuación de los elementos que conforman la textura. Esa individuación, que trasciende el marco de las posibilidades de diferenciación que la tonalidad permitía a los materiales musicales, se hace posible porque los materiales se desarrollan con independencia de la totalidad que integran, pero que ya no los rige.

Esa estratificación puede entenderse así como una crítica inmanente al carácter vinculante de la tonalidad, a su estatuto como elemento regulativo de la música en general y como sustrato de la logicidad de la simultaneidad en particular. La tonalidad no queda sencillamente a un lado en la música de Ives; se presenta de distintas formas, aunque siempre con un carácter distanciado.

Esta conjunción de elementos tales como la heterogeneidad e individuación de los materiales, la estratificación asociada a una simultaneidad desintegrada, y el tratamiento de la tonalidad como un material deshistorizado, puede observarse en forma concentrada en una pieza breve que Ives denominó *The Unanswered Question*. Se trata de una pieza cuyo proceso de composición se extendió a lo largo de casi tres décadas, pero cuyos rasgos fundamentales se encontraban claramente

⁵ Véase, por ejemplo, la discusión sobre la singularidad de la figura de Ives con relación al concepto de vanguardia de Peter Bürger, por parte de Hermann Danuser (1987).

⁶ Cf. por ejemplo, Ballstaedt (2003).

⁷ Es interesante constatar hasta qué punto la posición marginal de Ives en la historia de la música resultaba funcional a la construcción de la 'leyenda'; específicamente, a la introducción de Ives en un canon que no vio por ello afectados sus atributos esenciales.

⁸ Eiseman (1972: 65) interpreta la heterogeneidad en Ives como una intención de representar la diversidad natural de la vida.

formulados en un primer borrador elaborado en 1906. La estratificación se vale en *The Unanswered Question* de la transformación de la tonalidad en un material entre otros, destinado a funcionar en un sistema de oposiciones que sustentan la individuación.

La pieza es representativa de la poética compositiva de Ives excepto en un aspecto: la ausencia de citas musicales, un elemento por otra parte ubicuo en su producción. Esa carencia no la aparta, sin embargo, de un principio compositivo más general de su música. Se trata de un principio de objetualidad: los materiales musicales, ya sea elaborados al efecto o tomados de otra fuente, se constituyen en objetos de un procedimiento compositivo que les es, en última instancia, exterior.⁹ *The Unanswered Question* presenta una forma de objetualidad que prescinde del empleo de las citas.

2. *The Unanswered Question*. Datación, versiones, ediciones

The Unanswered Question constituye una de las obras de Ives más conocidas y comentadas. Esa condición contrasta con la que el mismo compositor le atribuyó inicialmente, como una pieza de poca importancia: en sus *Memos* no le dedica más que una referencia ocasional, en la cual la incluye, junto con piezas como *Over the Pavements*, las *Tone Roads* y *All the Way Around and Back*, entre sus “disturbios en la residencia” de estudiantes (Kirkpatrick 1972: 61). El primer borrador, elaborado en 1906, quedó abandonado hasta comienzos de la década del 30, cuando Ives procedió a revisar la obra con vistas a su publicación. Acaso sea esa relativa desestimación inicial la que haya dado lugar a dos problemas que, si bien no son propios de esta obra en el conjunto de la producción compositiva de Ives, afectan de manera central toda aproximación analítica que la tome como objeto. Se trata de determinar la fecha de composición de la obra, por un lado, y la edición a partir de la cual llevar adelante el análisis, por otro.

La fecha precisa de la composición de *The Unanswered Question* representa todavía hoy una cuestión abierta. El propio Ives, en una nómina de sus composiciones elaborada presumiblemente en el año 1949, dató la obra como anterior a junio de 1908¹⁰. John Kirkpatrick (1960: 44, ítem 25), editor del primero de los catálogos de la obra de Ives, conjetura que la obra data del verano de 1906. Paul Echols y Noel Zahler, responsables de la edición crítica de la obra (Ives 1984), así como James Sinclair, en un catálogo más reciente (1999: 129), le asignan asimismo la fecha c1906.

⁹ En otras obras, como *Decoration Day* o *Central Park in the Dark*, la metáfora de la objetualidad está presente en un sentido más literal. Los materiales se vuelven auditivamente opacos y dejan en la sombra a otros materiales que vuelven a la visibilidad cuando los primeros desaparecen

¹⁰ Véase el Apéndice 3 de *Memos* (Kirkpatrick 1972), p. 159, ítem 47

La partitura sobre la cual llevar adelante el análisis no presenta menos dificultades. Ninguna de las ediciones de la obra disponibles, incluida la edición crítica encargada por la Sociedad Ives, puede ser aceptada sin reservas. Esto hace necesario repasar, al menos superficialmente, aquello que concierne a los manuscritos y, en líneas generales, a los procesos de composición y revisión de su producción, que se extienden por un lapso de casi treinta años.

Los manuscritos y fuentes, que se conservan, se encuentran incluidos en la colección de los *Charles Ives Papers* (MSS 14) depositada en la Biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad de Yale. Estas fuentes acreditan una serie de modificaciones de diferente alcance realizadas sobre los materiales de la obra a lo largo de un proceso temporalmente prolongado, así como una revisión incesante tanto del nombre de la obra como del conjunto de piezas dentro de las cuales resultaría incluida.

Ordenadas cronológicamente, las fuentes son las siguientes:

La primera (identificada con la abreviatura S en el comentario de la edición crítica, que seguimos aquí) consiste en un manuscrito datado por Kirkpatrick en 1906, escrito en lápiz por el propio Ives en una única página de papel pentagramado a dos sistemas: las flautas y la trompeta se presentan combinadas en un mismo sistema y las cuerdas lo hacen en un sistema doble para piano. La obra comprende, en esta versión, un total de 48 compases¹¹.

La segunda fuente (s) consiste en una reproducción fotostática del autógrafo, sobre la cual Ives realizó, en lápiz y tinta, algunas revisiones: agregó números de compás, marcas de frase, indicaciones metronómicas, así como números que representan cálculos de relaciones de tempo entre las cuerdas y la trompeta, por un lado, y respecto del grupo de flautas, por otro¹². Estas revisiones no pueden datarse con certeza, pero no serían anteriores a 1927¹³.

Una tercera fuente (n) conservada es una Nota para los intérpretes, en una página escrita a máquina bajo el título 'In Re: Movement Number Three "The Unanswered Question"' ¹⁴.

Una cuarta fuente (C) es una reproducción fotostática de una copia en limpio en tinta y sobre partitura completa, realizada por un copista profesional desconocido, alrededor de 1930. La obra comprende, en esta versión, un total de 61 compases distribuidos en 5 páginas, a las cuales se agrega una reproducción fotostáti-

¹¹ El manuscrito lleva el número de negativo n2870 y de microfilm f2514 en los archivos de la Colección Ives. Existe una reproducción facsimilar de este manuscrito publicada en la página 3 del comentario a la edición crítica de la obra elaborada por Echols y Zahler (Ives 1984) y reproducida en Hitchcock y Zahler (1988: 439).

¹² La fuente está identificada como f7790.

¹³ En los primeros años de la década del '30, Ives agregó a una copia en limpio de *Central Park in the Dark* una nota en la cual asoció ambas piezas en un mismo conjunto, como I. "A Contemplation of a Serious Matter" or "The Unanswered Perennial Question" II. "A Contemplation of Nothing Serious" or "Central Park in the Dark in 'The Good Old Summer Time'."

¹⁴ Identificada como f2768

ca de n como página 6¹⁵. La reproducción, titulada “Largo to Presto ‘The Unanswered Question’”, está encuadrada junto con reproducciones fotostáticas de copias en limpio de *Andante cantabile: The Last Reader* (i) y *Scherzo: The See’r* (ii). Las tres piezas fueron reunidas como *A Set of Three Pieces*.

Sólo la última de las cinco páginas originales de esta copia se conserva todavía. Este manuscrito (m) contiene un segundo conjunto de revisiones realizadas en lápiz por el propio Ives entre 1930 y 1935, las cuales modifican la altura de la última nota de la frase de la trompeta¹⁶. En la reproducción fotostática de la copia (C), todas las últimas notas de la trompeta están modificadas, presumiblemente de acuerdo con una corrección de Ives en las páginas ahora faltantes.

Por último, se conservan placas de los negativos de los fotóstatos tomados de la copia en tinta (m), las cuales contienen revisiones en tinta blanca de la trompeta y la parte de la primera flauta, realizadas presumiblemente por el copista George Roberts (c, f7989-93), de acuerdo con indicaciones de Ives.

La indudable revisión por parte de Ives de al menos algunos elementos de la obra, junto con la pérdida de parte de los originales, y, en tercer lugar, la incertidumbre (deliberada o no) respecto de las fechas de composición y revisión efectuada por Ives, sitúan el problema de la versión ‘auténtica’ de la obra en un plano de relativa imprecisión.

La primera edición de la pieza apareció en octubre de 1941 con el título “La Pregunta Incontestada” en el *Boletín Latino-Americano de Música*, una publicación del Instituto Interamericano de Musicología con sede en Montevideo, dirigido por Francisco Curt Lange, en el contexto de un suplemento con obras de compositores norteamericanos (Ives 1941a: 156-61). Una segunda edición fue publicada en 1953 por Peer-Southern (Ives 1953), editorial que publicó también en 1984 la edición crítica de la obra, elaborada por Noel Zahler y Paul Echols (Ives 1984). Las dos primeras ediciones difieren entre sí, y difieren asimismo respecto de los autógrafos conservados en la colección de los *Ives Papers*. La edición crítica presenta dos versiones, la de 1906 y la de 1930-1935¹⁷.

Las diferencias entre las versiones radican esencialmente en las notas con que finalizan las frases de la trompeta. Ives habría modificado alrededor de los años 30 la idea original de una repetición inmutable de la ‘pregunta’ terminada en si bemol, por una repetición variada, en la cual alternan las notas do y si natural.¹⁸ En una entrevista realizada en 1969, Elliott Carter se refirió a la tendencia de Ives en los años 20 a volver sobre obras anteriores y ‘remendarlas’, “agregando y cam-

¹⁵ Identificada como n4632-37/f2756-61.

¹⁶ Identificada como f2766. Véase la reproducción facsimilar de la corrección Hitchcock y Zahler (1988: 440-41).

¹⁷ Esta edición está lejos de haber resuelto los problemas de autenticidad, no obstante la decisión de los editores de publicar las dos versiones. La edición que corresponde a la versión de 1906 incluye 13 compases con las cuerdas solas, los cuales no aparecen en el autógrafo de 1906. Los comentarios de la edición crítica no justifican el agregado. Cf. Lambert (1987) y Rathert (1989).

¹⁸ El nivel de disonancia, en el segundo caso, es mayor.

biando, convirtiendo octavas en séptimas y novenas, e incrementando el nivel de disonancia”¹⁹.

La falta de evidencias firmes respecto de la fecha precisa de composición de la obra, las divergencias entre las fuentes conservadas, así como las declaraciones de Carter, dieron lugar a un debate acerca de la veracidad de las fechas de composición declaradas por Ives, con el consiguiente cuestionamiento de su pretendida originalidad histórica. Maynard Solomon (1987) interpretó las discrepancias en la datación de las obras como resultado de un intento por parte de Ives de predatar sus obras y constituirse, de este modo, como un precursor libre de las influencias de otros compositores contemporáneos. Solomon, apoyado en las declaraciones de Carter, atribuyó tales discrepancias a un “patrón sistemático de falsificación” (1987: 463), orientado a escribir una historia propia en la que Ives aparecería como un compositor más innovador de lo que realmente fue²⁰.

Carol Baron (1990), como resultado de un trabajo basado tanto en una comparación analítica de las versiones, como en una evaluación de fechas, revisiones y hasta de los estilos de escritura manuscrita, sostuvo en cambio que las técnicas innovadoras de Ives fueron concebidas en forma relativamente temprana, durante la primera década del siglo XX, y que las revisiones se orientaron hacia un mayor refinamiento, claridad y efectividad, más que por la intención de aparecer ‘moderno’ mediante la incorporación indiscriminada de disonancias²¹. Baron interpretó las discrepancias en la datación como resultado del descuido por parte de Ives de sus manuscritos, así como, en general, de su desinterés por todo lo que representara una conducta profesional o sistemática hacia la música en otro orden que no fuera el de los aspectos conceptuales de la composición.

Independientemente de la virulencia de la discusión respecto del sentido de las revisiones de Ives, está claro que la concepción general de la obra y, sobre todo, lo que tiene que ver con la estructura textural, se encontraban definitivamente planteados ya en el primer borrador. Esa concepción es análoga por otra parte a la de *Central Park in the Dark*, obra que forma un díptico con *The Unanswered Question*, y cuya composición en 1906 no es objeto de discusión.

¹⁹ Carter agrega: “Me he preguntado a menudo en qué fecha exacta mucha de la música escrita tempranamente en su vida recibió su último toque de disonancia y de polirritmia. ... Tuve la impresión de que él puede haber frecuentemente elevado [*jacked up*] el nivel de disonancia de muchas obras a medida que sus gustos cambiaban.” Elliott Carter, en Perlis (1974: 138). (Las traducciones son de mi autoría, con las excepciones que se indican en cada caso.)

²⁰ La suposición de Solomon originó un debate virulento, que polarizó las opiniones entre quienes, aun sin suscribir a su interpretación, acuerdan en la hipótesis de la predatación y quienes intentan refutarla. Jan Swafford (1996), entre los primeros, conjetura pragmáticamente que la datación retrospectiva por parte de Ives de sus obras derivaría de un intento de ocultar ante sus socios en la compañía de seguros hasta qué punto seguía ocupado en la composición durante la década del 20. Baron (1990) y Sherwood (1994) se orientaron en cambio a fortalecer la evidencia de que las fechas declaradas por Ives son veraces.

²¹ Cf. Baron (1990). Baron llega tan lejos en su defensa de Ives como para plantear, a partir de un análisis en términos de la teoría de grupos de Allen Forte, que lejos de incrementar el nivel de disonancia, las revisiones de *The Unanswered Question* se orientaron a obtener un grado mayor de orden y consonancia entre los materiales (1990: 29).

3. Caracterización de la pieza

3.1. El instrumental

La pieza estuvo concebida desde su origen para un ensamble instrumental compuesto por tres agrupamientos, ensamble cuya constitución incorporó algunas variantes a lo largo del proceso de revisión: un cuarteto de flautas (en Cc las flautas 3 y 4 pueden ser eventualmente reemplazadas por un oboe y un clarinete); una trompeta (en Ss ésta puede ser sustituida por un oboe o por una de las flautas; en n Ives sugiere la posibilidad de emplear un corno inglés, un oboe o un clarinete, si es que no se emplea alguno de estos últimos instrumentos en lugar de las flautas); y un cuarteto de cuerdas (en n puede tratarse de una pequeña orquesta de cuerdas con sordina, en cuyo caso el contrabajo dobla al violonchelo a la octava).

3.2. El programa

La forma de la pieza se deriva de un programa que Ives incorporó a la partitura junto con indicaciones relativas a la interpretación (entre ellas, las opciones instrumentales indicadas)²²:

“La trompeta entona ‘la Pregunta Perenne sobre la Existencia’, y la enuncia en el mismo tono de voz cada vez.”

Las flautas representan la búsqueda de “la Respuesta Invisible”. Las cuerdas representan

“los Silencios de los Druidas – quienes no Saben, ni Ven, ni Oyen nada. ... Pero la búsqueda de la ‘Respuesta Invisible’ emprendida por las flautas y otros seres humanos se vuelve gradualmente más activa, rápida y fuerte con un *animando* que llega hasta un *con fuoco*. [...] Los ‘Respondedores Beligerantes’, a medida que transcurre el tiempo, y después de una ‘conferencia secreta’, parecen reconocer una futilidad y comienzan a mofarse de ‘la Pregunta’. Por el momento, la contienda ha terminado. Después de que desaparecen, ‘la Pregunta’ es formulada por última vez, y los “Silencios” se escuchan más allá de la ‘Soledad Imperturbada’.” (Ives 1941b: 162. Traducción modificada)²³.

²² Se trata de la Nota para los intérpretes identificada con el logograma: (n).

²³ Aunque Ives no lo menciona expresamente (ni en el programa anterior, ni en los *Memos*), el título de la pieza parece haber sido tomado del poema “The Sphinx” (1841) de Emerson: “Thou are the unanswered question / Couldst see thy proper eye / Always it asketh, asketh / And each answer is a lie.” Cf. Shirley (1989).

El programa expone narrativamente uno de los principios compositivos básicos de la pieza: la constitución de una textura estratificada, como resultado de la pronunciada individualidad de cada uno de los agrupamientos instrumentales que componen el ensamble.

3.3. Los materiales

Las cuerdas interpretan lo que, dadas otras condiciones de tempo, podría ser caracterizado como un coral polifónico²⁴, pero que es objeto aquí de una expansión, debida tanto al tempo (aprox. negra = 50) como a la duración de las notas (predominantemente redondas, ocasionalmente con negras como notas de paso) y al ritmo armónico (las armonías se extienden por lo general entre uno y tres compases). La métrica es periódica (4/4) y no sufre modificaciones, la dinámica es igualmente constante (*ppp* con un *decrescendo* a *pppp* en los últimos tres compases) y no hay tampoco transformaciones tímbricas (las cuerdas tocan con sordina desde el comienzo hasta el fin de la pieza).

El coral despliega una 'frase' de 13 compases sin articulación interna. Ésta comienza con un acorde de sol mayor que se extiende por tres compases enteros, y concluye sin cadenciar sobre ese mismo acorde, esta vez en primera inversión. Esta frase se repite inmediatamente en forma invariable. A esto sigue una tercera frase con las mismas características armónicas: una tonalidad llamativamente diatónica, con enlaces de acordes y conducción de voces poco ortodoxos, y una cuidadosa elusión de la dominante en particular. Esta última suena una sola vez, en la segunda mitad del c. 54, y lo hace sobre un pedal de tónica. Le siguen 7 compases de tónica. Los compases 54-61 representan lo más aproximado a una cadencia en todo el coral.

Los cambios de acorde, aperiódicos y muy espaciados, conforman una sucesión en la que se mantienen, por lo general, algunas notas comunes. La percepción de las relaciones funcionales entre los acordes se pierde, debido tanto a la índole de las relaciones (en muchos casos de mediante) como al espaciamiento temporal de los cambios. El movimiento melódico, sobre la base de estas permanencias, es esporádico, ocurre predominantemente en las líneas inferiores, y queda por eso mismo subordinado en la textura.

El efecto general es el de un relativo estatismo: un movimiento continuo que no implica desplazamiento alguno. Las cuerdas deben tocar fuera del escenario, por lo que se agrega al estatismo una suerte de no-localización: la permanencia se hace, de este modo, omnipresencia²⁵.

²⁴ Larry Starr (1992: 11) lo caracteriza como un himno.

²⁵ Un tipo análogo de material musical se encuentra en otras obras de Ives tales como *Central Park in the Dark*, *Psalm 90*, *Decoration Day* y el último movimiento de la cuarta Sinfonía. Eiseman (1972: 66, 70-71)

En contraste con esa permanencia de las cuerdas, y de acuerdo al programa, la trompeta y las maderas se presentan intermitentemente en forma alternada (la aparición de las maderas irá transformándose paulatinamente en una irrupción).

La trompeta, también con sordina, y en *piano*, interpreta un 'motivo' comparativamente breve, representación de la pregunta: éste se compone básicamente de un giro de tercera menor sobre las notas $\text{do}^{\#4}$ - mi^4 y mi^5 - do^5 que rodea por debajo y por encima la nota pivote sib^4 ²⁶.

Ej. 1: *The Unanswered Question*, II, cc. 16-17. (Fragmento: trompeta)²⁷



Más pregnantes que las terceras son, sin embargo, los intervalos de 7ma. disminuida descendente entre el sib^4 y el $\text{do}^{\#4}$, y de 8va. disminuida ascendente entre mi^4 y mi^5 .

El motivo, así constituido, adquiere un sentido no exento de duplicidad. El principio del movimiento disjunto, por una parte, participa de la dinámica histórica del intervalo amplio planteada por Hans Curjel (1966): esta dinámica consiste esencialmente en una progresiva neutralización de las funciones agógicas y expresivas del intervalo amplio, que culmina a comienzos del siglo XX con un cambio en su sentido. Éste se transformará en un elemento constructivo inmediato, despojado de sus atributos retóricos convencionales²⁸.

El salto ascendente mi^4 - mi^5 condensa por otra parte el gesto interrogativo convencional en una expresión mínima. Se presenta aquí un residuo en el lenguaje de Ives de los *topoi* románticos. La duplicidad resulta así no de la yuxtaposición

interpreta este tipo de materiales como una traducción a la música del Alma Suprema (*Over-Soul*) de Emerson, el espíritu omnipresente que da unidad a todas las sustancias espirituales y físicas. Sobre el Alma Suprema, cf. Emerson (1943). El empleo de este material como representación del silencio en *The Unanswered Question* invierte uno de los tópicos de la música clásica: si Haydn hizo del silencio dramático, 'armónicamente suspensivo', una marca de su estilo, Ives despoja a la armonía diatónica de su potencial dramático, para transformarla en una representación del silencio.

²⁶ Para la indicación de la posición registral el número 4 refiere al *do* central y a su octava inmediata superior.

²⁷ Los ejemplos están tomados de la edición crítica de Paul C. Echols y Noel Zahler (Ives 1984). Los números I y II corresponden a la primera versión de la obra y a la versión revisada respectivamente. La aclaración 'fragmento' en algunos de los ejemplos indica que en éstos no se incluye la totalidad de los instrumentos activos en el lapso temporal correspondiente.

²⁸ Cf. Curjel (1966). Hasta aquí el análisis de Curjel. En Fessel (2007) se analiza el papel de Ligeti en lo que constituiría la última fase de este proceso: la neutralización del intervalo mismo como categoría.

de materiales de procedencia históricamente diferente, sino de la combinación de aspectos divergentes en un mismo material²⁹.

El tempo de la trompeta es el de las cuerdas, pero no así la métrica, irregular tanto en sí misma, como con relación a aquellas³⁰.

El motivo se presenta siete veces, en ocasiones con alguna ligera variación, a intervalos de tiempo distintos cada vez, pero siempre con el mismo carácter. Las variaciones son de orden melódico y rítmico. Ives revisó alrededor de 1930 la idea original de una repetición invariable de la 'pregunta' terminada en *sib*⁴, por una repetición variada, en la cual alternan las notas *do*⁵ y *si*⁴ natural³¹. Desde el punto de vista rítmico, la tercera presentación del material sufre una ligera expansión de algunos de los valores de duración.

Ej. 2: *The Unanswered Question*, II, cc. 30-33. (Fragmento: trompeta)



Esas variaciones mínimas, orientadas a una presentación menos didáctica del material, no afectan, sin embargo, su esencial inmutabilidad.

En cada enunciación, la pregunta comienza en un tiempo distinto del compás, respecto de aquél en que lo hizo la frase precedente. Se produce así un reiterado desplazamiento, en uno u otro sentido, en las entradas de la trompeta respecto de la métrica de las cuerdas. Ese desplazamiento, sumado a su carácter inmutable, presenta el material como un objeto cristalizado, susceptible de ser emplazado de diferentes formas en la pieza y en diferentes contextos, pero inmune a toda influencia de aquellos.

Esa idea de composición por disposición, como alternativa a una idea de composición por desarrollo, hace del estatismo de las cuerdas algo más que un

²⁹ Rather (1991: 307) interpreta ambos elementos, el grado disjunto y el gesto interrogativo, como un reflejo ambivalente de la fascinación juvenil de Ives por los dramas musicales de Wagner. El primero como reacción a la interválica sensualista y el segundo como persistencia de la tónica expresiva romántica.

³⁰ La irregularidad 'interior' del motivo de la trompeta podría considerarse, a excepción de la tercera frase, un efecto de escritura: el montaje de las figuras irregulares unas dentro de otras (una suerte de irregularidad recursiva) permite pensar el material en términos métricamente más regulares como emplazado en un compás de 9/8, superpuesto al 4/4 de las cuerdas. (Cf. ejemplo 1) Sin embargo, no es irrelevante el hecho de que la frase no esté escrita de esa manera. Como señala Mariano Etkin (2002: 101) a propósito de una posible reescritura del compás inicial de "The 'St. Gaudens' in Boston Common", de *Three Places in New England*: "La sensación de inestabilidad provista por la escritura de Ives ... se pierde irremediabilmente en la reescritura. Lo que se gana en precisión ... es a costa de la sutil pero decisiva hesitación que aporta la notación original."

³¹ Esa modificación resultaría determinante de las relaciones de altura de la trompeta con los otros agrupamientos. Véase más adelante.

efecto. Se convierte en expresión de un principio compositivo de la pieza. Del mismo modo, la disposición de los grupos instrumentales en la sala —las cuerdas en un espacio separado de la trompeta y de las maderas— representa algo más que la introducción del espacio real como variable compositiva. Actualiza un rasgo esencial de la concepción espacial de la pieza misma³².

Con la primera entrada de la trompeta en el c. 16 se introduce un material nuevo, disímil desde el punto de vista del timbre y de su procedencia espacial, y tonal e interválicamente heterogéneo respecto del de las cuerdas. Las sucesivas entradas de este material —a intervalos variables y con ligeras variaciones en su constitución— no alteran esta condición originaria. La presentación de las maderas en la forma no asume, en cambio, esa misma invariabilidad.

Las flautas constituyen el único elemento dinámico de la pieza. Esta dinámica no reproduce simplemente las relaciones que establecen entre sí los grupos instrumentales desde el punto de vista de sus atributos inmanentes, sino que incorpora elementos adicionales y singulares de heterogeneidad.

El material de las flautas es el menos susceptible de una caracterización, siquiera sucinta, anterior a los procesos de que es objeto. Uno solo es, junto con la constancia tímbrica, y ello exceptuando las modificaciones en ese plano que van asociadas al incremento de intensidad, el elemento que caracteriza, inalterable, al material: éste es su contenido de altura. Su contenido de altura estrictamente dicho, disociado de cualquier aspecto motivico. El material de las maderas representa, desde este punto de vista, la antítesis del diatonismo de las cuerdas. El cromatismo horizontal de la trompeta tiene aquí la forma de un cromatismo generalizado³³. La conducción de voces no tiene otro objeto que destacar las segundas y séptimas, con vistas a la obtención de un resultado musical irrelevante en su particularidad excepto por su carácter disonante³⁴.

En el plano de las alturas, los grupos instrumentales asumen una relación de cuidada contraposición. El papel de la trompeta es en este sentido destacable, en tanto se trata de un tercer elemento que se inserta en una contraposición binaria entre el diatonismo de las cuerdas y el cromatismo de las maderas. El material de la trompeta se compone de cinco notas cada vez. Contando todas sus ocurrencias en la pieza presenta seis alturas. Pero éstas representan, sin embargo, tres pares cromáticos de alturas³⁵, donde cada elemento del par neutraliza la distintividad de su contrario. Si la idea del par cromático contrasta con el diatonismo de las cuerdas, la restricción a solo tres pares lo hace con el cromatismo generalizado de las maderas.

³² La "disposición" de los materiales en el tiempo de la obra supone en última instancia una negación del tiempo en tanto que lo otro del espacio, en la medida en que opera como transposición de una categoría espacial al plano del tiempo. Cf. Morgan (1977).

³³ Horizontal y vertical; cf. particularmente las segundas menores y séptimas disminuidas en la quinta presentación del material, cc. 47-49.

³⁴ Cf. Enke (1967).

³⁵ Los pares que forman las notas *sib/si*, *do/do#*, y *mi/mib*.

Las maderas presentan un carácter fragmentario resultante tanto de la brevedad de su material, como de la impresión de que lo que se escucha son las irrupciones de un proceso general y sostenido de intensificación. Ésta se manifiesta en los *tempi* de cada una de las seis presentaciones del material (*adagio*, *andante*, *allegretto*, *allegro*, *allegro molto*, y por último, *allegro molto agitando, con fuoco*), en la dinámica (en líneas generales siempre creciente), y en un incremento de la densidad cronométrica. La intensificación se presenta también en el orden de las alturas: las sucesivas presentaciones del material muestran un incremento escalonado del nivel de cromatismo³⁶.

La intensificación en el plano del tiempo supone una intervención todavía más radical sobre la métrica que la que se producía con la relación entre la regularidad de las cuerdas y la irregularidad de la trompeta. A partir de la segunda entrada de las maderas (c. 27) los compases de éstas y de las cuerdas se vuelven inconmensurables, y la partitura se limita a indicar algunos momentos aproximados en los que se produce una concurrencia del material de las maderas con el de las cuerdas. Lo que en la relación entre la trompeta y las cuerdas podía entenderse como heterogeneidad métrica, se presenta en la relación entre las maderas y las cuerdas como una heterogeneidad en el plano del tiempo, esto es, en la misma medida absoluta de las unidades métricas. Esa contraposición supone una crítica de la división del tiempo musical en unidades conmensurables. Mientras que la heterogeneidad métrica cuenta como una crítica de la unicidad en la partición del tiempo, la heterogeneidad en el plano del tiempo introduce un elemento de imprecisión, que desdibuja la subdivisión misma, única o diversa, en tanto que estructuración “precisa” del tiempo³⁷.

La dinámica creciente —otro aspecto de un proceso general de incremento operado sobre el material: éste evoluciona de un *p* a un *ffff*— se vuelve expresión de una dimensión metafórica en la pieza. Llegado cierto punto, la diferencia de intensidad entre las maderas y las cuerdas es de tal magnitud que las últimas ya no pueden oírse. A ese respecto escribe Ives en la Nota:

“Durante algunos de los pasajes más fuertes de las flautas, las cuerdas pueden no ser oídas, y no es importante que se las perciba” (Ives 1941b: 162. Traducción modificada.).

³⁶ El incremento, dando por supuesta la equivalencia enarmónica de alturas, observa el siguiente patrón: 7 (A) – 9 (B) – 10 (C) – 12 (D) – 10 (E) – 12 (F). La disminución del repertorio de alturas en la presentación del material correspondiente a la letra E (*allegro molto*), cc. 47-50, podría entenderse, según la formulación introducida por Etkin, Cancián, Mastropietro y Villanueva (2000: 19) para el análisis de *Hallowe'en* (1906) como un procedimiento de “ennuscaramiento de la técnica de composición”: en este caso, de la previsibilidad en la dirección del incremento. En la versión I de la pieza se observa el mismo patrón, aunque menos gradual y con otro repertorio de alturas: los valores son aquí: 5-9-12-9-12.

³⁷ Cf. Etkin (2002). La identificación entre imprecisión y aleatoriedad, como la que formulan Enke (1967) y Helms (1966), confunde un resultado con una metodología para su obtención. La aleatoriedad puede producir imprecisión métrica. Las premisas estéticas en uno y otro caso son, sin embargo, distintas.

Maderas y cuerdas se vuelven así metáfora de eventos que se desarrollan no solo en el tiempo sino en el espacio, un espacio en el cual los valores de intensidad representan diferencias de proximidad con relación al oyente. El elemento pictórico, un rasgo habitual de la música de Ives, se manifiesta en este aspecto no tanto en un plano representativo como en el orden de la técnica³⁸. Las cuerdas quedan ‘cubiertas bajo’ las maderas, como lo fuera un color bajo otra capa de óleo, o como un objeto distante oculto tras uno próximo³⁹. Los elementos que componen la textura se constituyen así como objetos opacos distribuidos en el espacio. La “disposición”, como categoría analítica, no se limita así a caracterizar el emplazamiento de la trompeta, sino que alcanza a la propia relación entre los agrupamientos instrumentales que conforman el ensamble.

La intensificación rítmica –el incremento en la densidad cronométrica– es inseparable de uno de los dos procesos de transformación operados sobre el estrato. Estos procesos operan sobre el tematismo y la constitución textural del material.

La primera entrada de las flautas, si por una parte agrega a los contrastes anteriores –de timbre, de espacio de alturas, etc.– un contraste incipiente de carácter, introduce a la vez un elemento de mediación al contraste entre la trompeta y las cuerdas: las notas tenidas de las Fl. II y III así como el movimiento por grado conjunto de la Fl. IV aluden al movimiento de las cuerdas, mientras que el salto de séptima mayor de la Fl. I remite por su parte, si bien en forma velada, al motivo interrogativo de la trompeta.

Ej. 3: *The Unanswered Question*, II, cc. 19-21. (Fragmento: maderas)

³⁸ De acuerdo con Etkin, Cancián, Mastropietro y Villanueva (2000: 51), “el carácter predominantemente no simbólico de la música de Ives convierte a lo narrativo en objetos y estructuras sonoras autosuficientes.”

³⁹ Enmascaramientos análogos aparecen en *Central Park in the Dark*, así como en *Decoration Day*. Ives emplea a menudo el recurso de una sustracción súbita, posterior a un proceso de incremento, que deja ‘ver’

La reminiscencia es tanto más significativa, cuanto que se trata de un elemento singular en un contexto caracterizado por la ausencia de relaciones motivicas o temáticas, entendidas en su sentido tradicional. (Esa alusión solo reaparece con la 'parodia' en la sexta presentación del material de las maderas.) La conducción de voces en las siguientes dos entradas reproduce, con un material disonante, la de las cuerdas. A partir de la cuarta entrada, el material de las flautas, distintivo desde su primera ocurrencia por su contenido de altura, se distingue todavía más por su densificación rítmica: a la serenidad de las cuerdas y la trompeta se contraponen ahora un material enardecido.

La naturaleza dinámica de las flautas se manifiesta asimismo en un cambio en su constitución en tanto que estrato textural. La primera entrada del material compone una textura inequívocamente polifónica. La relativa independencia de las líneas se va perdiendo en la sucesión de presentaciones, de modo tal que éstas pierden individualidad y acaban por dejar de funcionar como tales. Las maderas se constituyen, llegado este punto, como un estrato complejo pero en última instancia indiviso. Ese cambio progresivo en la constitución textural del material se opone, de este modo, a la constancia de los otros estratos⁴⁰.

El carácter dinámico de las maderas opera como un elemento de contraste respecto de la permanencia de las cuerdas y la discontinuidad siempre inalterada de la trompeta. Ese carácter dinámico de los materiales, un presupuesto indubitable en la música de los siglos XVIII y XIX, se vuelve en Ives una variable a disponer en un juego de oposiciones⁴¹. La pieza despliega una serie de oposiciones entre los polos de lo continuo y lo intermitente, por un lado, y entre la discontinuidad invariable, recurrente y estática y una discontinuidad dinámica, evolutiva, por otro. Esas oposiciones se extienden al plano de los materiales mismos⁴². Éstos se constituyen como resultado de un pronunciado contraste, tanto respecto de sus atributos inherentes como de sus relaciones mutuas. El contraste se da tanto por la

el fondo sonoro que se mantenía oculto. El procedimiento aparece en obras como "The Housatonic at Stockbridge", de *Three Places of New England*, la *Browning Overture*, el movimiento "Hawthorne" de la sonata *Concord*, el segundo movimiento de la cuarta Sinfonía, el segundo movimiento del Trio con piano, y el último del segundo cuarteto de cuerdas. La preocupación de Ives por la 'opacidad' del sonido se evidencia en el párrafo que le dedica en los *Memos*. Cf. Kirkpatrick (1972: 67).

⁴⁰ Los procesos operados sobre el tempo, la intensidad y la densidad cronométrica podían caracterizarse como lineales: se trataba de un incremento paulatino operado sobre alguna variable. Los procesos operados en los planos del tematismo y la constitución textural suponen en cambio un proceso de genuina transformación.

⁴¹ La función clásica del contraste, como impulso para la progresión dinámica de la obra, es objeto por parte de Ives de una inversión. La dinámica deviene objeto de una contraposición abierta con diferentes formas de estatismo.

⁴² La posibilidad misma de caracterizar los estratos por separado, esto es, en forma independiente unos de otros, determinando la índole de los contrastes que establecen entre sí, antes de indicar su emplazamiento e interacción en el devenir temporal de la obra, revela un rasgo esencial de su composición. La relación entre los materiales es una relación fundamentalmente combinatoria, y por ello mismo antinómica respecto de las relaciones elaborativas propias de la música europea del siglo XIX.

oposición entre constancias de diferente naturaleza –la homogeneidad tímbrica en cada uno de los grupos instrumentales, por ejemplo, destaca por su disimilitud respecto de la de los otros agrupamientos– como por una contraposición entre los órdenes de la permanencia y el cambio –el tempo, la intensidad y el carácter sostenidos de las cuerdas y la trompeta con relación al tempo, la intensidad y el carácter cambiante de las maderas. La estratificación alcanza tanto la constitución de la textura general de la pieza como la índole de los materiales musicales.

4. La crítica inmanente

La disgregación textural que resulta de tales oposiciones puede caracterizarse como expresión de un principio general de heterogeneidad. Esa heterogeneidad representa en Ives no solo un principio compositivo, sino un principio estético general.⁴³ Este principio, en órdenes tales como los de las alturas, la métrica, o el tempo, adquiere relevancia histórica, en la medida en que se trata de órdenes tradicionalmente homogéneos y al mismo tiempo comprensivos. La introducción de un principio de heterogeneidad en los planos de la tonalidad, la métrica, el tempo, o la dinámica misma como condición de duración de los materiales, revoca uno de los fundamentos de la logicidad musical vigentes hasta entonces: el de su carácter único y comprensivo⁴⁴.

La música de Ives presenta una crítica inmanente no solo de la tonalidad, sino de aquel atributo que podría considerarse su atributo distintivo y esencial: el tiempo entendido como devenir. El estatismo armónico, la repetición y, en un sentido más general, la disposición como criterio de relación entre los materiales, la complejidad estructural de los estratos texturales y la superposición como lógica de relación entre éstos, participan conjuntamente de esa negación del tiempo lineal como atributo esencial de la música. La incorporación a la obra de una disociación espacial en el conjunto instrumental, lejos de contar como un atributo entre otros, o como un simple medio de intensificar la distinción de los estratos, expresa una condición espacial más profunda e inherente a la concepción de la obra⁴⁵.

⁴³ La heterogeneidad, aunque reconocida corrientemente como una de las marcas idiosincrásicas en la música de Ives por la crítica reciente, es interpretada de modos disímiles. Eiseman (1972) lo hace como expresión de su adscripción filosófica trascendentalista. Cf. la nota 8. Starr (1992: 8-17) interpreta la heterogeneidad estilística como un elemento de unidad, como un atributo del estilo. La heterogeneidad se vuelve así una propiedad entre otras. Lawrence Kramer (1995: 174) interpreta la heterogeneidad en Ives como expresión idealizada de un espacio social democrático, al que vincula con la dinámica de la construcción de la identidad nacional norteamericana en la segunda mitad del siglo XIX.

⁴⁴ Interpretaciones como la de Starr, según la cual la heterogeneidad en Ives representa un principio estilístico, neutralizan el elemento crítico de su poética. Para otra concepción de la crítica ivesiana, cf. Burkholder (1990b).

⁴⁵ La incorporación tan frecuente por parte de Ives de diferentes formas de citado suponen esa misma orientación objetual hacia los materiales. Las citas, en tanto rehuyen la idea decimonónica de los materiales

Esa crítica se dirige fundamentalmente al estatuto de las reglas y convenciones compositivas tradicionales. La consideración de Arnold Schönberg de tales convenciones, por establecer una comparación con una crítica contemporánea producida desde el interior de la tradición musical centroeuropea, está atravesada por el reconocimiento de su historicidad⁴⁶. La consideración de esas reglas por parte de Ives destaca en cambio su arbitrariedad. Ésta no es entendida como un producto histórico, sino como una condición inherente a las mismas convenciones. Esa condición arbitraria se manifiesta en diferentes escritos del propio Ives. Un pasaje de su *Ensayos* es elocuente respecto de su concepción del estatuto de la tonalidad:

“... no veo por qué haya que deshacerse para siempre de la tonalidad en sí misma. Ni veo por qué haya de estar siempre presente. En mi opinión, depende en gran parte, como la ropa que se lleva depende del termómetro, de lo que uno trata de hacer en ese momento, y del estado de ánimo, el momento del día y otras muchas circunstancias”⁴⁷ Ives (1973: 185-86).

En un pasaje de los *Memos*, Ives recuerda a su padre, George Ives, aconsejándole que

“... no toda disonancia tiene que resolver, si no ocurre que lo sienta así...” (Kirkpatrick 1972: 116).

Otro pasaje, que Ives atribuye asimismo a su padre, extiende la arbitrariedad a otros elementos del lenguaje musical tradicional:

“Si se pueden usar acordes de tercera y hacer que signifiquen algo, ¿por qué no acordes de cuartas? Si se puede tener un acorde de tres notas y [uno de] cuatro, alternándose y siguiéndose, ¿por qué no compases de 3/4 y luego de 4/4, alternándose y siguiéndose? Si los tonos enteros pueden dividirse en partes iguales, ¿por qué no semitonos? Esto es, si se tienen doce notas en una octava, ¿por qué no más, o menos? Si se puede aprender a apreciar y emplear una ‘consonancia’, ¿por qué no una ‘diso-

musicales concebidos como producto original de la subjetividad compositiva, se presentan como un material cuyas determinaciones formales están dadas previamente. Para una interpretación del papel de las citas en la estética de Ives, cf. Morgan (1977). Para una taxonomía de los procedimientos de cita en Ives, cf. Burkholder (1995).

⁴⁶ Una posición que conduce en Schönberg a la necesidad de su negación en la práctica compositiva correspondiente a un momento histórico nuevo.

⁴⁷ Lo dice en “Algunas impresiones sobre ‘cuartos de tono’”. La crítica de Ives a la tonalidad reside en que, aun cuando la emplea, desconoce lo que ella tiene de ley.

nancia'? Si el piano puede ser afinado fuera de tono para hacerlo más práctico (esto es, intervalos imperfectos), ¿por qué el oído no puede aprender cientos de otros intervalos si quiere intentarlo?, y ¿por qué debiera no quererlo? Si la mente puede aprender a usar un dos contra (o más bien con) un tres, ¿por qué no nueve contra once —o incluso mejor (o peor)? Si la mente puede aprender a usar dos ritmos juntos, ¿por qué no puede [usar] cinco o peores juntos? ... Si la mente puede entender una clave, ¿por qué no puede aprender a entender otra clave con aquella?" (Kirkpatrick 1972: 140. Los énfasis son míos)

El '¿por qué no?' generaliza la arbitrariedad a todas las regulaciones del material musical. Esa generalización posibilitó para Ives una orientación innovadora hacia muchas de las dimensiones del material musical⁴⁸. Entre ellas la textura⁴⁹.

5. Textura y heterogeneidad

La metáfora de la textura como entramado no alcanza a explicar su conformación en una pieza como *The Unanswered Question*, dado que los elementos que la componen no son líneas, ni sus relaciones preservan las características propias de las texturas históricamente anteriores. Las cuerdas, la trompeta y las maderas se constituyen como tres elementos, estructuralmente dispares, de una textura estratificada. Las cuerdas constituyen por sí mismas una textura polifónica, que se incluye como estrato complejo en la estructura mayor. La trompeta se conforma como un estrato lineal pero fragmentario. Las maderas se introducen como una polifonía cromática, disonante, y se transforman gradualmente en un estrato complejo pero texturalmente indiviso. Rudolph Réti (1958: 141) empleó el término

⁴⁸ Pueden conjeturarse que es esa convicción de Ives, la identificación de la convención con la arbitrariedad, mucho más que una abstracta carencia de tradición en la música norteamericana de entonces, la que desempeñó un papel significativo en la originalidad y radicalidad de su música, comparada con el academicismo de otros compositores norteamericanos contemporáneos. Sobre la relación entre la originalidad de Ives y su no historicismo, cf. Eric Salzman (1968) y Etkin (1996). Etkin, Cancián, Mastropietro y Villanueva (2000: 52-53) señalan que "la historia de la música se presenta ante [Ives] como un conjunto de posibilidades técnicas a su disposición, divorciadas de sus connotaciones estéticas."

⁴⁹ La composición de texturas de varios niveles de complejidad como la de *The Unanswered Question* no constituye la única operación de Ives sobre la textura. Otra operación está dada por la desarticulación de los estratos elementales mismos. En los bocetos para la canción "Aeschylus and Sophocles" (1922), del ciclo *114 Songs*, el tema se compone de intervalos tan amplios que escapan al ámbito habitual de una única tesitura vocal. Cf. Kirkpatrick (1972: 142). En la versión definitiva de la canción, solo los cc. 11 y 15 mantienen este tipo de escritura. Ives escribe en su *Ensayos para una sonata* que algunas de sus canciones "no se pueden cantar". Cf. Ives (1973: 201). La correspondencia tradicional entre el tema y la parte (vocal o instrumental) que lo emplaza en la textura queda desarticulada. El principio ya centenario de la *durchbrochene Arbeit* se radicaliza: la fragmentación se extiende del motivo a los intervalos mismos.

'polifonía de grupos' para caracterizar la textura de esta pieza, término que prefigura el de 'polifonía de polifonías', introducido como nueva categoría de la textura serial por Pierre Boulez (1964: 133).

La estratificación de la textura en la música de Ives resulta de una pronunciada individuación, en el sentido nominalista del concepto, de los elementos que la componen. Lo heterogéneo representa el medio por el cual esos elementos se afirman en su individualidad. A tal punto se compromete Ives con la individuación, que la totalidad queda relegada a un estatuto secundario. La 'coexistencia libre', como caracterizó Enke (1967: 33), el verdadero problema de la pieza, la superposición 'inconexa' de los estratos texturales y su constitución no lineal, no son atributos independientes en la obra, sino que comparten un mismo espíritu: la sustitución de un paradigma discursivo por un paradigma objetual de la música. Son precisamente estos dos atributos (la no-relación entre los estratos y su constitución no lineal) los que distinguen la textura de Ives de la polifonía, entendida como una de las categorías emblemáticas de una música discursiva. Ésta estaba caracterizada por una síntesis todavía posible entre la individualidad y equidad de las partes, y su adecuación a la totalidad.

La disgregación de la textura en Ives se orienta en cambio a una objetualidad. Los estratos se presentan superpuestos sin mediaciones en una relación paratáctica. El elemento de nominalismo que acentúa la individuación de los estratos hasta el punto de su autonomía no caracteriza simplemente la textura ivesiana, sino que constituye asimismo el atributo fundacional del concepto de textura como estratificación, aquel que lo distingue y singulariza respecto de un concepto como el de polifonía.⁵⁰

La textura en la música de Ives se presenta como una cierta forma de inorganicidad en el ámbito de la simultaneidad musical. Esa inorganicidad textural se destaca como uno de los atributos distintivos de su música.

Bibliografía

Ballstaedt, Andreas

- 2003 *Eine Konstruktion des Anfangs. Charles Ives und Anton Webern. Wege ur Neuen Musik. Über einige Grundlagen der Musikgeschichteschreibung des 20. Jahrhunderts*, 129-196. Mainz: Schott.

Baron, Carol, K.

- 1990 *Dating Charles Ives's Music: Facts and Fictions. Perspectives of New Music* 28(1): 20-56.

⁵⁰ Aunque se le quiten, como en Réti o Boulez, sus atributos categoriales.

Block, Geoffrey y J. Peter Burkholder

- 1996 *Charles Ives and the Classical Tradition*. New Haven: Yale University Press.

Boulez, Pierre

- 1964 *Penser la musique aujourd'hui*. Genève: Gonthier.

Burkholder, J. Peter

- 1985 *Charles Ives: The Ideas behind the Music*. New Haven: Yale University Press.
- 1988 Charles Ives and His Fathers: A Response to Maynard Solomon. *Institute for Studies in American Music Newsletter* 18 (1): 8-11.
- 1990a Charles Ives the Avant-Gardist, Charles Ives the Traditionalist. En Klaus W. Niemöller (ed.), *Bericht über den Internationale Symposium «Charles Ives und die amerikanische Musiktradition bis zur Gegenwart»*, Köln 1988, 37-51. Regensburg: Gustav Bosse.
- 1990b The Critique of Tonality in the Early Experimental Music of Charles Ives. *Music Theory Spectrum* 12: 203-223.
- 1995 *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven: Yale University Press.
- 1996a Ives and the Four Musical Traditions. En J. Peter Burkholder (ed.), *Charles Ives and his World*, 3-34. Princeton: Princeton University Press.
- 1996b Ives and the Nineteenth-Century European Tradition. En G. Block y J. P. Burkholder (eds.), *Charles Ives and the Classical Tradition*, 11-33. New Haven: Yale University Press.

Cowell, Henry y Sidney

- 1955 *Charles Ives and his Music*. London: Oxford University Press. [Trad. española: *Charles Ives y su música*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1971.]

Curjel, Hans

- 1966 Das große Intervall. [1959] En *Synthesen. Vermischte Schriften zum Verständnis der neuen Musik*, 65-81. Hamburg: Claassen.

Danuser, Hermann

- 1987 Gegen-Traditionen der Avantgarde. En H. Danuser, Dieter Kämper y Pauls Terse (eds.), *Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, 101-112. Laaber: Laaber.

Darell, R. D.

- 1934 Living American Composers: A List with Notes on the Recordings or Recording Possibilities. *Music Lover's Guide* 2: 173 ss.

Eiseman, David

- 1972 *Charles Ives and the European Symphonic Tradition: A Historical Reappraisal*. Tesis doctoral (Filosofía), University of Illinois.

Emerson, Ralph W.

- 1943 El Alma Suprema. En *Diez Ensayos* (Trad. de Pedro Umbert y S. Valenti Camp), 192-213. Buenos Aires: Americalee.

Enke, Heinz

- 1967 Charles Ives' «The Unanswered Question». En *Versuche Musikalischer Analysen* (Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt) 8, Berlin, Merseburger: 30-34. Reimp. en G. Schuhmacher (ed.), *Zur Musikalischen Analyse*, 232-240. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.

Etkin, Mariano

- 1996 Aportes en la música de siglo XX. Soliloquy – or a Study in 7ths and Other Things – de Charles Ives. *Revista del Instituto Superior de Música* 5: 9-14.
- 2002 Sobre el contar y la notación en Ives y Feldman. *Revista del Instituto Superior de Música* 9: 99-105.

Etkin, M., Germán Cancián, Carlos Mastropietro y María Cecilia Villanueva

- 2000 Superposición y gradualidad en *Hallowe'en* de Charles Ives. *La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata*.

Fessel, Pablo

- 2007 Forma y concreción textural en *Apparitions* (1958/59) de György Ligeti. *Revista del Instituto Superior de Música* 11: 49-85.

Gibbens, John

- 1985 *Debussy's Impact on Ives: An Assessment*. Tesis doctoral (Música), University of Illinois.

Helms, Hans

- 1966 Über statistisches Komponieren bei Charles Ives. *Neue Zeitschrift für Musik* 127 (3): 90-93.

Hitchcock, H. Wiley y Noel Zahler

- 1988 Just what is Ives's Unanswered Question? *Notes* 44 (3): 437-443.

Ives, Charles E.

- 1941a La pregunta incontestada. Suplemento musical del *Boletín Latino-Americano de Música* 5 (5): 156-161.
- 1941b Explicaciones para la ejecución. Suplemento musical del *Boletín Latino-Americano de Música* 5 (5): 162.
- 1953 *The Unanswered Question*. Southern Music Publishing Co.
- 1973 *Ensayos para una sonata*. Trad. de Ma. Teresa La Valle. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor. 1ra. ed.: *Essays before a Sonata*. New York: Knickerbocker Press, 1920. 2da. ed. amp.: *Essays before a Sonata, The Majority, and Other Writings*. Howard Boatwright (ed.), New York: Norton, 1962.
- 1984 *The Unanswered Question*. P. C. Echols y N. Zahler (eds.), New York: Peer International.

Kirkpatrick, John

- 1960 *A Temporary Catalogue of the Music Manuscripts and Related Materials of Charles Edward Ives*. New Haven: Library of the Yale School of Music.

Kirkpatrick, J. (ed.)

- 1972 *Charles E. Ives Memos*. New York: Norton.

Kramer, Lawrence

- 1995 Cultural Politics and Musical Form. The Case of Charles Ives. En *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.

Lambert, J. Philip

- 1987 Review of Charles E. Ives, *The Unanswered Question*, Critical ed. by Paul C. Echols and Noel Zahler. New York: Peer International Corporation, 1985, *Notes* 44 (2): 352-355.

Morgan, Robert P.

- 1973 Rewriting Music History: Second Thoughts on Ives and Varèse. *Musical Newsletter* 3 (1): 3-12 y 3 (2): 15-23, 28.
- 1977 Spatial Form in Ives. En H. Wiley Hitchcock y Vivian Perlis (eds.), *An Ives Celebration. Papers and Panels of the Charles Ives Centennial Festival-Conference*, 145-158. Urbana: University of Illinois Press.

- 1978 Ives and Mahler: Mutual Responses at the End of an Era. *Nineteenth-Century Music* 2 (1): 72-81.
- 1990 Charles Ives und die europäische Tradition. En Klaus W. Niemöller (ed.), *Bericht über den Internationale Symposium «Charles Ives und die amerikanische Musiktradition bis zur Gegenwart»*, Köln 1988, 17-36. Regensburg: Gustav Bosse.
- Perlis, Vivian
- 1974 *Charles Ives Remembered: An Oral History*. New Haven: Yale University Press.
- Perry, Rosalie S.
- 1974 *Charles E. Ives and the American Mind*. Kent: The Kent State University Press.
- Rathert, Wolfgang
- 1987 Philosophische Grundlagen der Musik von Charles Ives. En Otto Kolleritsch (ed.), *Entgrenzungen in der Musik*, 123-137. Graz-Wien: Universal.
- 1989 The Unanswered Questions of the Ives Edition. *Musical Quarterly* 73(4): 575-584.
- 1991 *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives*. Berliner Musikwissenschaftlichen Arbeiten. C. Dahlhaus u. R. Stephan (eds.), vol. 38. München: Katzbichler.
- Reti, Rudolph
- 1958 *Tonality, Atonality, Pantonality. A Study of Some Trends in Twentieth-Century Music*. London: Rockliff.
- Rossiter, Frank
- 1975 *Charles Ives and His America*. New York: Liveright.
- Salzman, Eric
- 1968 Charles Ives, American. *Commentary* 46 (2): 37-43.
- Sherwood, Gayle
- 1994 Questions and Veracities: Reassessing the Chronology of Ives's Choral Works. *Musical Quarterly* 78 (3), 429-447.
- Shirley, Wayne
- 1989 *Once More Through The Unanswered Question*. *Institute for Studies in American Music Newsletter* 18 (2), 8-9: 13.

Sinclair, James B.

1999 *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*. New Haven: Yale University Press.

Solomon, Maynard

1987 Charles Ives: Some Questions of Veracity. *Journal of the American Musicological Society* 40 (3): 443-470.

Starr, Larry

1992 *A Union of Diversities. Style in the Music of Charles Ives*. New York: Schirmer.

Swafford, Jan

1996 *Charles Ives, A Life with Music*. New York: Norton.