

## OS POSSÍVEIS ELEMENTOS DE ESCOLHA NA *SEGUNDA SONATA* PARA PIANO DE CHARLES IVES.

Maria Helena Maillet Del Pozzo\*

**RESUMO:** Este trabalho faz parte de uma pesquisa maior sobre os processos da utilização do acaso na música brasileira para piano. O principal objetivo deste texto é investigar os possíveis elementos de escolha para o intérprete na *Segunda Sonata* para piano de Charles Ives, que se relacionem com aspectos abordados na pesquisa. Este artigo parte da discussão das características gerais e das inovações composicionais presentes na obra de Charles Ives, que podem ser consideradas experimentais. A metodologia abrange principalmente a confrontação de estudos realizados sobre a *Segunda Sonata* com o nosso próprio estudo da partitura. Na conclusão, será ressaltada a importância desta obra no repertório para piano do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Charles Ives; Música Experimental; Repertório Pianístico; Indeterminação.

**ABSTRACT:** This paper is part of a larger research about processes of chance in Brazilian Contemporary Music for Piano. The main purpose of this paper is to investigate some possible elements of choice for the performer in the *Second Sonata* for piano by Charles Ives, that could be connected with some aspects of the research. This paper begins with the discussion of general features and composition innovations of the work of Charles Ives, that could be considered as experimental. The methodology includes mainly a comparison between some studies about the *Second Sonata* and our own study of score. The conclusion will emphasize the importance of this piece in the piano repertory of 20<sup>TH</sup> century.

**KEY-WORDS:** Charles Ives; Experimental Music; Piano Repertory; Indeterminacy.

### INTRODUÇÃO

Este trabalho faz parte da tese de doutorado *Da Forma Aberta à Indeterminação: processos da utilização do acaso na Música Brasileira para Piano*. Esta pesquisa se iniciou com a contextualização histórica do uso do acaso na música do século XX, procurando determinar os primeiros exemplos de compositores que deixaram elementos livres para o intérprete e que empregaram novos recursos e novas técnicas do piano nas suas peças. Além disso, esta contextualização teve o intuito de determinar a influência dos compositores experimentais no pensamento e na obra de John Cage, e na adoção da indeterminação por este compositor.<sup>1</sup>

Na produção de Charles Ives, podemos encontrar vários exemplos de inovações nas técnicas de composição e outras características que indicam a presença do experimentalismo na sua obra. A *Segunda Sonata* de Charles Ives apresenta um dos primeiros exemplos do uso de *cluster* e suas inovações composicionais representam um marco no repertório para piano no século XX.

---

\* Doutora em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Bolsa CAPES). Endereço eletrônico: [hpozzo@uol.com.br](mailto:hpozzo@uol.com.br)

<sup>1</sup> Cage relata que o seu envolvimento nos anos 1950 com as operações do acaso e a indeterminação, fez com que ele se aproximasse de Ives e da liberdade que este “*dava ao executante dizendo ‘faça isto ou aquilo conforme sua escolha’*”; desta maneira, a música de Ives estava, segundo Cage, em “*ligação direta com a música indeterminada*”. (CAGE, 1985. p.42-43).

## METODOLOGIA

A pesquisa se desenvolveu a partir da leitura de estudos sobre a obra de Charles Ives e especialmente de dois artigos específicos sobre a *Segunda Sonata*.<sup>2</sup> Estes dois artigos possuem opiniões extremamente conflitantes sobre o grau de liberdade concedido ao intérprete. Como tivemos acesso à partitura da obra, decidimos confrontar o conteúdo destes artigos com o nosso próprio estudo da partitura. Este trabalho foi extremamente importante para o desenvolvimento da pesquisa de doutorado citada, pois da mesma maneira determinamos os possíveis elementos de escolha na *Segunda Sonata*, fizemos o mesmo com as peças dos compositores brasileiros.

## INÍCIO E INFLUÊNCIAS

Charles Ives (1874-1954) recebeu as primeiras lições de música de seu pai, George Ives, instrumentista versátil, regente e arranjador musical. Vários autores<sup>3</sup> atestam que o experimentalismo presente na música de Charles Ives advém de influências recebidas de seu pai. Hitchcock (1997, p.5) afirma que George Ives “*tinha a mente excepcionalmente aberta para as possibilidades musicais e experimentava constantemente com sistemas de sons e instrumentos não convencionais*”. George Ives também teria proporcionado ao filho “*um amor e respeito duradouro pela música erudita americana de hinos, canções e danças populares e tradicionais, ragtime, bandas de metais e orquestras de teatro*.” (HITCHCOCK, 1977, p. 5). Esta ‘herança’ da música americana se encontra em citações presentes em diversas obras de Charles Ives. Segundo Nicholls (1990, p.6), o contato com este universo sonoro amplo teria influenciado a imaginação de Ives, pois a maioria dos experimentos do compositor se desenvolveram “*a partir de um interesse em fixar na sua música algo ouvido ou experimentado na vida real*”.

## FASES COMPOSICIONAIS

Em trabalho sobre Ives, Albright (1999, p. 26-30) considera que a obra do compositor pode ser dividida em três fases principais: a fase de aprendizado (1894-1902), na qual se incluem os anos de estudo com Horatio Parker na Universidade de Yale; uma segunda fase, que pode ser chamada “*inovação e síntese*” (1902-1908), que inclui o início da utilização do experimentalismo e uma terceira fase, denominada “*anos de maturidade*” (1908-1919), da qual fazem parte obras experimentais.

## EXPERIMENTALISMO

Segundo Nicholls (1990, p. 6), o experimentalismo de Ives é de dois tipos básicos:

- 1- *A produção de obras claramente experimentais nas quais, de modo geral, ele experimenta novas técnicas composicionais;*
- 2- *A produção de música em uma variedade sem precedentes de estilos musicais restritos e, sobretudo, a integração destes estilos em um todo pluralístico.*

---

<sup>2</sup> BLOCK, G. Remembrance of dissonances past: the two published editions of Ives's Concord Sonata. In: LAMBERT, P. (ed.) *Ives Studies*. Cambridge: University Press, 1997. p. 27-50; CLARK, S. The Element of choice in Ives's Concord Sonata. *The Musical Quarterly*. Vol. LX, N°2. New York: G. Schirmer, April 1974. p. 167-186.

<sup>3</sup> Segundo (ALBRIGHT, 1999. p. 22); (HITCHCOCK, 1977. p. 5); (NYMAN, 1999. p. 39).

Como exemplo da primeira categoria, o *Psalm 150* (1894), que incluiu na seção central uma fuga, cuja cada entrada sucessiva do tema aparece um tom acima do anterior, sendo considerado por Nicholls (1990, p. 7) como uma “*experimentação politonal consciente*.”

Outras técnicas utilizadas por Ives - também pouco usuais para a época - são: bitonalidade, o uso de quartos de tons, o uso de escalas em tons inteiros e estratificação da textura. Albright (1999, p. 132) relata ainda o uso de formação de *wedges* (“leques”), significando “*a modificação progressiva e sistemática de parâmetros musicais, particularmente textura ou ritmo*”. Outro recurso introduzido por Ives é o espaçamento físico dos diversos grupos de instrumentos no palco, encontrado nas peças: *The Unanswered Question* (1906-1914) e *The Fourth Symphony* (ca.1919-1923). Este recurso será utilizado posteriormente por John Cage, que discutirá nos seus textos as conseqüências deste espaçamento do ponto de vista do ouvinte.<sup>4</sup>

Podemos também encontrar na peça *Halloween* (1906), a introdução de elementos, que pressupõe maior participação dos instrumentistas. Segundo Nicholls (1990, p. 51-52), “*a estrutura (três ou quatro seções mais coda), a instrumentação (bombo opcional) e ocasionalmente, o conteúdo musical, são todos determinados pelos instrumentistas*.”

Na segunda categoria, podemos citar obras mais maduras, como a *Quarta Sinfonia* (1909-1916) e a *Segunda Sonata* para Piano (1911-1915).

## ESCRITOS

Ives deixou dois importantes documentos escritos, importantes para entendermos a sua obra e especialmente a sua *Segunda Sonata* para piano: *Memos* e *Essays Before a Sonata*. O primeiro são notas escritas pelo próprio compositor a partir de 1931 ou 1932 e que serviram inicialmente como um desabafo, em relação aos críticos que menosprezavam sua obra. Posteriormente, o compositor acrescentou outros dados:

*Charles Ives relembra episódios de sua vida, comenta suas obras, explica a razão de tê-las composto, fala da 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.*<sup>5</sup>  
(ALBRIGHT, 1999, p.15)

*Essays Before a Sonata* é um volume extenso e amplo de notas que acompanharam a primeira publicação da *Segunda Sonata* para piano (*Concord, Mass., 1840-1860*) de Ives em 1920. Nestas notas, o compositor fornece informações sobre sua filosofia em relação à música, à composição e à execução, em relação à obra citada.

## CONCORD SONATA

A *Segunda Sonata*<sup>6</sup> de Charles Ives, denominada *Concord, Mass., 1840-1860*, foi impressa e distribuída pela primeira vez em 1920-21, pelo próprio compositor.<sup>7</sup> Esta primeira

---

<sup>4</sup> Para mais informações sobre o assunto, consultar os textos das conferências “Indeterminacy” e “Communication” de John Cage. In: CAGE, J. *Silence*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1966. p.39; 53.

<sup>5</sup> *Memos* foi publicado somente em 1970 por John Kirkpatrick. Para maiores informações, consultar: (ALBRIGHT, 1999, p.16).

<sup>6</sup> Charles Ives compôs duas sonatas, sendo a primeira escrita entre 1901 e 1909, consideradas “*o apogeu da música para piano de Ives*”. (HITCHCOCK, 1977, p. 49).

publicação, custeada pelo próprio Ives, era acompanhada de um longo volume de notas de programa, o *Essays Before a Sonata*. Em 1947, mais de 25 anos após a primeira edição e depois da estréia da peça pelo pianista John Kirkpatrick em 1939, publicou uma segunda edição da obra, contendo inúmeras alterações em relação à primeira.<sup>8</sup> O principal interesse desta peça é representado pelas inovações composicionais e das técnicas pianísticas, e ainda pela presença de possíveis aspectos de escolha por parte do intérprete.

O título da obra e os subtítulos dos movimentos (*I- Emerson, II- Hawthorne, III- Alcott, IV- Thoreau*) advêm de quatro figuras literárias americanas, ligadas ao movimento transcendental: Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, Amos Bronson Alcott e Henry David Thoreau. Todos moravam em Concord, Massachusetts, nos anos seguintes à Guerra Civil Americana e todos escreviam sobre as questões filosóficas, éticas e religiosas da época.<sup>9</sup>

Alguns dos movimentos da obra foram possivelmente originados de peças orquestrais que Charles Ives estava compondo na mesma época e que permaneceram inacabadas: *Orchard House Overture* (1904), *Emerson Concerto* (1907) e *Hawthorne Concerto* (1910). Isto explica, provavelmente, a grande dificuldade técnica da obra e a inclusão de partes opcionais de viola ou flauta na partitura.

Os principais recursos composicionais utilizados nesta obra são: harmonias de acordes de sobreposições de quartas, *clusters*, ritmos não-métricos, atonalidade, justaposição de estilos musicais diferentes e uso reiterado de citações.

No primeiro movimento (*Emerson*), Ives combina a citação do motivo do início do primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven com outros motivos compostos pelo próprio compositor - denominados de ‘melodia da fé humana’,<sup>10</sup> ‘motivo da contemplação’, ‘motivo da esperança’ e ‘motivo declamatório’ – para desenvolver uma forma cumulativa:

*“uma forma complexa na qual um 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.”* (ALBRIGHT, 1999, p. 70)

---

<sup>7</sup> Ives compôs a sonata entre 1911 e 1912, mas considera que os dois últimos movimentos só foram terminados em 1915. Nota do compositor na primeira página da partitura. IVES, Charles. *Piano Sonata N°2, “Concord, Mass., 1840-1869”* (partitura). 2<sup>nd</sup> ed. New York: Associated Music Publishers, 1947.

<sup>8</sup> Block (1997, p. 33) afirma que: “a comparação entre a primeira e segunda edições publicadas revela diferenças consideráveis, particularmente notas adicionadas ou subtraídas de acordes e mudanças de acidentes”.

<sup>9</sup> Informação dada por Burge (1990, p. 42). Segundo Clark (1974, p. 173), Ives tinha uma “marca especial de misticismo, uma filosofia de vida e composição que ele desenvolveu como resultado de sua admiração por Walt Whitman e os transcendentalistas de New England.”

<sup>10</sup> Segundo Hitchcock (1977, p. 54), Ives se refere a estes motivos em *Essays Before a Sonata*.



Fig.1- Exemplo do uso de forma cumulativa em *Emerson*. (BURGE, 1990, p. 45)

No terceiro movimento (*The Alcotts*), pode ser observada a justaposição de diferentes armaduras de clave e a presença, logo no início, do motivo da 5ª Sinfonia de Beethoven. Ives combina este motivo com as citações das melodias dos hinos *Missionary Chant*, *Martyn* e da melodia de *Old Scotch Airs*.<sup>11</sup>



Fig.2- Início do 3º movimento, *Alcotts*. Copyright by Associated Music Publishers, New York, 1947.

<sup>11</sup> Segundo Machilis (1979, p.348).

## ELEMENTOS DE ESCOLHA?

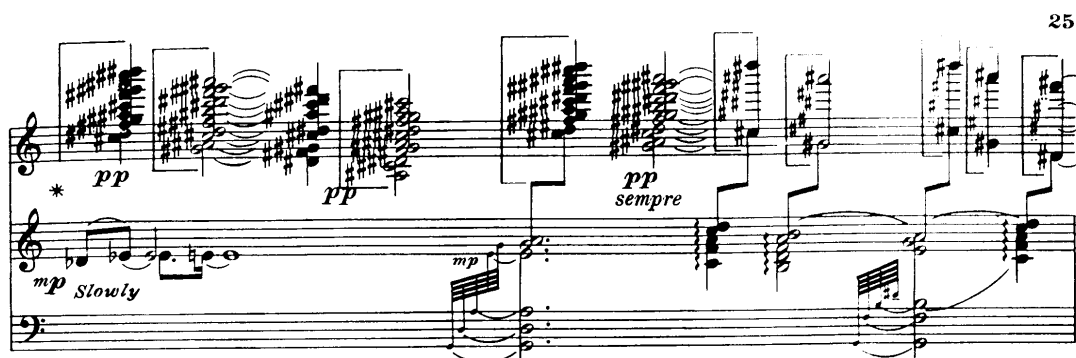
A principal polêmica causada pela obra seriam as possíveis opções de escolha deixadas para o intérprete, em vista das duas diferentes edições publicadas, das notas de execução da segunda edição e em razão de estudos que foram realizados sobre as cópias revisadas feitas por Ives entre a primeira e a segunda edições. Ives utilizou dezessete cópias da primeira edição impressa, como uma espécie de estudo para corrigir detalhes e explorar novas possibilidades. Segundo Block (1997, p. 31):

*Estas cópias revisadas reúnem elementos tanto da 'Emerson Overture' em 'Emerson', como incorpora algum material do 'The Celestial Railroad' em 'Hawthorne', e combina características da primeira edição impressa e da segunda edição futura em todos os movimentos da Concord Sonata.*

Segundo Clark (1974, p.168), estas inúmeras cópias conteriam versões diferentes do mesmo trecho, o que representariam dúvidas de Ives sobre a execução. Em alguns momentos, Ives faz comentários na própria partitura, contendo expressões como: 'algumas vezes', 'nem sempre' e 'se o humor...', que Clark considera como aberturas para o intérprete.

No nosso estudo da partitura da segunda edição publicada, pudemos observar que não há indicações de opções de escolha diretamente no texto musical: ritmos, alturas, dinâmicas e andamentos estão todos especificados. Por outro lado, a partitura é acompanhada de duas páginas de notas explicativas, que podem ser divididas em três tipos:

- Explicações sobre a execução de novos recursos técnicos do instrumento, como a utilização de um pedaço de madeira para a execução de *clusters* de duas oitavas nas teclas pretas e a sugestão de execução de *clusters* nas teclas brancas com os punhos cerrados, ambos no segundo movimento (*Hawthorne*);



The image shows a musical score for the second movement of Hawthorne. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with dense, vertical clusters of notes. The lower staff is in bass clef and contains more traditional melodic and harmonic lines. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The tempo marking is *Slowly*. The page number 25 is visible in the top right corner.

Fig.3- Exemplo do uso de *cluster* no 2º movimento, *Hawthorne*. Copyright by Associated Music Publishers, New York, 1947.

- Explicações que procuram facilitar a execução, como a opção de não executar notas escritas em tamanho pequeno ou mesmo a omissão de notas escritas em tamanho normal, que “*podem tender a diminuir a velocidade*” (Ives, 1947, notas da partitura) de um trecho devido à dificuldade de execução.<sup>12</sup> Estas indicações se encontram nas páginas 19, 45, 50, 60, 62 e 67;

<sup>12</sup> Sobre esta questão, Block (1997, p. 43-4) afirma que: “*Sendo ele próprio um pianista hábil, Ives estava perspicazmente ciente dos problemas técnicos que sua sonata poderia propor, e esforçou-se em ajudar outros pianistas a negociar suas dificuldades consideráveis, de acordo com as suas limitações individuais*”.

The image shows a musical score for the first movement of Emerson. It features a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, and *pp*, along with performance instructions like *(r.h.)* and *pp-if played-but bringing out accent.* The violin part includes markings like *mf slower* and *pp*. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Fig.4- Exemplo de trecho com notas opcionais no 1º movimento, *Emerson*. Copyright by Associated Music Publishers, New York, 1947.

- Possíveis indicações de abertura para o intérprete, como no 2º movimento (*Hawthorne*): “Na maior parte, supõe-se executar este movimento o mais rápido possível e não literalmente.” (Ives, 1947, notas da partitura). A outra única possibilidade de abertura se encontra em uma nota do 1º movimento (*Emerson*):

“Por todo este movimento, e em alguma extensão nos outros, há várias passagens para não serem executadas muito invariavelmente, e nas quais o tempo não é preciso ou estático: ele varia geralmente com a disposição do dia, assim como a de Emerson, a dos outros poetas de Concord, e o intérprete.” (IVES, 1947, notas da partitura)

Como pode ser observado, somente estas duas últimas notas contêm informações que poderiam dar possíveis aberturas para o intérprete e elas não são objetivas e nem claras. Block rebate as idéias de opções de escolha defendidas por Clark, afirmando que:

“Ives não era um compositor proto-Cageano imaginando partituras indeterminadas ou improvisatórias, mas um compositor romântico de opções de execução da tradição do século dezenove. Depois de tentar algumas variantes, antes e depois da primeira edição, ele se fixou em uma versão preferencial, sendo a maioria a partir de alguns poucos anos da primeira edição. A segunda edição é sua versão definitiva e aquela que devemos tocar.” (BLOCK, 1997, p. 43)

## CONCLUSÃO

Diante da confrontação destes estudos publicados e do nosso próprio estudo da partitura, concluímos que Ives não previa opções de escolha consideráveis para o intérprete nesta obra. Isto se comprova pela própria segunda edição publicada, contendo várias alterações em relação à primeira edição, publicada mais de vinte e cinco anos antes. Se o compositor previsse realmente maior liberdade ao intérprete, deixaria isto explícito nesta segunda edição (assim como as alterações realizadas), o que não foi o caso. A nosso ver, as opções de omissões de notas da segunda edição visam maior facilidade de execução e devem ser decididas pelo intérprete durante o estudo da peça e não no momento da execução, não podendo ser classificadas então como um recurso de indeterminação. Contudo, esta constatação não retira a importância do compositor e da obra em especial, no âmbito da experimentação em relação à técnica do instrumento e aos recursos composicionais, figurando como um marco no repertório para piano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBRIGHT, V. *Charles Ives: uma revisita*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

BLOCK, Geoffrey. Remembrance of dissonances past: the two published editions of Ives's *Concord Sonata*. In: LAMBERT, P. (ed.) *Ives Studies*. Cambridge: University Press, 1997. p. 27-50.

BURGE, D. *Twentieth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990.

CAGE, J. *Silence*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1966.

CAGE, J. *De Segunda a um ano*. Tradução: Rogério Duprat. São Paulo: Hueltec, 1985.

CLARK, S. The Element of choice in Ives's *Concord Sonata*. *The Musical Quarterly*. Vol. LX, Nº2. New York: G. Schirmer, April 1974. p. 167-186.

HITCHCOCK, H. W. *Ives*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

IVES, C. *Piano Sonata Nº2, "Concord, Mass., 1840-1869"* (partitura). 2<sup>nd</sup> ed. New York: Associated Music Publishers, 1947.

MACHILIS, J. *Introduction to contemporary music*. 2 ed. New York: Norton, 1979.

NICHOLLS, D. *American Experimental Music, 1890-1940*. Cambridge: University Press, 1990.