

IVES CHARLES EDWARD

Compositore americano
(Danbury, Connecticut, 20 X 1874 – New York 19 V 1954)



Figlio di George, maestro di banda, apprese da lui i primi rudimenti della musica, esercitandosi a suonare il pianoforte, il violino e la cornetta.

Iniziò ancora fanciullo a comporre e a 14 anni suonava l'organo nella chiesa battista del paese natale. Nel 1894, anno della morte del padre, entrò alla Yale University (New Haven), dove fu allievo per l'organo di D. Buck e per la composizione di H. Parker, uno dei più stimati musicisti americani di quegli anni.

Terminati gli studi a Yale nel 1898, fu dal 1899 al 1902 organista e maestro di coro della Central Prebiterian Church di New York, lavorando in pari tempo presso compagnie nuovaiorchesi di assicurazione; dal 1907 aprì con J. Myrick un'agenzia di assicurazioni.

Nel 1908 sposò Harmony Twichell, autrice di vari testi da lui musicati, e nel 1915 gli sposi adottarono Edith.

Conquistata con l'attività di assicuratore la piena indipendenza finanziaria, Ives coltivò la musica per conto proprio, lontano dalla routine ufficiale, ignorato dai più. Cessò praticamente di comporre dopo il 1921, in seguito ad una grave malattia cardiaca e a complicazioni diabetiche che lo costrinsero nel 1930 a lasciare anche l'attività di assicurazione.

Visse alternativamente a West Redding (Connecticut) e a New York. Non volle mai trarre nessun utile dalle pubblicazioni e dalle rare esecuzioni delle sue musiche, e più volte soccorse finanziariamente iniziative in favore della musica nuova. Nel 1947 gli fu assegnato il premio Pulitzer per la *Sinfonia n. 3*.

Sotto la guida del padre, e poi per quattro anni alla scuola di H. Parker, Ives ebbe una preparazione professionale completa. Dal primo ricevette, oltre a solide fondamenta praticoteoriche, anche numerosi stimoli sperimentali che furono determinanti per la sua posteriore evoluzione (studi sui quarti di tono, sulla dislocazione di diverse fonti sonore nello spazio, ecc.); con il secondo, che si era formato alla scuola rigorosa di J. Rheinberger a Monaco di Baviera, approfondì le conoscenze nel campo dell'armonia, del contrappunto e della strumentazione.

Già durante il periodo di studio a Yale ebbe tuttavia più di un'occasione di disaccordo con Parker, come quando gli presentò una fuga in quattro tonalità simultanee (do, sol, re, la); e non fu certo un caso se, terminati gli studi, rinunciò - esempio praticamente unico nella prassi dei musicisti americani - ad un periodo di studi di perfezionamento in Europa.

Poiché la vita musicale americana era dominata da uomini di formazione prettamente europea, Ives rinunciò a priori a farne parte, scegliendosi un lavoro che gli permettesse libertà assoluta di ideazione musicale a costo di rinunciare a qualsiasi riconoscimento da parte dell'ufficialità.

L'insegnamento di Parker lasciò su di lui qualche traccia nelle composizioni giovanili: lo spartito di Brahms fa capolino non solo nella scrittura pianistica di alcuni songs (come in *Karen* del 1894 o *In Summer Fields* del 1897), ma anche nella *Sinfonia n. 1*, dove peraltro è possibile osservare, dopo un inizio ossequiante alla tradizione germanica, una libertà fantastica ed un'arditezza inventiva che già indicavano le vie nuove che si schiudevano alla sua mente curiosa di ricerca e di novità.

Si può porre negli ultimi anni del secolo la definitiva conquista da parte di Ives di una concezione musicale completamente affrancata da ogni modello esterno, ed ormai tipica della sua mentalità. Se la simultaneità di due o più tonalità era già stata da lui sperimentata in più di un lavoro giovanile, ecco che nel 1899 si delinea chiaramente, nel *Salmo XXIV*, un allargamento armonico che già può definirsi atonale: un accordo formato di ben sette 4° sovrapposte costituisce il perno armonico della composizione, prefiggendo una innovazione che in Europa fu introdotta solo qualche anno più tardi da musicisti come Scriabin e Schonberg.

Nella *Sinfonia n. 2*, il secondo pezzo di Ives di grande respiro orchestrale, si individuano gli elementi caratteristici del suo sinfonismo: assunzione critica di elementi della tradizione, con citazioni distorte, una singolare tecnica di montaggio dei motivi popolari, patriottici, goliardici, ed una deformazione armonica intensa a saldare opportunamente nel discorso musicale queste ardite innovazioni formali.

Parallelo indiretto sembra istituirsi tra questa sinfonia ed il mondo espressivo di Maler (sorprendenti in particolare certe anticipazioni della "Sesta"), sia per l'intensità della strumentazione, sia per l'arditezza degli accostamenti più diversi, che sembra mirino a distaccare in modo definitivo la forma e la concezione stessa della sinfonia tradizionale.

Nel 1904 nasce *Thanksgiving*, divenuto in seguito l'ultimo tempo della sinfonia *New England Holidays*. In esso vengono portati avanti i procedimenti di sovrapposizione tonale e di simultaneità di ritmi diversi; quest'ultimo procedimento viene utilizzato anche nel "1776", già presenta un passaggio con due ritmi di marcia sovrapposti in rapporto di 4 a 3, inserito più tardi nel secondo tempo della *New England Holidays*.

Il 1906 è un anno molto fecondo per la produzione del musicista e per

l'ulteriore precisazione della sua ricerca. È l'anno in cui nasce la composizione più nota di Ives, *The Unanswered Question*, in cui prende corpo definitivamente l'ispirazione del compositore ad investire la musica di contenuti ideali apertamente dichiarati.

Gli archi suonano sempre pianissimo in sordina, fuori della scena: essi rappresentano "il silenzio dei Druidi, che non sanno, non vedono che non sento nulla".

COPERTINA DI UN DISCO CONTENENTE ALCUNE COMPOSIZIONI STRUMENTALI



Su questo sfondo pressoché invariabile la tromba pone "l'eterna domanda dell'esistenza", sempre intonando uno stesso incisivo; quattro flauti cercano di rispondere, in modo sempre più concitato, ma la domanda rimane alla fine senza risposta, ed il pezzo si spegne sulla fascia immota ed appena percettibile degli archi.

Dello stesso anno è *Hallowe'en* per quartetto d'archi e pianoforte, un brevissimo pezzo che introduce novità di notevole rilievo. Non tanto per il fatto che esso è composto in quattro tonalità diverse (1° violino e pianoforte in do maggiore, 2° violino in si maggiore, viola in re bemolle maggiore, violoncello in re maggiore), quanto per la concezione formale anticipatrice.

Il brano va suonato quattro volte di seguito: la prima volta in tempo allegretto e sonorità pianissimo (solo 2° violino e violoncello, mentre gli altri due archi entrano due battute prima del "da capo"); la seconda volta allegretto moderato e mezzopiano (solo 1° violino e viola, con l'aggiunta degli altri archi); la terza volta allegro molto, tutti gli archi (forte) ed il pianoforte (piano, solo le note estreme degli accordi, cioè la più acuta e la più grave); la quarta volta suonano tutti gli strumenti con tutte le note scritte, in tempo presto e fortissimo.

Pure nel 1906 è *Central Park in Dark* per orchestra da camera, specie di "caricatura di avvenimenti studenteschi o d'altro genere: accademici, antropici (*anthropic*), cittadini, atletici e tragici" (Ives).

Fra quest'anno ed il 1916 cade il periodo della più intensa, incandescente ed innovativa attività di Ives. È il periodo delle grandi opere orchestrali e corali, che gli hanno assicurato un posto di primo piano nella storia musicale del nostro secolo. Tra il 1909 ed il 1913 porta a termine quel grande affresco popolare che sono i *New England Holidays* (detto anche *Holidays Symphony*). Il primo pezzo, *Washington's Birthday*, s'ispira agli ideali di fermezza puritana dell'eroe statunitense, mentre in *Decoration Day* e il *The of July*, rispettivamente secondo e terzo tempo della sinfonia, s'ispirano a due popolari feste americane.

La ricchezza e la novità di mezzi impegnata in questi brani è straordinaria, soprattutto nel *The of July*: alla fine di questo pezzo, vero vortice tumultuoso di motivi, incisi, ritmi, canzoni patriottiche e fanfare, sono necessari due direttori per guidare un'orchestra in cui sono presenti tredici diversi schemi ritmici simultanei e sette linee diverse della percussione.

La *Sinfonia n. 3* è uno dei pezzi più "tradizionalisti" di Ives, e per questo

probabilmente è stato fino ad oggi tra i beniamini del pubblico americano.

Più rilevante il *Set n. 1* per orchestra da camera, formato da tre pezzi, il tutto in una densità materica che fa pensare - specie nel secondo brano - ad un Milhaud o ad una Hindemith di dieci anni più tardi. Lo stesso furore materico domina *Lincoln, the Great Commoner*, dove il coro, inizialmente disteso in un canto quasi ieratico, si attorce fuori in un "clusters", glissandi, rifrazioni armoniche di difficile realizzazione, intrecciato con parti d'orchestra trattate con libertà di accostamenti e combinazioni timbriche.

La *New England Symphony* composta tra il 1903 ed il 1914, è un ulteriore testimonianza del costante richiamo di Ives ad elementi concreti, realistici, della vita americana, con singolari effetti di festose sovrapposizioni ritmiche nel secondo brano ed un'intensa atmosfera quasi bartokiana nel terzo, *The Housatonic of Stockbridge Tone Roads n. 3*, del 1915, presenza rilevanti soluzioni dal punto di vista ritmico e timbrico.

Tutto il pezzo è una fantasia ispirata al suono della campana e al clima timbrico da essa evocata: di nuovo un riferimento realistico tipico di Ives.

La *Sinfonia n. 4*, composta tra il 1909 ed il 1916, costituisce il coronamento dell'attività del musicista nel campo dell'orchestra ed è una delle pagine più avanzate e più "sperimentali" della musica del nostro secolo. Impostata sulle questioni del "come" e del "perché" della vita umana, essa è quasi un riepilogo delle più diverse acquisizioni tecniche raggiunte da Ives nel corso degli anni: la costante ricerca di effetti "stereofonici" si manifesta, ad es. nel Preludio, con un gruppo di strumenti (quattro violini ed arpa) che, pianissimo ed in lontananza, intona l'inno *Bethany*, continuando per tutto il tempo con un ritmo ed un andamento diversi da quello del resto dell'orchestra.

Il secondo tempo, un' "orchestrazione del tema della *Celestial Railroad* della *Sonata n. 2* per pianoforte" (con allusione alla novella omonima di N. Hawthorne), presenta fin dalla prima pagina una disposizione estremamente complessa: due direttori sono preposti ad altrettanti gruppi orchestrali che procedono con ritmo diverso, mentre i contrabbassi e i fagotti hanno ritmi a loro volta indipendenti da tutti gli altri.

Seguono poi le consuete sovrapposizioni armoniche, melodie d'inni per quarti di tono, interventi di canzoni popolari e patriottiche che denotano una straordinaria bravura nel contrapporre contrastanti masse timbriche.

La fuga, ironicamente accademica, strumentata per archi, organo e pochi fiati, precede un finale che ritorna alla complessità ritmico-timbrica dei tempi iniziali, di cui costituisce una sintesi geniale.

Accanto alle opere di maggior mole, nasce in questo decennio una serie di composizioni solistiche e per piccolo complesso che riflette altrettanto bene la straordinaria evoluzione del musicista. Oltre alle quattro sonate per violino e pianoforte, che appartengono alla produzione meno sperimentale di Ives, ecco la stupefacente *Sonata n. 1* per pianoforte, ribollente crogiolo di trovate, di idee, di inesausta invenzione, anticipatrice di modi che saranno di Prokofiev, di Stravinski, di Bartók, di Milhaud.

Ed ecco la *Sonata n. 2 "Concord, Mass., 1840-1860"* (terminata nel 1915 ed eseguita in pubblico per la prima volta solo nel 1939 da J. Kirkpatrick), ispirata a scrittori e filosofi fioriti in quegli anni nella cittadina americana come tipici rappresentanti del trascendentalismo.

I profili ideali dei personaggi si fanno musica attraverso una scrittura liberissima, imprevedibile, che elimina frequentemente la divisione in battute, lascia all'esecutore la massima libertà d'azione, raggiunge sulla tastiera effetti poliedrici (tra l'altro con l'introduzione dei clusters, o fitti grappoli di note), anche attraverso la contaminazione di elementi tradizionali - in particolare l'inciso iniziale nella *Quinta sinfonia* di Beethoven, non insolito del resto nelle opere di Ives - con una concezione avanzatissima dei materiali sonoro, ritmico, armonico.

Accanto a questa gigantesca sonata, considerata tra le maggiori composizioni pianistiche della prima metà del secolo, nascono numerosi altri pezzi per pianoforte, che ripropongono, come in un microcosmo, gli esperimenti tentati con maggior ricchezza di mezzi nella produzione sinfonica.

Lo stesso vale per la variopinta produzione cameristica, tra cui il *Quartetto n. 2* per archi, che sembra proporre, nei suoi sottotitoli, la concitazione di un dibattito, il *Trio* per violino, violoncello e pianoforte, lo *Scherzo: Over the Pavements*, con i suoi rumori di strada e i richiami popolari.

A partire dal 1916 la produzione di Ives si riduce estremamente, soprattutto a causa del grande turbamento provocato in lui dallo scoppio della guerra mondiale. Nel 1922 pubblica a proprie spese una raccolta di *114 Songs*. È il suo ultimo messaggio artistico, in cui raccoglie la grande maggioranza dei songs composti fin dagli anni dell'adolescenza.

I *114 Songs* costituiscono un corpus di grande importanza, un vero e proprio condensato dell'attività creativa del musicista, trattandosi non solo di composizioni originali ma anche, ed assai spesso, di trascrizioni per voce e pianoforte di brani per voce e strumenti o per voce ed orchestra o per sola orchestra.

Dopo "aver fatto ordine in casa" come scrive presentando il volume, Ives cessa di poter dire ogni attività. Tra i pochi lavori portati a termine negli anni successivi vanno ricordati ancora i *Three Quarter Tone - Tone Piano pieces* per due pianoforti, 1924, ed il songs *A Sea Dirge* (1925), una delle poche composizioni di Ives cui potrebbe essere attribuita la qualifica di "espressionista". Fino ad età avanzata Ives non conobbe nulla dei protagonisti della musica del nostro secolo: Schönberg, Stravinski, Prokofiev, Bartók, Berg, Webern furono per lui a lungo solo dei nomi.

Egli si tenne lontano dalla vita musicale ufficiale, e solo rarissimamente ebbe modo di controllare dal vivo gli effetti inconsueti ed i timbri complessi che veniva ricercando nelle sue partiture.

Non ebbe nessun contatto neppure con Varèse, che pure visse a lungo nella sua città e che per tanti versi appare oggi così vicino alla figura di Ives, al suo tipo di ricerca e di ideali umani. Tuttavia Ives anticipò con vigore geniale le acquisizioni più avanzate della musica nuova, ivi compresa la dodecafonia (una serie di dodici note compare già nel *Salmo XXV* del 1899 circa, e poi, con funzione tematica, nei *Tone Roads n. 3* del 1915; l'accordo finale della *Sinfonia n. 2* contiene undici suoni del tonale cromatico, quello finale di *Browning* tutti e dodici).

Egli è il più autentico, anzi l'unico musicista "americano" autentico della sua generazione e forse di un'intera epoca.

Nella sua musica convergono da un lato le esperienze acustiche vive della campagna e della città, della musica popolare e di quella colta, delle bande paesane, e del jazz nascente; dall'altro egli mira a trasferire in musica, a rappresentare musicalmente quell'aspirazione panteistica, universalistica e a un tempo umanitaria e democratica che si era espressa nei protagonisti del trascendentalismo americano: gli Emerson, i Thoreau, gli Hawthorne, cui così spesso andavano le sue meditazioni e i suoi omaggi musicali.

"Il futuro della musica - ebbe a scrivere in un breve saggio - non consiste interamente nella musica stessa, ma piuttosto nel modo in cui essa incoraggia ed amplia, anziché limitare, le aspirazioni e gli ideali del popolo, nel modo in cui si fa parte delle cose più belle che l'umanità fa e

di cui essa sogna".

E la sinfonia *Universe*, rimasta solo allo stato di abbozzo (così come *Espace* di Varèse), testimonia di questa sua fede nei valori di verità e di libertà della musica.

Ives credeva profondamente nell'uomo, in ciò che di buono, di autentico, di bello vi è in lui: nel saggio *The Majority* non si stancò di esaltare l' "Universal Mind", lo spirito o la mente universale di discendenza emersoniana, depositaria del bello, del giusto, del vero.

Gli spazi nuovi, i suoni freschi e genuini della natura e della gente, le vastità inesplorate del nuovo mondo e dello spirito umano, schiudevano davanti ai suoi occhi una promessa di felicità e di fratellanza universale.

Egli seppe interpretare musicalmente quanto di positivo si era espresso attraverso il travaglio storico degli Stati Uniti. Come ha osservato H. Cowell, "non c'è americano che possa ascoltare la *Concord Sonata*, *The Housatonic at Stockbridge*, gli *Harvest Home Chorales*, *In the Inno* o *The Unanswered Question*, senza uno choc di riconoscimento".

E tuttavia fu proprio la profonda frattura tra America ideale - espressa nel suo pensiero e nella sua musica - e America reale - con le gravi lacerazioni insite nel suo contesto sociale e nella sua realtà storica - che allontanò la musica di Ives dalla "maggioranza" dei suoi concittadini, e lui da loro.

Fu nella coscienza di questa realtà che Schonberg poté dettare quello che rimase il più alto epitaffio alla memoria del musicista: "C'è un grande uomo che vive in questo paese, compositore. Egli ha risolto il problema di come restare se stesso e di come continuare a perfezionarsi. Risponde alla negligenza del mondo con il suo disprezzo. Non si sente obbligato ad accettare né la lode né il biasimo. Il suo nome è Ives".