

Cu toate că nu a întemeiat o școală și nici n-a avut elevi, Charles Ives trebuie considerat promotorul muzicii americane a secolului 20; primul compozitor american care a lucrat independent de muzica europeană; primul care a creat un adevărat profil muzical american.

Născut în Danbury, Connecticut (1874), Ives a fost de timpuriu un incorigibil experimentator și iconoclast muzical. El a introdus în compozițiile sale multe din tehnicile secolului 20 — atonalitatea, microtonalitatea, politonalitatea, clustersele, ritmurile asimetrice și alte procedee — cu mult înainte ca Schönberg, Stravinsky, Hindemith, Bartók ori alți compozitori ai secolului 20 să se fi gândit la acestea. El a ajuns la aceste noi sunete chiar de la începutul secolului 20, independent de acei măștri europeni cu muzica cărora era total nefamiliarizat.

Stilul muzical al lui Ives era unic. Pare format în întregime chiar de la început. Spre deosebire de mulți compozitori (de exemplu, Schönberg) care erau nevoiți să lupte cu disperare ca să se detașeze de trecut, nici un conflict n-a existat între Ives și tradiție. Fără să arunce o privire înapoi, el a deschis noi drumuri, creîndu-și un stil cit se poate de personal, care a fost consecvent de la început pînă la sfîrșit.

Aspectele „americane” ale stilului lui Ives, trebuie să fie găsite, totuși, nu atît în trăsăturile tehnice ale muzicii sale, în disonanța foarte mare, în ritmurile complicate, în întrebuintarea materialului popular — cit în independența gândirii sale muzicale, în eliberarea sa din ortodoxie și în filozofia sa muzicală atotcuprinzătoare. Ives credea că muzica ar trebui să exprime natura omenească în cel mai larg sens al acestor cuvinte. El dorea să creeze o muzică care trebuia să treacă bariera dintre artă și viață; o muzică care să străbată viața (o Simfonie a Universului) și să devină o parte a acesteia. Stilul muzical al lui Ives include toate elementele posibile; traversează toate nuanțele expresiei, de la cele mai elevate și rafinate pînă la cele mai umoristice și simple. Henry Cowell, biograful lui Ives, descria muzica acestuia ca „umanitarism în sunet”.

Rădăcinile stilului muzical al lui Ives zac adînc implantate în solul locului său natal New England (Noua Anglie), în acele caracteristici de independență, încredere în sine și inventivitate, care sînt numite citeodată „Yankee”, și care sînt exprimate în lucrările literare ale secolului al 19-lea de poezii și filozofii din New England: Emerson, Thoreau, Hawthorne și Alcott. Acest stil muzical era colorat de muzica populară și cea la modă din timpul lui Ives, de cîntecele patriotice ale fanfarelor, de melodii pe care „lăutarii de la țară” le cîntau duminică noaptea la jocurile din șopronul satului și de simplele imnuri protestante care erau cîntate cu fervoare și cu adînc extaz religios de corurile bisericesti de la țară. În *Simfonia nr. 3* observăm maniera în care Ives a asimilat spiritul și trăsăturile muzicale ale acestei muzici religioase. Această lucrare liniștită este subintitulată „The Camp Meeting”.

La sfîrșitul secolului al 19-lea și începutul sec. al 20-lea, în multe părți ale Statelor Unite aveau loc mari adunări religioase. Aceste „Camp Meetings” sau „reînviări”, cum erau numite, atrăgeau mij de persoane și de obicei durau mai multe zile. Scopul lor de seamă era să restabilească (să „reînvie”) interesul

pentru învățarea religiei creștine și „să salveze sufletele” în timpul acestei adunări „confesionale” extrem de emoționantă. Ele n-au servit numai acestui scop religios cu mare zel și devotament, dar au prevăzut și o formă de activitate socială. Muzica — întonînd un imn înălțător —, de obicei acompaniată de trompetă sau vioară, servea ca un catalizator principal spiritual și estetic. Ca tînăr, Ives a participat la mai multe din aceste manifestări. El spune: „Îmi amintesc cum răsunau printre copaci marile valuri de sunete, cînd bucăți ca *Beulah Land*, *Woodworth*, *Nearer My God To Thee*, *The Shining Shore*, *Bringing In The Sheaves*, *O Happy Day*, *When I Hear Thy Welcome Voice*, și multe altele erau cîntate de mii de suflete care „se exteriorizau”. Tata, care conducea cîntarea, uneori cu cornetul sau cu vocea, alteori, în imnurile mai lente cu o vioară sau cu un corn francez, îndemna întotdeauna pe fiecare să cînte în felul lui. O mare parte din ei știau cuvintele și muzica (versiunea lor) pe de rost și le cîntau în acest fel. Dacă pe ici pe colo se îndepărtau cîte puțin de poet sau compozitor, cu atît mai bine pentru poezie și muzică. Exista vigoare și exaltare în acele mari conclave ale cîntecelor de umanitate”. Ives a numit aceste mișcări ale simfoniei sale astfel: I. *Veche adunare populară*; II. *Ziua copiilor*; III. *Comuniune*.

El a insistat întotdeauna în distincția „substanță — formă”. Criticat în mod frecvent în vremea sa pentru întrebuintarea unui astfel de „vulgar și obișnuit” material tematic ca melodiile de imn religios (criticii par să nu-și amintească faptul că J. S. Bach își baza majoritatea marilor sale lucrări corale și de orgă pe coralele bisericii lutherane), Ives a declarat în a sa *Essays Before A Sonata* (Încercări înaintea unei sonate) că omul care locuiește „jos la Babbitt's Corner (un sat mic din New England) găsește o atracție profundă în simplul dar pătrunzătorul imn evanghelic al „Camp Meeting”-ului vechii generații. El găsește în ele o vig are, o profunzime de simțire, un ritm firesc al pămîntului, o sinceritate — emfatică dar inestetică — care în ciuda sentimentalității îl duce pe el mai aproape de „Cristul poporului” decît o face *Te Deum*-ul celei mai mari catedrale... Dacă Yankeul (Charles Ives) poate să reflecte fervoarea cu care erau cîntate „imnurile sale evanghelice” ...el poate să găsească în ele o culoare locală care ar face toată lumea bună... Dacă muzica sa poate în orice caz să redea o astfel de stare de spirit, fiind o parte din ea însăși, această muzică se va apropia undeva chiar de idealul său și va fi de asemenea americană... Cu alte cuvinte, dacă culoarea locală este un adevărat pigment al culorii universale, aceasta este o calitate divină, este o parte a substanței în artă și nu a formei”. Astfel Ives și-a exprimat crezul său artistic care l-a călăuzit, din punct de vedere muzical, de-a lungul carierei sale. Acest lucru este grăitor în ceea ce privește ignorarea pe care muzica lui Ives a suferit-o în timpul său, încît această *Simfonie nr. 3* nu a fost cîntată pînă la 5 mai 1947 (Lou Harrison dirijînd „New York Little Symphony”). Ives avea 73 de ani!

Ar fi o greșeală, totuși, să-l considerăm pe Ives un folclorist. Lucrările sale nu sînt în nici un caz simple buchețe de melodii americane. Compozitorii dinaintea lui Ives încercaseră să creeze muzică „americană”, întrebuintînd materiale populare ale indienilor, negrilor, cowboy-ilor și altor indigeni. Ei au reușit, în orice caz, doar să dîstrugă farmecul, căldura și vitalitatea acestei muzici, încercînd s-o încatuzeze în rigidele forme armonice și ritmice europene.

Ives, pe de altă parte, s-a bazat toamă pe trăsăturile cele mai neconvenționale ale acestei muzici — pe „neglijențele“ și „scăpările“ lăutarilor de la țară, pe „acordurile false“ cîntate de fanfarele satești, pe tensiunea politonă existentă între organistul bisericii și enoriași, străduindu-se să cînte melodiile imnului protestant în sferturi de ton, — pe acele ideosincrazii foarte melodice și ritmice pe care alți compozitori le consideraseră a fi greșeli și care i-au dat muzicii lui Ives acea savoare tipic „americană“.

Stilul său muzical era de asemenea influențat de către tatăl său, George Ives — capelmajstru de țară, pianist, acordor, neobosit experimentator al sunetelor muzicale — care de timpuriu l-a introdus pe tînărul Charles în lumea disonanței și politonălității. Perseverent, plin de încredere în sine și inventiv, George Ives era un urmaș spiritual al altor altor gînditori independenți americani, ca William Billings (1746—1800) și Benjamin Franklin (1706—1790). George nu i-a dat numai lecții de pian fiului său, dar l-a învățat să cînte la mai multe instrumente din orchestră. Cînd avea 12 ani Charles cînta în orchestra tatălui său; pe la 13 ani, el a devenit organist în biserică parohială în orașul său natal, Danbury.

La bătrînețe, Ives vorbea cu afecțiune despre tatăl său și de instruirea timpurie pe care o primise de la el. „El avea un remarcabil talent pentru muzică și sunet, de asemenea o filozofie a muzicii care era neobișnuită. Tata credea că omul de obicei nu-și folosește îndeajuns facultățile sale mintale. Nu cred că aveam mai mult de 10 ani cînd el ne puneă să cîntăm (pe noi, familia sa) astfel de melodii populare ca: *Swanee River (Riul Lebedei)* în *mi bemol* în timp ce el ne acompania la pian în cheia lui *Do!* El declara că acest exercițiu ne-ar fi ascuțit auzul și ne-ar fi întărit gîndirea muzicală. El dorea să ne încurajeze să gîndim pentru noi înșine și să fim mai independenți“.

Unul din aspectele sunetului muzical care i-a atras atît pe Charles cît și pe George Ives era efectul acustic care putea fi obținut prin separarea grupurilor de cîntăreți, plasînd două orchestre în două colțuri opuse ale pieței publice, fiecare orchestră cîntînd o melodie deosebită în chei diferite. Lui George îi plăcea să experimenteze ecoul încercînd să capteze sunetul unui corn auzit de la o distanță printr-o masă de apă. El susținea că această muzică dulce auzită aproape de ascultător este cu totul diferită de muzica răsunătoare auzită de la o anumită distanță. (Astfel de experiențe cu acustică sînt desigur una dintre importanțele trăsături ale muzicii noi în Statele Unite astăzi — de exemplu, George Crumb, Henry Brant, Milton Babbitt).

În lucrarea de muzică de cameră *Unanswered Question* (întrebarea fără răspuns), scrisă în 1908, Ives demonstrează aceste principii acustice. În această lucrare corzile cîntă în *o*luse *pianissimo* și fără schimbare de tempo de la un capăt la celălalt al lucrării. Ele reprezintă ceea ce Ives numea „Tăcerea Druizilor — cei care nu știu, nu văd și nu aud nimic“. Trompeta intonează „întrebarea eternă cu privire la existența noastră“ și o exprimă în același ton al vocii de fiecare dată. Flautele, cornul englez și clarinetul încearcă să preia „Răspunsurile“ după fiecare declarație a „întrebării“. Dar ele devin din ce în ce mai confuze, caustice și zadarnice pe măsură ce lucrarea înaintează. În cele din urmă ele dispar și „întrebarea“ este pusă încă o dată înainte ca „Tăcerea“ să se lase dincolo de „liniștea netulburată“.

Ives considera muzica sa întotdeauna într-un proces de schimbare și creștere (*Works-in-progress* — este denumită astăzi) și el în mod constant își refăcea compozițiile, sugerînd că facultative sau alternative în care aceeași piesă ar putea fi interpretată, adesea schimbînd compoziții întregi dintr-o manieră în alta. Cîndva declara că speră ca niciodată să nu termine cu mișcarea „Emerson“ a *Sonatei Concord*“.

Cele șase bucăți ale Setului nr. 1 — *See'r, A Lecture, The New River, Like A Sick eagle, Calcium*

*Light, Incantațion* — sînt bune exemple ale acestui amestec de stiluri, deoarece toate aceste bucăți, cu excepția aceluia *Calcium Light Night* au reapărut în 1922 în acea nemaipomenită colecție de *114 Songs*, pe care Ives le tipărise în mod particular și le distribuise fără drept de autor, pe gratis, fiecărui muzician care le-a cerut! În a sa *Postfață* la cele *114 Cîntece*, Ives întreabă: „Nu este oare frumosul în muzică prea adesea confundat cu ceva care ar permite urechilor să se relaxeze într-un fotoliu?“ Această postfață este o lungă și revelatoare declarație a filozofiei lui Ives asupra muzicii și vieții. Ea sfîrșește cu următoarele întrebări: „Trebuie întotdeauna un cîntec să fie o triadă rafinată, o bandă care să se potrivească cu vocea? N-ar trebui ca aceasta să fie eliberată din cînd în cînd de stăpînirea toracelui, diafragmei, urechii și altele? Dacă cineva dorește să se plimbe de jur împrejurul unei văi, să arunce cu pietre în piramide sau să doarmă în parc, n-ar trebui să aibă oarecare libertate de la o *Nemesis*, *Rameses* sau un polițist?... Dacă se întimplă să fii dispus să încerci să zbori unde oamenii nu pot să zboare, să cînti ceea ce nu poate fi cîntat, să mergi într-o peșteră pe brînci, să încătușezi speranța oarbă și credința și să încerci să escaladezi munți care nu există, cine ar putea să te oprească?! Pe scurt, un cîntec trebuie să fie întotdeauna cîntec!“.

*See'r* descrie „un bătrîn cu un pai în gură care stă cît e ziua de lungă în fața bătăniei din sat; îi place să privească întîmplările hazlii de pe acolo!“.

În cele *114 Songs*, „*A Lecture*“ apare sub titlul „*Tolerance*“, și se referă la un pasaj dintr-o lecție a președintelui din Yale, Arthur Twining Hadley — „Cum aș putea să schimb orice foc sau orice cămin de piatră al omului? Cunoosc poarta și dorința care m-au făcut să-l construiesc pe al meu propriu“.

Cuvintele la *The New River*, cîntate aici în versiunea originală de trompete, clarinet, saxofon, pian și patru viori (cu notația *Repede și Aspru*) sugerează că oamenii chiar în 1921 erau îngrijorați de degradarea treptată a mediului! „În josul rîului se aude un zgomot! Nu este glasul valurilor bubuitoare. Sînt doar sunetele omului, săli de dans și tamburină, fonograf și benzină, oameni conducînd mașina! A fost ucis sunetul cornului de vînătoare, Zeii Rîului au plecat!“.

În bucata a patra, *Like A Sick Eagle*, (notat foarte lent, în mod slab și trenant), corzile lunecă sus și jos în intervale de sfert de ton în timp ce partea vocii cîntată de cornul englez se mișcă în jumătăți de tonuri cromatice. Textul este de Keats, „Spiritul este prea slab, moartea mă apasă cu greutate ca un somn nedorit și fiecare culme închipuită și abruptă a suferinței divine îmi spune că trebuie să mor ca un vultur rănit care privește spre cer“.

*Calcium Light Night* este o revenire nostalgică la zilele de studenție ale lui Ives, la Universitatea Yale pe care a absolvit-o în 1898. Zece ani mai tîrziu el a compus această bucată care descrie o „întîmplare anuală“ la Yale, cînd, la orele 9 fix, membrii celor patru societăți de juniori, mergînd doi cîte doi, și îmbrăcați cu glugă și sutană de o culoare distinctă pentru fiecare fraternitate, intră în incinta Universității prin cele patru porți nordice și încep procesiunea înspre camerele diferite în dormitoarele comune, unde stăteau „candidații“ pentru clasa studenților din anul II care sînt atunci, în mod oficial și public, înștiințați de alegerea lor în Societatea Juniorilor. Defilînd în jurul Universității, fiecare Societate cîntă marșul său și fiecare om poartă o făclie de foc grecesc. În spatele fiecărei coloane, patru din cei mai înalți bărbați poartă pe umerii lor o lumină puternică de calciu care își trimite raza înainte, scoțînd în evidență litera grecească de pe spatele fiecărui bărbat din procesiune. Cîntarea, luminile colorate și costumele celor care merg produc o scenă spectaculoasă pentru mul-

țimea de studenți care umple aleile. Afară de scena remarcabilă pe care atât descrierea cit și muzica o evocă, este interesant de observat că în punctul culminant al acestei bucăți, muzica este realizată în recurență și fiecare măsură merge înapoi ca un rac spre începutul bucății — *Calcium Light Night* sfârșindu-se în aceeași diminuare de sunet de timpani cu care a început.

*Incantation* datează din 1909 și a fost conceput ca un „cîntec fără voce”, orchestrat pentru trompetă, flaut, trei vioi și pian. Cuvintele sînt de Byron: „Cînd luna este în descreștere și licuriciul în iarbă, meteorul pe mormînt... și frunzele liniștite sînt fără viață... Sufletul meu va fi lingă tine, cu putere și cu un semn”.

Scherzo-ul *Over the Pavements*, aduce un exemplu uluitor al originalității ritmice și inventivității lui Ives. Scris în 1906, *Pavements* este atonal peste tot, combinînd ritmuri de jazz sincopat în măsură de 5/8 peste care el suprapune triplete sferturi, împarte trei măsuri ale ritmului de 5/8 în zece, și în punctul culminant al lucrării are șase figuri ritmice diferite în măsura 5/8 peste trei timpi. Pe neașteptate muzica ajunge la o oprire unde Ives a introdus o cadență pe care, în mod caracteristic, o notează „To Play or Not to Play” (să se cînte sau să nu se cînte) (sau cit se poate de repede!). „Dacă se cîntă, să fie cîntată nu ca ceva plăcut — dar chiar, precizează, pe cit de nemuzical posibil!”. Ascultătorul poate să-l întrezărească aici pe umoristul Ives, sfîrșind acest Scherzo.

Cînd Ives s-a înscris la Școala de Muzică din Yale în 1894, el lucra deja în mod independent și compunea în stil politonal, o practică care l-a dus la un conflict ascuțit cu profesorii săi, încît a încercat să se adapteze stilului lor de compoziție convențional european. Cînd a fost pe punctul de a absolvi școala, Ives a luat hotărîrea să intre în afaceri și să păstreze muzica ca o diversivune, a doua profesie. Este o dovadă a ingenuității sale Yankee faptul că în următorii douăzeci de ani (1898—1918). Ives nu numai că a compus patru simfonii, numeroase lucrări de muzică de cameră, mai multe piese orchestrale, mai mult de 200 de cîntece, și zeci de compoziții pentru pian, dar chiar s-a stabilit ca asociat (Ives & Myrick) în una din cele mai reușite firme de asigurări din New York din istoria Statelor Unite (Mutual Life Insurance of New York).

Una dintre cele mai impresionante lucrări ale acestei remarcabile și fertile perioade este *Orchestral set Three Places in New England*. Cele trei locuri sînt: I. St. Gaudens in Boston Common, II. Putnam's Camp, Redding, Connecticut, III. The Housatonic at Stockbridge (Massachusetts).

Compușe între 1903 și 1914, aceste bucăți reflectă intensul patriotism al lui Ives, precum și extraordinara sa abilitate în a sintetiza moștenirea culturală din Noua Anglie cu melodjile atât de americane ca *Battle Cry of Freedom*, *Columbia The Gem of The Ocean*, *Yankee Doodle*, *Turkey In The Straw*, *Marching Through Georgia* și zeci de alte melodii populare ale începutului secolului 20. Al doilea loc în acest set, „Putnam's Camp”, demonstrează de asemenea, o glumă veche pe care a învățat-o de la George Ives, tatăl — două fanfare cîntînd simultan muzică deosebită în diferite părți ale pieței orașului! Lucrată pentru întreaga orchestră cu pian (2 executanți), această lucrare descrie o zi de 4 iulie în excursie și picnic la Redding Center, Connecticut, lîngă un mic parc rezervat în memoria războiului revoluționar unde generalul Israel Putnam și soldații săi au avut tabăra în timpul iernii anului 1778—1779.

În orchestrația acestei lucrări, Ives descrie scena ca o fantezie muzicală în care un copil care se ră-

tăcise de restul excursioniștilor adoarme și visează că vede armatele engleză și americană, înaintînd una spre cealaltă. „În timp ce el rămîne pe coasta dealului, cu dafini și hîciori, melodiile fanfarei la picnic și cîntecele copiilor devin din ce în ce mai slabe. Deodată, peste copacii de pe creasta dealului, copilul vede oprindu-se o femeie înaltă. Ea îi aminteste de o pictură pe care o văzuse, a Zeiței Libertății (în portul New York). Dar fața ei este tristă — ea insistă ca soldații să nu uite „cauza” lor și marile sacrificii pe care le-au făcut pentru aceasta. Dar ei ies din tabără cu fluiet și repetă cu insistență o melodie populară a timpului respectiv. Deodată, se aude o nouă notă națională. Putnam vine peste dealuri din centru — soldații se întorc și aclamă. Băiețelul se trezește, el aude cîntecele copiilor și fuge pe lîngă monument să „asculte fanfara” și să ia parte la jocuri și dansuri”.

Fragmente din *British Grenadiers* și alte melodii revoluționare țînesc prin această mișcare, strălucitoare în așezarea lor disonant polimetrică. În *Putnam's Camp*, puteți auzi fanfarele cum se apropie una de alta, trec și dispar în direcții opuse.

Se pare că Ives nu a regretat niciodată hotărîrea de a combina muzica cu afacerile și a declarat mulți ani mai tîrziu: „Experiența mea în afaceri mi-a dezvăluit viața în mai multe aspecte pe care aș fi putut altfel să nu le sesizez. Să-ți asumi această muncă este un proces material dar chiar numai aceasta înseamnă să nu nesocotești mîntea și inima. Pentru fiecare agent de asigurări există cite un om și acest lucru înseamnă umanitate. Am căpătat multă experiență de viață în afaceri. Țesătura existenței se țese ea însăși în întregime. Nu poți scoate în evidență o artă, punînd-o într-un colț, și să speri ca ea să aibă vitalitate, realitate și substanță. Nu poate fi nimic „exclusiv” la o artă substanțială. Aceasta vine direct din inimă și experiența de viață și gîndire asupra ei. Munca mea în muzică m-a ajutat în afaceri și munca mea în afaceri a ajutat muzica mea”.

Astăzi, privind în urmă cu mai bine de jumătate de secol către era lui Charles Ives, vedem că efectiv orice dezvoltare și inovație care în 1970 face parte din orice procedeu al compozitorului — aleatorie sau formă închisă, improvizatie sau opera în lucru, participarea publicului și cercetarea acustică, menționînd atonalitatea, politonalitatea, poliritmia, clusterelor, microtonia, efectele de jazz — pot fi găsite în embrion în opera lui Charles Ives. Ives l-a anticipat pe Schönberg cu 10 ani, pe Stravinsky cu 15, pe Gershwin, Copland și alți cunoscuți compozitori americani ai secolului al 20-lea cu 25 de ani. Realizările sale sînt toate cu atât mai remarcabile cu cit ne gîndim că gustul predominant pe vremea lui era pentru muzica lui Schumann, Wagner, Ceaikovski, Richard Strauss și alți europeni ai secolului al 19-lea și că compozitorii americani contemporani lui oum sînt Daniel Gregory Mason, George Chadwick sau Horatio Parker (profesorul lui Ives la Yale) au încercat să creeze „a great 20-th century American classic revival” (marena renaștere a muzicii clasice americane a secolului al 20-lea) cu Johannes Brahms ca inspirator și model.

Ives a trebuit să plătească scump pentru independența sa în perioada ostilității și neglijenței. Muzica sa nu a fost executată decît după cel de-al 2-lea război mondial, cînd a început să fie pretutîndeni cîntată. Omul care a fost considerat odinioară „excentric”, experimentator și iconoclast și a cărui muzică a fost considerată „de amator” și imposibil de cîntat, este astăzi recunoscut ca un mare clasic american — compozitorul care a pus bazele muzicii americane a secolului al 20-lea. Lumea muzicală l-a ajuns în sfîrșit din urmă pe Charles Ives.

(în românește de MARIELA CRIVĂȚ)