

Aportes en la música del siglo XX  
*Soliloquy –or a Study in 7ths and Other  
Things–* de Charles Ives (1907)\*.

La forma de esta pequeña pieza de Ives presenta, al igual que otros aspectos de la obra, una estructura claramente binaria cuya articulación es coincidente con la del texto. Lo binario se manifiesta también en la escritura: en la primera parte **A** (*Adagio*) la grafía tiende a la indeterminación, mientras que en la segunda parte **B** (*Allegro*) es absolutamente precisa. Esta idea de pares de opuestos se constata en varios niveles; está presente en el texto, donde el pensamiento expresado en la primera parte (*"Nature is a simple affair"*) es contradicho en la segunda (*"Nature can't be so easily disposed of!"*); está en la forma binaria, está en la grafía y está —como veremos— en la adopción de diferentes criterios de escritura para la voz y para el piano.

### Primera sección (A)

En la primera parte la voz realiza un recitado cantado sobre la nota "fa", con inflexiones a las notas "mi b" y "re b". Esta línea de la voz tiene claras reminiscencias de los *negro spirituals*, propios de la liturgia protestante de la población negra de Norteamérica. Los tres sonidos de la voz se relacionan con el acorde de Re b Mayor del piano, sugiriendo un centro tonal de Re b Mayor. Los tres acordes de la parte del piano presentan una construcción triádica de

---

\* El presente texto forma parte del conjunto de trabajos realizados en el marco del Proyecto de Investigación "Aportes en la música del siglo XX: un enfoque analítico de cuestiones articuladoras en el pensamiento musical", dirigido por Mariano Etkin e integrado por Carlos Mastropietro, Germán Cancián, Santiago Santero y Cecilia Villanueva. Este proyecto de Investigación se lleva a cabo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, con sede en las Cátedras de Composición y Análisis Musical.

complejidad creciente y son, según el orden de aparición, Re b Mayor, La con 9ª Mayor sin 3ª, y el policordio re - fa # - la - mi - sol - si b - re b - fa que puede ser interpretado como un Re Mayor con 9ª más un Mi b Mayor con 9ª sin fundamental (ver gráfico 1). Esta secuencia se toca tres veces, prolongándose en la última repetición el último acorde.

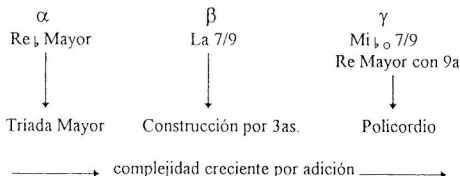


Gráfico 1

La relación entre los acordes es la siguiente:

$\alpha$	$\beta$	$\gamma$
<b>Re b Mayor</b>	La b <u>+ 1 st</u>	Re b <u>+ 1 st</u>
	<b>La</b> <sub>(b)</sub>	<b>Re</b> <sub>(b)</sub>
<b>I</b>	<b>V + 1 st</b>	<b>I + 1 st</b>

El desvío de semitono que se constata en los acordes  $\beta$  y  $\gamma$  responde al pensamiento interválico generador de la pieza, el que se manifiesta explícitamente en la sección B. Por otro lado, se observan relaciones cromáticas en el movimiento de las voces, expresadas a través de los intervalos de 7ª Mayor y de 2ª menor (ver gráfico 2). Según esta óptica, el “la” que se encuentra en el bajo del acorde  $\beta$  es la anticipación de esa nota en  $\gamma$ . Así, en esta secuencia

de acordes se jerarquiza la importancia de  $\beta$  y  $\gamma$  (siendo el segundo un desvío cromático del primero), y sitúa a  $\beta$  como acorde de paso.

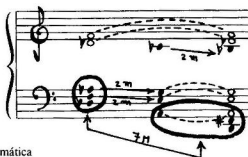


Gráfico 2

## Segunda sección (B)

En esta segunda sección el carácter binario se manifiesta en la superposición de un pensamiento de relativa asistematicidad en la voz, a otro totalmente sistemático en la parte del piano. En efecto, el planteo rítmico es absolutamente contrastante entre las dos partes: mientras el piano conserva una pulsación constante de semicorcheas, la voz presenta por momentos una estructura rítmica de suma complejidad. La presencia de lo binario aparece también en las dos sub-secciones en las que se articula B. Sin embargo, tal como se observa en el gráfico 3, el lugar en donde se produce la articulación en la parte vocal no coincide con el punto en el que articula la parte del piano. La voz se articula según el componente semántico del texto. En el piano la articulación está sustentada en un procedimiento racional apriorístico, como lo es el de la retrogradación. Ésta comienza en el momento en que en el texto aparece la palabra "think". El "pensar" está reflejado aquí en la retrogradación como expresión musical por excelencia de una operación intelectual.

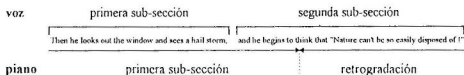


Gráfico 3

Los doce primeros sonidos de la primera de las sub-secciones en las que hemos segmentado a la voz en B, corresponden a los 12 grados de la escala cromática. Éstos aparecen según el orden mostrado en el gráfico 4a. Se establece, entonces, una relación por oposición con el sonido repetido característico de la sección A. Los *glissandi* que aparecen en los compases 2 y 4 de B forman también una escala cromática de 5 sonidos (gráfico 4b).



Gráfico 4a



Gráfico 4b

La parte de piano comienza con un arpeggio ascendente de 9as menores que abarca desde un “re b” hasta un “fa”; recordemos que dichas notas se encuentran en las voces extremas del acorde inicial de la sección A. Los siguientes tres arpeggios, siempre ascendentes, están constituidos, el primero por 7as Mayores, el segundo por 9as menores, y el último por 7as Mayores. Cada arpeggio adiciona un sonido con respecto al anterior, determinando la siguiente progresión numérica: 5-6-7-8 sonidos. La secuencia de intervalos (9as menores, 7as mayores, 9as menores, 7as mayores) tiene su origen en una escala cromática de la que cada arpeggio ejecuta la cantidad de sonidos que le corresponden (5; 6; 7 u 8) alternando el sentido de lectura de la porción correspondiente de la escala, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda (ver gráfico 5).

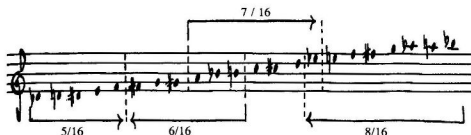


Gráfico 5

Los acordes en los que resuelven el primero y el segundo arpeggio, contienen notas que no están comprendidas en la explicación anterior. En el primer acorde se trata de las notas "la" y "do", y en el segundo, "do #". Con el agregado de estas tres notas se mantiene, durante los tres primeros acordes, una densidad constante de 7 sonidos. De ello se desprende que el agregado de esas notas proviene de la intención del compositor de resolver los dos primeros arpeggios (de 5 y 6 sonidos) en acordes de 7 sonidos. Con respecto a las notas agregadas se pueden ensayar dos hipótesis:

a) Las notas "la" y "do" del primer acorde están en relación de semitono con las dos primeras notas del segundo arpeggio (si-si b). Esta argumentación, sin embargo, no es válida para explicar a la nota "do #" del segundo acorde, ya que la misma no se halla en relación de semitono con la primera nota del siguiente arpeggio.

b) Se comprueba un incremento en la amplitud de los intervalos entre el primer acorde (mi-la-do-fa) y el segundo acorde (sol - do # - fa #), a saber 4a justa-3a menor- 4a justa en el primer acorde, y 4a aumentada - 4a justa en el segundo.

El cuarto arpeggio y el acorde en el cual resuelve, tienen 8 sonidos. Este incremento, con respecto a los tres acordes anteriores (7 sonidos), está acompañado por un incremento en la intensidad.

Le siguen a estos arpeggios una secuencia de seis acordes de los cuales el primero está construido por superposición de 7as menores, el segundo por 5as justas, el tercero por 4as justas, el cuarto por 3as mayores y 3as menores alternadas, el quinto es un cluster diatónico, y el sexto un cluster cromático. Hay, entonces, una progresiva disminución de la amplitud interválica, hecho que corroboraría nuestra segunda hipótesis para explicar las notas agregadas en los dos primeros arpeggios. Notemos además que los tres primeros acordes tienen 7 sonidos (al igual que los tres primeros arpeggios) y el cuarto acorde 8

sonidos (lo mismo que el cuarto arpeggio). El quinto acorde tiene seis sonidos, es decir, uno menos que los tres primeros, y el sexto nueve sonidos: uno más que el cuarto. Este último acorde funciona como eje de simetría con el que comienza la retrogradación.

La retrogradación sería textual si no fuera por los cambios que se verifican en el primer acorde después del eje de simetría y en el último arpeggio. Éste es el reflejo del primer arpeggio de la sección B. En el acorde el “mi” pasa a ser “mi #” y se agrega un “re #”. Por ello, lo que antes era un cluster diatónico ahora pasa a ser un cluster diatónico-cromático. En el último arpeggio se agrega un “sol”. Notemos, finalmente, que los cambios se dan en el primero y en el último de los eventos después del eje de simetría y que son tres, al igual que la cantidad de notas agregadas en los dos primeros arpeggios con los que comienza la sección B.

Observamos en esta pieza, así como en *Halloween* y otras obras de Ives, una concepción cercana a la integralidad a partir de un uso original de la escala. Ésta, en el caso particular que nos ocupa, no consiste en los repertorios habituales —Mayor/menor o artificiales— ni tampoco en la elaboración de la escala cromática como ocurre con la serie dodecafónica. Se trata, en cambio, de la puesta en obra de la misma materia de la que está constituida la escala, es decir, de eslabones sucesivos e iguales entre sí, aplicados no solamente a un conjunto de alturas sino también a un conjunto de números.

De esta forma, la música de Ives se construye sobre la materia y no sobre los materiales, entendiendo a éstos como expresiones ya cargadas de estilo e historia. Esa materia —en este caso, la escala— es presentada como lo que es, crudamente, sin elaboraciones. La presencia de una historia y una geografía diferente, la de América, distinta a la de Europa, por la novedad que implica la práctica de una música erudita con nulos o escasos precedentes, generó un salto hacia un estadio “en bruto”.

Finalmente, cabe la hipótesis de una vinculación entre ese uso de la materia despojada de estilo e historia<sup>1</sup> —también, podríamos agregar, el uso del estilo como materia— y la utilización de la cifra despojada de sus atributos simbólicos. Esto último caracteriza a buena parte de la producción de Igor Stravinsky, compositor marginal a la cultura centroeuropea, al igual que Ives.

## Nota

- (1) Aunque la idea de una materia a-histórica es discutible, está claro que la escala cromática, en el uso que Ives hace de ella, aparece despojada de cualquier inflexión romántica o post-romántica, característica, por ejemplo, de Wagner o Schönberg.