

Una casa dividida: estudio para piano de Charles Ives sobre los disturbios anti-abolicionistas

Uma casa dividida: estudo para piano de Charles Ives sobre os distúrbios anti-abolicionistas

Mario Agustín Masera¹ 

magusmas@gmail.com

Gustavo Alberto Masera² 

¹ Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes, Mendoza, Argentina

² Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, Argentina

ARTÍCULO CIENTÍFICO

Jefe de Sección: Fernando Chaib

Redactor de maquetación: Fernando Chaib

Licencia: "CC by 4.0"

Fecha de Sumbisión: 10 mar 2025

Fecha final de aprobación: 16 jun 2025

Fecha de Publicación: 10 jul 2025

DOI <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2025.58017>

RESUMEN: El trabajo aborda el significado de la obra para piano “The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's” de Charles Ives. La historia intelectual permite analizar su concepción del mundo junto a las influencias compositivas e ideológicas que nutrieron sus creaciones. La toma de conciencia histórica sobre los altercados y los enfrentamientos callejeros entre los defensores de la esclavitud y los abolicionistas hirieron la sensibilidad del joven músico, el cual se vio compelido a evocar estos sucesos. El conflicto racial no sólo se encontraba vigente hacia principios del siglo XX, sino que había recrudecido al son de nuevas circunstancias. Se concluye que la memoria de los disturbios mereció por parte del artista su representación estética y que su capacidad para evocar la pervivencia del pasado brinda un sentido pleno a la partitura.

PALABRAS CLAVE: Abolicionismo; Estados Unidos de América; Charles Ives; Modernismo; Trascendentalismo.

RESUMO: O trabalho aborda o significado da obra para piano “The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's” de Charles Ives. A história intelectual permite analisar sua concepção do mundo junto com as influências compositivas e ideológicas que nutriram suas criações. A tomada de consciência histórica sobre os altercados e os confrontos de rua entre os defensores da escravidão e os abolicionistas feriam a sensibilidade do jovem músico, que se viu compelido a evocar estes acontecimentos. O conflito social não somente ainda se encontrava vigente no início do século XX, mas havia recrudesido ao som de novas circunstâncias. Conclui-se que a memória dos distúrbios mereceu por parte do artista sua representação estética e que sua capacidade de evocar a sobrevivência do passado dá um sentido pleno à partitura.

PALAVRAS-CHAVE: Abolicionismo; Estados Unidos da América; Charles Ives; Modernismo; Trascendentalismo.

1. Introducción

En este trabajo se examina el contexto histórico y los elementos musicológicos del estudio No. 9 para piano, denominado “*The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's*”, que Charles Edward Ives (Ives, 1949) elaboró durante los años 1911 a 1913. La partitura fue creada para recordar a las víctimas de los disturbios anti-abolicionistas, en eventos que tal como marcan las fechas del título, se habían sucedido en las décadas previas a la guerra civil de los Estados Unidos de América.

La pieza es un estudio para piano, breve y críptica, cuyas líneas expresan sonidos agrupados y disonantes. El tema principal evoca los ataques que sufrieron aquellos que apoyaban la abolición, por parte de los defensores de la esclavitud y los altercados entre ambos grupos. No obstante, cuando Ives la compuso a principios del nuevo siglo, aparentemente, las heridas se habían cerrado en las olas ascendentes del progreso económico, en las mieles de la ‘Edad dorada’ de los Estados Unidos de América (*Gilded Age*) (Edling, 2021). Al analizar esta obra surgen diversas reflexiones acerca de las razones por las cuales un compositor con formación académica aborda una temática tan dolorosa, vinculada a aspectos aparentemente relegados en la memoria colectiva de la nación. En consecuencia, se procede a explorar las motivaciones que condujeron al autor a gestar la obra con sus características estilísticas y compositivas particulares. Asimismo, se examinan los principios que fundamentan su postura anti-esclavista y se investiga la fuente cultural de la cual emergieron estas ideas. Resulta pertinente considerar si el estudio para piano constituye únicamente un homenaje a las víctimas de la violencia política o si, además, implica un reconocimiento a la emancipación definitiva y a la resistencia frente a los mecanismos de discriminación y odio racial.

La investigación presenta diversos planos de análisis: la formación del autor, el trasfondo histórico, la estética general y las características de la obra musical elegida. En primer término, se aborda una comprensión de Ives inmerso en el entorno de la vida social y cultural de “Nueva Inglaterra”. La aplicación de la historia intelectual (Whatmore, 2015) permite entrever la experiencia formativa de Ives, donde uno de los puntos clave fue la toma de conciencia que adquirió sobre los desafíos que marcaron el desarrollo del país del norte. En este punto se argumenta sobre su vida y acerca de las ideas que permearon su visión filosófica y que le condujeron a la recuperación temática de los disturbios desde una perspectiva empática con las estrategias abolicionistas (Paul, 2013). En segundo término, se analiza el ambiente histórico de los disturbios aludidos por la pieza musical. Luego, se plantea una interpretación de la estética general del artista, como paso previo a examen de los aspectos de composición de la obra elegida. Se concluye con una reflexión a fin de integrar los aportes del trabajo.

En esta línea de análisis, la historia intelectual es una vía de acceso a este músico y a su obra (Paul, 2013). También se considera la formación cultural, religiosa e intelectual de Ives desde las nuevas perspectivas historiográficas sobre vidas de personajes relevantes (autores, compositores, hombres públicos). Un ejemplo de estas biografías aparece en la crítica cultural estadounidense, que relaciona la experiencia de la creación musical con expresión de la identidad americana (Ahlquist, 2014). El análisis de los disturbios anti-abolicionistas puede abordarse desde la perspectiva de las políticas de la conciencia histórica y las memorias colectivas. En este sentido, y tal como señala Ana Lucía Araujo (2012), la memoria acerca de la esclavitud se construye para ser exhibida en espacios públicos, y dicho proceso tiene profundas implicancias para la comprensión y reinterpretación del pasado histórico. Por último, esta investigación se completa con un análisis musicológico de la obra.

2. Individualidad de Charles Ives, singularidad americana

2.1. Elementos de su formación musical

Charles Edward Ives (1874-1954), el artista reconocido como el compositor estadounidense más decisivo del siglo XX (Budiansky, 2014; Horowitz, 2005; Cowell, Cowell, 1971) nació en Danbury, en el estado de Connecticut, el 20 de octubre de 1874 y murió en New York el 19 de mayo de 1954. La ciudad donde nació y en la que transcurrió la mayor parte de su infancia y adolescencia albergaba un número considerable de agrupaciones musicales, teatros y sociedades líricas y corales, configurando un entorno cultural estimulante para los jóvenes artistas. Su padre, George Ives (1845-1894), músico versátil y veterano de la Guerra Civil, donde dirigió una banda de marchas militares, era reconocido como uno de los directores de orquesta y coros más destacados en el ámbito artístico del condado. Con su padre comenzó Charles los estudios musicales, convirtiéndose no sólo en su primer instructor sino en el personaje clave de su búsqueda expresiva. El compositor mostraba un particular interés por explorar nuevas posibilidades acústicas, tales como el uso de cuartos de tono, parciales y armónicos, así como la politonalidad. Además, experimentaba con la superposición de melodías interpretadas simultáneamente por diferentes bandas orquestales, y se inspiraba en fenómenos sonoros singulares, como el repique de las campanas de la iglesia distorsionado por las tormentas. Estas experiencias, entre otras, revelan su notable creatividad y curiosidad, factores que influyeron en el desarrollo de su talento durante la juventud (Cowell y Cowell, 1971; Swafford, 1996).

Charles comenzó su carrera musical a los 12 años como organista en la iglesia comunitaria, donde no sólo acompañaba las reuniones con himnos y canciones sacras, sino que este fue el ámbito donde esbozó sus primeras composiciones. La labor de acompañamiento musical en la liturgia continuó en New Haven y, años más tarde, en la Iglesia Central Presbiteriana de New Jersey, donde su enfoque interpretativo de los himnos reflejaba una profunda búsqueda espiritual, aunque se apartaba de las convenciones tradicionales. Esta innovación musical generó cierta controversia entre los feligreses, quienes criticaban las disonancias presentes en sus ejecuciones, considerándolas inapropiadas para un ambiente de oración y recogimiento. Junto a los himnos religiosos, canciones populares y marchas militares, Ives fue receptivo, asimismo, de influencias diversas manifestaciones que enriquecieron su expresión artística y espiritual¹ (Burkholder, 1996; Cowell, Cowell, 1971; Swafford, 1996). En la perspectiva del trascendentalismo filosófico, el mundo natural aportaba lo suyo: lluvias, truenos, cantos de los pájaros y el silencio majestuoso del bosque, hecho que han mencionado diversos académicos acerca de la obra de Ives (Burkholder, 1985). Esta reverencia por la creación y por los paisajes de su entorno se refleja en una de sus mejores obras: ‘Tres lugares en Nueva Inglaterra’ (*Three Places in New England, Orchestral Set No. 1*), especialmente la tercera parte sobre el río que recorre las vistas: ‘El Housatonic en Stockbridge’, compuesta entre 1911-1913, casi en la misma época que la partitura sobre los disturbios.

En 1893/1894 Ives compuso ‘Canción para la temporada de cosecha’ (*Song for the Harvest Season*), en la que las cuatro partes (para voz, trompeta, violín y órgano) estaban en diferentes tonalidades. Ese año comenzó a estudiar en la Universidad de Yale con Horatio Parker, entonces uno músico académico reconocido y órgano con Dudley Buck (Perlis, 1976; Cowell, Cowell, 1971). Durante su formación, Ives profundizó en las corrientes musicales europeas y en las técnicas tradicionales de composición, tales como

¹Cfr. Charles Ives: *Lonely American giant*. In: Gramophone, Tuesday, April 19, 2016: Permanent link: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/charles-ives-lonely-american-giant>

la armonía y el contrapunto. En particular, Parker le proporcionó una sólida base en la educación formal clásica; sin embargo, surgieron dos aspectos que tensionaron la relación entre maestro y discípulo. Por un lado, la marcada influencia de la música alemana, que Ives no consideraba parte de su legado personal, aunque reconocía la importancia de compositores como Beethoven y Brahms. Por otro lado, la ausencia de convencionalismos en las composiciones de Ives desconcertaba a Parker. En respuesta, el joven compositor accedió a cumplir con una exigencia académica y compuso una fuga a cuatro voces, cada una en una tonalidad diferente, demostrando así su ingenio creativo. Este equilibrio entre innovación y tradición se mantuvo a lo largo de su carrera universitaria, durante la cual produjo una serie de partituras de corte más conservador, aunque con evidentes destellos de originalidad, como es el caso de su Primera Sinfonía (Cowell y Cowell, 1971).

Tras graduarse en 1898, a la edad de 24 años, Charles Ives inició su carrera profesional en una compañía de seguros en Nueva York. Permaneció en el ámbito empresarial durante varias décadas hasta su jubilación, optando deliberadamente por no dedicarse profesionalmente a la música, ya sea como instrumentista orquestal, compositor ocasional o docente. Esta decisión respondía a su deseo de preservar un espíritu creativo independiente, evitando depender de la recepción limitada o restrictiva del público. Ha sido objeto de debate la elección existencial adoptada por Charles Ives, cuestionándose si dicha decisión implicó una pérdida de tiempo en su trayectoria artística. No obstante, es innegable que su vinculación con el mundo empresarial le proporcionó una mayor libertad y le permitió desarrollar sus impulsos creativos con tranquilidad. Ives era plenamente consciente de la complejidad y dificultad de su música, lo que dificultaba que conjuntos de cuerda, solistas y orquestas optaran por interpretar sus obras. Ante este escenario, desde 1919 decidió comenzar a publicar personalmente su música, no con fines comerciales, sino con el propósito de difundirla mediante la distribución gratuita en bibliotecas y universidades. Asimismo, hizo llegar sus partituras a críticos musicales y a colegas artistas. A pesar de estos esfuerzos, la recepción de su obra entre el público especializado durante su vida fue limitada y no alcanzó una resonancia significativa (Sadie, Tyrrell, 2001; Swafford, 1996; Cowell, Cowell, 1971).

Es de observar que Ives compuso la mayoría de su música entre sus 22 y los 42 años, con períodos de escasa creatividad; los musicólogos especialistas en su obra han mencionado que tardaba años en terminarla, por las correcciones sucesivas que realizaba y porque solía componer varias al mismo tiempo. No ayudaron a su labor los problemas recurrentes de salud que traía desde joven, cuando sufrió un colapso por estrés o, quizás, un problema de origen cardíaco. Las excesivas responsabilidades minaron su ya escasa vitalidad y le impidieron una dedicación plena a la composición, cuyo proceso creativo de suyo era difícil dada la complejidad de sus partituras. Igualmente, en su mediana edad comenzó una etapa de revisión de sus piezas ya finalizadas, su edición y la preparación para ser estrenadas (Sadie, 2001). También se publicaron escritos de su autoría que comentaban o explicaban el ideario expresivo de sus obras musicales (Gann, 2017).

Con respecto a la puesta en escena, su propia esposa era cantante y fue quien estrenó varias de sus canciones. La pianista Lenore Purcell interpretó parcialmente la Sonata Concord en 1920; sin embargo, fue el pianista John Kirkpatrick quien la ejecutó en su totalidad por primera vez en 1939, cuando Ives contaba ya con 65 años. La primera obra orquestal de Ives se estrenó en 1927, año en que la revista *New Music* publicó algunas de sus composiciones. No obstante, fue apenas alrededor de quince años después de su fallecimiento cuando su Sinfonía n.º 4 recibió su estreno, obra que es considerada posiblemente la más destacada y excelsa dentro de su producción musical (Swafford, 1996; Perlis, 1976).

Puede observarse que la música de Charles Ives, debido a su limitada circulación, no recibió una valoración entusiasta por parte de los intérpretes. Esta situación probablemente pueda atribuirse a la complejidad intrínseca de su obra. Conjuntamente, no puede afirmarse que Charles Ives haya fundado una escuela compositiva formal. Igualmente; su influencia se hizo patente en generaciones posteriores, particularmente entre compositores asociados a la música experimental. Personalidades como Henry Cowell, Wallingford Riegger, Nicholas Slonimsky, Carl Ruggles y John Becker, junto con críticos destacados como Henry Bellamann y Paul Rosenfeld, desempeñaron un papel crucial en la difusión y valoración de su obra. De manera especial, Henry Cowell fue determinante en la introducción de la música de Ives en el ámbito europeo, donde fue recibida con entusiasmo por compositores de la envergadura de Arnold Schönberg, Anton Webern, Darius Milhaud, Paul Hindemith e Igor Stravinsky. Este reconocimiento póstumo consolidó la posición de Ives como una figura central en la evolución de la música moderna (Samuel, 1965; Stuckenschmidt, 1960).

Un ejemplo particular de la valoración del legado de Charles Ives en épocas recientes se observa en la recepción de su obra por parte de la compositora contemporánea Thea Musgrave. Esta compositora mostró un interés notable en diversas innovaciones presentes en la música de Ives, como la incorporación de elementos de la música popular dentro del marco de composiciones académicas. Su reconocimiento hacia el músico estadounidense trasciende este aspecto, ya que le dedicó su Concierto de cámara n.º 2 (1966), obra que constituye un homenaje explícito a Ives y refleja la influencia de sus ideas compositivas². La propia compositora escocesa señalaba en un texto adjunto a la partitura que se podían identificar algunas ideas musicales similares al estilo de Ives: acordes entrelazados, complejidad rítmica, scherzos animados, cadencia instrumental, notas repetitivas, uso de libertad métrica y música asincrónica, lo que permite que diferentes secciones se reproduzcan en diferentes tempos simultáneamente (Palmer, 2015). Musgrave dedicará con los años tres obras al personaje histórico de Harriet Tubman (Clinton, 2004; Snodgrass, 2008), una esclava negra americana famosa por su labor en las redes secretas de fuga de los ferrocarriles subterráneos. En este sentido, se pondera que la obra de Musgrave es una muestra de la vigencia de los valores abolicionistas. De Charles Ives.

2.2. Charles Ives: unión trascendente de la ética y la estética

En Ives se da una unidad inescindible entre su búsqueda estética y los valores éticos que asume como artista, de allí el compromiso moral con el abolicionismo influirá decisivamente en su percepción musical y en la representación de estos acontecimientos. El origen de estas ideas puede rastrearse en las convicciones antiesclavistas que Charles Ives heredó de sus padres y abuelos. Con el tiempo, esta postura abolicionista convergió con los valores del entorno religioso de la familia de su esposa. En particular, su matrimonio en 1908 con Harmony Twitchell, cuyo padre era pastor congregacionalista y amigo cercano de Mark Twain, ejerció una influencia significativa en Ives. Harmony no solo lo acercó a las corrientes literarias modernas, sino que también fortaleció su espiritualidad esencial, un aspecto que se reflejará en numerosas composiciones a lo largo de su vida. Por ejemplo, aunque en su juventud Ives se desempeñaba como organista en iglesias, posteriormente continuó elaborando himnos y utilizando instrumentos ceremoniales,

²Estudio de 14 minutos de duración, compuesto para un ensamble de 2 a 5 instrumentos. Se publicó bajo el siguiente título: *Chamber Concerto No. 2, Commissioned by the Dartington Summer School of Music for the Vesuvius Ensemble in homage to Charles Ives*. Cfr. Permanent link: <https://www.wisemusicclassical.com/work/8392/Chamber-Concerto-No-2--Thea-Musgrave/>

como el órgano de tubos, que simbolizan un orden trascendente, la sacralidad y la celebración del universo más allá de los conflictos humanos. Este simbolismo se manifiesta claramente en su Sinfonía n.º 4, donde el órgano de tubos resuena con un sonido atemporal en los momentos de silencio del resto de la orquesta³.

Al respecto, Perry Miller se preguntó si existió en los Estados Unidos un estilo dominante de pensamiento que pudiera actuar como organizador del carácter, del arte, del destino nacional y de la historia en una unión significativa. En textos de valor historiográfico y literario, Miller (1950; 1953; 1957) argumentó que en el país del norte se dieron, por lo menos, dos grandes conjuntos de ideas que tuvieron un rol clave en la formación de la mentalidad de Nueva Inglaterra: la iglesia reformada protestante en América, con las denominaciones del puritanismo fundacional, el presbiterianismo y el congregacionalismo; luego, el trascendentalismo del siglo XIX en lo filosófico ocupará un lugar sustancial. Ambos grupos definieron, en gran parte, la singularidad de la experiencia histórica americana y participan en la configuración de la identidad ética y estética de Ives.

Sin dudas, uno de los méritos del congregacionalismo fue la renovación religiosa, pero a su vez fue un gran ascendiente moral porque favorecía el compromiso y la participación activa a partir de una experiencia espiritual vívida. Igualmente, el congregacionalismo desarrolló una mayor autonomía democrática en el gobierno de las comunidades religiosas locales; paralelamente, rechazando la injerencia externa al no aceptar la intromisión del estado ni de las jerarquías eclesiásticas en los temas de fe. La idea central es que todo individuo tiene acceso directo a Dios, lo cual conlleva una mayor responsabilidad de la propia fe en el reconocimiento del imperativo moral y en las acciones benéficas que un individuo puede realizar en el mundo (Atkins and Fagley, 1942).

Fue clave también la formación académica que recibió Charles en la Universidad de Yale. En este ámbito intelectual, sus lecturas sobre los personajes del trascendentalismo de Nueva Inglaterra, Burkholder (1985) señaló la importancia que tuvo para Ives esta corriente, llamando la atención sobre las ideas que estaban detrás de su obra. Este proceso interior de reflexión lo condujo a reconocer como principio, la adhesión a un sistema idealista de pensamiento basado en tres puntos centrales: la creencia en la unidad esencial de toda la creación, la bondad innata de la humanidad y la supremacía del conocimiento sobre la lógica y la experiencia para la revelación de las verdades más profundas (Miller, 1957). El trascendentalismo que nutrió a Ives se manifestaba en la valoración del individuo en su plena dignidad de ser creado, y en una identidad que supone la unión con la naturaleza y Dios. Y estas concepciones alimentaron su obra musical. Un ejemplo de ello será el 'Concierto Emerson' (1913) para piano y orquesta el cual tuvo su inspiración en la vida y las ideas del escritor, quien hablaba de una nueva era al alcance de los hombres, porque creía en la bondad inherente de la humanidad y, consecuentemente veía en la esclavitud el principal factor opuesto a la libertad y la civilización⁴.

El trascendentalismo se plasmó en un movimiento de escritores en la región de Nueva Inglaterra, de allí la denominación *New England Transcendentalism*. Aunque tuvo como epicentro esta región del noreste de los Estados Unidos de América, su campo de irradiación fue amplio y su influencia diversa y duradera (Miller,

³ Cfr. *Symphony No.4. 4 movements. (1910 – mid-1920s) Symphonies; For mixed chorus, orchestra in* [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.4_\(Ives%2C_Charles\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.4_(Ives%2C_Charles))

⁴Cfr. R. W. Emerson, especialmente desde 1850, reacciona ante los ataques a los abolicionistas, a través de publicaciones y conferencias públicas. Es famosa su frase: "Creo que debemos deshacernos de la esclavitud, o debemos deshacernos de la libertad" (*I think we must get rid of slavery, or we must get rid of freedom*) se encuentra en su discurso pronunciado el 26 de mayo de 1856 en Concord, Massachusetts.

1957). Un aspecto clave de esta filosofía se encuentra en el reconocimiento del vínculo con la creación natural. El texto *Nature* de Ralph W. Emerson, originalmente publicado en 1836 (Emerson, 1903), fue el punto de inicio de este círculo intelectual que tanta influencia tendría sobre la producción artística de Charles Ives (Harvey, 1989). Los referentes más notorios de esta concepción trascendentalista, con un dejo de romanticismo tardío por su exaltación del mundo natural y el rechazo a los avances tecnológicos de la era, fueron Ralph Waldo Emerson, de larga y prolífica labor intelectual hasta entrada la década de 1880s.; Henry David Thoreau, el autor de los “Ensayos sobre la Desobediencia Civil” (1849) y el libro autobiográfico *Walden* (1854), sobre su vida en los bosques de Concord; y otros autores tales como Margaret Fuller, William Ellery Channing, Amos Bronson Alcott, Elizabeth Palmer Peabody, James Freeman Clarke y Nathaniel Hawthorne. Incluso, se ha argumentado sobre la influencia que ejercieron estas ideas sobre la poesía de Emily Dickinson y acerca de los textos poéticos y ensayísticos de Walt Whitman. Otros intelectuales como los hermanos James (Henry y William) y la familia del poeta, editor y ensayista T. S. Eliot provenían asimismo de similares ámbitos unitarios y trascendentalistas⁵.

Hay que tener en cuenta que el apogeo de este ideario coincidirá en parte con la era del progresivismo (*progressive movement*) y de manera interrelacionada con el “evangelio social (*Social Gospel*)” (Cocks, Holloran, Lessoff; 2009). Estas últimas son corrientes de pensamiento y de acción, cuyas contribuciones se darán en el campo de la ética social; su período de auge será manifiesta desde la última década del siglo XIX y que se extienden hasta la crisis de la gran depresión a fines de 1920s. Su rol reformista estuvo enfocado en solucionar los problemas derivados de la industrialización, las crisis cíclicas, la pobreza y las cuestiones derivadas de la urbanización. Esta etapa de la historia estadounidense, signado por grandes cambios en la vida económica y política tendrá el correlato intelectual con el surgimiento de corrientes de pensamiento representativas de la mentalidad americana (institucionalismo, pragmatismo) junto a la acción de entidades como la Asociación Estadounidense de Economía (*American Economic Association* - AEA) y el Instituto de Sociología Cristiana (*American Institute of Christian Sociology*) y la acción de diversas universidades (Dorfman, 1948). Será asimismo una época de reformas económico-sociales promovidas por académicos y activistas tales como Richard Ely, Charlotte Perkins Gilman, Jane Addams, Ellen Gates Star, John Commons, Therese Schmid MacMahon y Dorothy Day, entre otras referentes, muchos de ellos vinculados a las corrientes “nacionales” y plenamente americanas mencionadas.

La conformación de esta identidad intelectual del país del norte ha sido reconocida por diversos autores (Ribas Cavalieri, 2013). A pesar de los caracteres específicos de cada corriente, en líneas generales todos ellos abogaban por la superación de los conflictos, la consecución de la paz social, con una prédica en contra de las injusticias que no eran compatibles con el verdadero espíritu norteamericano; por estas razones, los representantes religiosos del congregacionalismo, los filósofos trascendentalistas y los representantes del movimiento progresista argumentaban al unísono contra las tensiones raciales y a favor de una emancipación más acorde con la dignidad de los individuos. Después de la muerte de Ives, se elaboraron trabajos académicos que realzan estos vínculos en su obra, por ejemplo, su visión del mundo presente en la obra “*114 songs*” (Graefe, 2004), o en las canciones de 1917 (Brandt, 1998).

⁵ Cfr. <https://www.britannica.com/question/What-is-Transcendentalism>

En síntesis, la herencia abolicionista que heredó de sus mayores, junto a la concepción congregacionalista familiar y su formación en la filosofía trascendentalista fueron las fuentes las que contribuyeron a moldear su concepción del mundo y que se reflejaron en su creación musical.

3. Representación de los disturbios anti-abolicionistas

3.1. Notas sobre esclavitud y abolicionismo: acontecimiento y significado

Es preciso contextualizar históricamente a los disturbios anti-abolicionistas para luego analizar la representación e interpretación de los mismos en la música de Ives. El tema central es el largo conflicto entre la esclavitud y sus defensores, contra los abolicionistas que buscaban derogar ese mecanismo perverso.

La institución de la esclavitud se caracterizó en todo tiempo y lugar, por la sujeción arbitraria de una persona o grupo humano hacia otro. Las manifestaciones concretas de este fenómeno social fueron, a grandes rasgos, la explotación laboral, la cual tuvo múltiples caras sea en plantaciones y cosechas, sea en trabajo doméstico; el aprovechamiento de esclavos para acciones bélicas; el abuso sexual reiterado y, en ocasiones, con la finalidad de reproducción, ambas situaciones contempladas en los códigos negros, etc. (Stevenson, 2015). Los esclavistas veían como natural esta relación asimétrica que implicaba el dominio total, física y mental, de vida y muerte, sobre otras personas. Esta situación estaba asociada a una impronta de supremacía étnico-racial por parte de los grupos descendientes de europeos frente a la gente vulnerable de color que habían llegado a América por la diáspora africana (Paquette, Smith, 2010).

En el Reino Unido se había promulgado en 1807 la ley de supresión del tráfico de esclavos: años después, la esclavitud misma fue suprimida la ley del Parlamento británico de 1833. Pero, en Estados Unidos de América, se mantenía aún vigente esta situación, especialmente en los estados del Sur. Por tal razón, los abolicionistas, además de buscar el fin legal de, generaban estrategias de resistencia en el período de antes de la Guerra Civil, como la huida de esclavos y el establecimiento de redes de escape como los “ferrocarriles subterráneos” (*Underground Railroads*) (Snodgrass, 2008)- Aunque no era un ferrocarril ni clandestino, se lo denominó así porque sus actividades debían llevarse a cabo en secreto, utilizando la oscuridad o el disfraz, y porque se usaban términos ferroviarios en referencia a la conducta del sistema. Varias rutas eran líneas, los lugares de parada se llamaban estaciones, quienes ayudaban en el camino eran conductores, como Harriet Tubman. Actuaba, en fin, como un mecanismo de ayuda establecido conjuntamente por aquellos que simpatizaban con los esclavos que se habían fugado secretamente, pudieran alcanzar las ciudades seguras del norte de Estados Unidos o de Canadá. La situación era compleja porque se desafiaban abiertamente las duras leyes de esclavos fugitivos. El arte visual retrató esta experiencia de fuga, por ejemplo, el cuadro de Eastman Johnson de 1862, “Un viaje por la libertad: los esclavos fugitivos” (*A ride for liberty...*).

Frente a la necesidad de consolidar el poder de los grupos dominantes de la sociedad y la economía esclavista surgieron argumentos que valen la pena recordar. En esta línea de defensa de la esclavitud y de la superioridad racial, John Calhoun, vicepresidente de los Estados Unidos de América, llegó a afirmar hacia 1837 que era una institución benéfica y un bien positivo.⁶

⁶ John C. Calhoun, “Del discurso sobre la recepción de las peticiones de abolición”, 6 de febrero de 1837. cfr. Link permanente: <https://oll.libertyfund.org/people/john-c-calhoun>

Eran tiempos intensos. La postura de Calhoun no era la única, aunque sí una de las más visibles dado su peso en el gobierno. Pero, su ideología supremacista arrastraba una guerra en la calle, y en los espíritus de los ciudadanos confundidos. De hecho, se dieron en esas décadas de antes del conflicto entre Norte y Sur muchos disturbios violentos en los Estados Unidos; aunque la mayoría estaba relacionada con la esclavitud, la fuga de esclavos y las nuevas leyes de fugitivos, también bullían pugnas de índole social, económica y racial. Del conjunto de situaciones álgidas, algunos de las relevantes fueron los disturbios anti-abolicionistas de Nueva York y Filadelfia en 1834 y en Boston durante 1836 (Freidel, 1974). En cambio, los disturbios de 1850s., que también habían llamado la atención de Ives, estaban más localizados espacialmente en la ciudad de Boston y se relacionaban con la resistencia a la Ley de Fugitivos (1850 *Fugitive Slave Act*) como parte del Compromiso de 1850 entre los estados del Sur y del Norte⁷. Esta ley exigía que los esclavos fueran devueltos a sus dueños, incluso si se encontraban en un estado libre. En Boston, particularmente, la aplicación de la esta nueva legislación galvanizó a la comunidad local, y al mismo tiempo estimuló un aumento de las actividades del Ferrocarril Subterráneo. La conclusión fue que lejos de atenuarse la situación a través de acuerdos políticos y legislativos, se condujo a enfrentamientos abiertos entre activistas antiesclavistas y esclavistas, el gobierno federal y las autoridades locales. La situación no terminó de resolverse y más aún, se enardeció a la opinión pública con una intensidad de polarización tal que se llegó a la guerra (Walker, 2013). En efecto, las posturas escalaron y se llegó a un punto álgido donde la guerra fue inevitable entre los estados del Norte y los estados esclavistas del Sur. Gracias a la labor del presidente Abraham Lincoln, se puso término legal a la esclavitud, mediante la Proclama de la Emancipación y su defensa de la Decimotercera Enmienda⁸. Tras la prolongada conflagración bélica, se instauró un período de reconstrucción durante el cual las tensiones y sus repercusiones disminuyeron, al menos en apariencia superficial (Freidel, 1974).

En esta evolución conflictos hay aspectos de continuidad histórica, como la tensión entre la población negra y los supremacistas, pero también elementos distintivos. Así, los disturbios de 1830s. y 1840s. estuvieron centrados en el tema de la esclavitud, con argumentaciones políticas, económicas e incluso filosóficas a favor y en contra de esta institución. Ya sea para apoyarla o para suprimirla se discutió acerca de los principios y fundamentos de ambas posturas; de su parte, los de 1850s. fueron consecuencia directa (sobre todo en Boston) de la Ley de fugitivos. Es preciso señalar que los disturbios raciales continuaron hasta ya iniciado el siglo XX, con picos de crisis poco tiempo después del final de la Primera Guerra Mundial (Kennedy, 2004). Ciertamente, el involucramiento de los Estados Unidos de América en el conflicto internacional tuvo consecuencias, no sólo en el orden geopolítico sino en la vida interna del país.

En un análisis más amplio acerca de la evolución de los disturbios, tocaría revisar las discusiones historiográficas sobre las causalidades del proceso que conduce desde el período previo a la guerra de Secesión (*antebellum*) a los eventos críticos del 'Verano Rojo' (*red summer*) de 1919. Estos últimos acontecimientos irrumpieron como un volcán, vieron miles de heridos y cientos de víctimas mortales en algunas de las principales ciudades (Washington D.C., Chicago, etc.) de los Estados Unidos de América (McWhirter, 2011). Hay un cambio en el nivel de intensidad y en la amplitud geográficos de los conflictos

⁷ Cfr. *An Act to amend, and supplementary to the Act entitled "An Act respecting Fugitives from Justice, and Persons escaping from the Service of their Masters", approved February twelfth, one thousand seven hundred and ninety-three*". Cfr. <https://www.nps.gov/articles/000/fugitive-slave-laws-boston.htm>

⁸ El presidente Abraham Lincoln emitió la Proclamación de Emancipación el 1 de enero de 1863, anunciando que "todas las personas mantenidas como esclavas" dentro de las zonas rebeldes "son, y de ahora en adelante serán libres". Cfr. <https://www.archives.gov/milestone-documents/emancipation-proclamation>

entre los choques anti-abolicionistas de 1830s. y 1840s. (Kerber 1967) y aquellos de la época en que Ives compone su estudio musical no. 9. En efecto, cuando Ives escribe el estudio para piano sobre los disturbios, la guerra de Secesión había culminado hacía casi 50 años. Aunque las polémicas y acciones violentas entre defensores y detractores de la esclavitud se habrían disipado, las cuestiones raciales seguían vivas. Pude notarse que emancipación no es equivalente a supresión de la esclavitud, puesto que la primera supone una completa y verdadera inclusión de las personas relegadas en la plenitud de la vida social (Valelly 2014).

Los factores de este agravamiento son complejos, pero seguramente tienen su causalidad el peso creciente de la comunidad negra en la sociedad norteamericana, en el proceso histórico que va del período de la reconstrucción post guerra civil a la Edad Dorada. Según otros autores, debe tenerse en cuenta el cambio sociológico derivado de la “Gran Migración”⁹, la cual condujo al movimiento masivo de personas de color hacia las grandes ciudades desde aproximadamente 1910. Sin embargo, esta reubicación geográfica también incluía un creciente reconocimiento (y legitimación) por el esfuerzo de la comunidad en la primera guerra mundial. Sumado a ello, la incorporación laboral se tradujo en un imprevisto rol económico y, particularmente, en una edad sin igual de la cultura (música, escultura, pintura, literatura de ficción y poesía, pensamiento filosófico) con el renacimiento del Harlem (*Harlem Renaissance*). En este barrio en el *Upper Manhattan* de la ciudad de Nueva York, a modo de una ‘Mecca cultural’ se conjugaron voces y personalidades notables (W.E.B. Du Bois, Alain Locke, Augusta Savage) cuyos textos, obras artísticas aunando al activismo educativo, social y político eran una manifestación de una generación vibrante que reflexionaba sobre la experiencia histórica de la comunidad afroamericana desde la gran diáspora africana (Wall, 2016). Sin dudas, en este contexto se dio un proceso de fortalecimiento de identidad cultural y psicológica a partir de la toma de conciencia histórica: al decir de Alain Locke (1925), el “nuevo negro” había nacido.

Pero esta resignificación social de la gente de color, en su totalidad liberos y/o descendientes de esclavos, generó un efecto de repulsa (¿miedo a perder un lugar dominante?; ¿odio inveterado?) de los grupos supremacistas y, entre otros, los nostálgicos de la cultura sureña de antes del conflicto. No es casualidad que esta sea la época simbolizada por David W. Griffiths en ‘El nacimiento de una nación’ (*The Birth of a Nation*, 1915), que marca la inauguración en escala del cine americano. Este film icónico es un ejemplo de esta permanencia de las tensiones sociales, con su elogio a la supremacía racial junto a la mirada no sólo despectiva sino denigratoria de la gente de color. Además, su narrativa fílmica justifica los tumultos y los linchamientos en pos de la justicia blanca (Wallace 2003). Es desconcertante que la industria de entretenimiento en ciernes aceptara la representación unilateral y sesgada de los conflictos raciales sin discusión posible.

Más allá de las interpretaciones sobre cómo ciertos grupos se aprovecharon del poder de difusión simbólica de la industria cultural, el hecho es que seguían latentes las tensiones, e incluso agravadas, en los años en que Charles Ives escribe su obra musical sobre las luchas abolicionistas. Lo cual marca la grandeza del artista y su capacidad visionaria sobre los aspectos soterrados en la vida norteamericana.

3.2. La música de un “modernista radical”

De acuerdo a Burkholder (1996), cuatro grandes tradiciones musicales confluyen en la obra de Ives: la música folklórica americana; la música religiosa; la música clásica europea y la música popular. La capacidad del

⁹ Cfr. <https://www.eeapcoalition.org/the-great-migration-and-the-harlem-renaissance>

artista se nota en la urdimbre de texturas y en la habilidad para combinar estas influencias. Conjuntamente, se ha señalado que Ives es un modernista radical por la búsqueda de nuevas formas de expresión). De acuerdo a lo sostenido por algunos historiadores de la música occidental, (Burkholder; Jay Grou, Palisca, 2014; Botstein, 1996), Ives comparte alguna de estas características con compositores como el dodecafonista austríaco Arnold Schönberg; sus discípulos Alban Berg y Anton Webern, más cercanos al expresionismo; el ruso Igor Stravinsky, cuya obra “Consagración de la Primavera” data de 1913; y al nacionalista húngaro Béla Bartók, autor entre otras obras, de las “Danzas folklóricas rumanas” (1915). Un rasgo de estos autores es la recuperación de elementos populares y la inserción de los mismos en creaciones artísticas que se entrelazan con la experiencia histórica de una nación. Particularmente, a la música de Ives no parece importarle la tardía incorporación de Estados Unidos a la historia de la música occidental (García del Busto, 2010); por el contrario, pondera las manifestaciones culturales populares como las raíces de lo nacional y como fuente expresiva de la identidad norteamericana.

En particular, hay tres rasgos que llaman la atención cuando se aborda la obra de Ives: complejidad técnica e innovación; dialéctica de novedad e independencia creadora frente a las tradiciones; y raigambre filosófica. Mientras que la primera se relaciona, entre otros aspectos, con la politonalidad y la polirritmia, el uso de amplias paletas sonoras, sonidos superpuestos. La segunda, combina la recuperación de temas populares, himnos y melodías folklóricas propios de la experiencia norteamericana, pero en diálogo con su representación musical novedosa y experimental. La tercera, está asociada a su concepción del mundo y al compromiso moral de representar musicalmente las cuestiones más auténticas que agitan la vida de los individuos en el tiempo (Samuel 1965; Stuckenschmidt 1960).

Se ha argumentado que la ausencia de una formación europea permitió a Charles Ives desvincularse de la tradición clásica, lo que favoreció el desarrollo de un lenguaje compositivo profundamente personal y original. Diversos críticos han señalado que Ives no buscó emular el recorrido de los grandes maestros de la música clásica, sino que optó por una vía independiente, ajena a las escuelas y dogmas predominantes (Paz 1971). A diferencia de otros experimentadores radicales de su tiempo, como Edgar Varèse, la creatividad de Ives se nutrió de fuentes populares estadounidenses: los cantos de Nueva Inglaterra, los himnos protestantes interpretados en su congregación, la música de bandas, las canciones patrióticas, los bailes de salón y la tradición de los trovadores afroamericanos. Así, Ives se consolidó como el primer compositor estadounidense en incorporar de manera decidida el lenguaje vernáculo nacional en la construcción de una nueva gramática musical (Machlis 1975).

Ives fue un músico con un hondo sentido tradicional en el reconocimiento de las raíces nacionales y en la valoración de la herencia recibida (himnos, canciones populares, melodías). Era consciente de la formación adquirida con sus maestros de Yale, las técnicas de composición académicas, como la polifonía y el contrapunto, pero también de lo singular del legado de la música popular y folklórica de los Estados Unidos. Por esta razón, en paralelo a su formación académica, Charles había continuado con la exploración de otras formas expresivas armónicas, rítmicas y polifonías de grupos. En esta búsqueda, hay varios puntos a resaltar. Lo primero es, según se mencionó, que tiene un fuerte sentido del pasado de su país, aspecto que lo condujo a revalorizar la música popular, las melodías y canciones, las marchas militares y los himnos religiosos. Su padre le había mostrado que allí estaban las raíces musicales de los Estados Unidos, sólo había que reconocer este hecho histórico y cultural y transponerlo en las partituras, y Charles lo reflejará en una profunda conexión con la cultura americana de Nueva Inglaterra.

El estilo de composición de Ives se caracteriza además por yuxtaponer melodías en cuadros de actuación a diferentes distancias, donde cada grupo tocaba sus propias piezas, en parte independientes en su línea y métrica, aunque integradas en un campo mayor. Es lo que puede ser denominado como “collage musical”, noción ésta que da cuenta de procesos compositivos que integran materiales varios, yuxtaposiciones estilísticas y referencias (Delgado Romo, 2012). Quizás esta concepción de la obra musical también se encuentre en consonancia con una clase de “democracia contrapuntística”, compatible con la organización local de las comunidades religiosas que habían sido relevantes en su vida. La idea de democracia, en la cual se conjugan las nociones de individualidad, libertad y comunidad, fue inspiradora para Ives, tal como lo han demostrado diversos autores, entre ellos Broyles (1996).

Ives se caracteriza por renovar el contrapunto al darle características libres en tiempos y tonalidades, mediante la utilización de procedimientos experimentales como la politonalidad, la polirritmia, y la polimétrica. Ives revoluciona el concepto tradicional del ritmo, siendo uno de los primeros compositores en buscar asimetrías a través del empleo de valores irregulares, síncopas y acentuaciones no esperables, y todo esto en forma simultánea, adelantándose a compositores como Igor Stravinsky y otros; logra así crear efectos musicales multitemporales. Fue uno de los primeros compositores en escribir sin barra de compás. En cuanto a la organización del sistema de alturas sonoras, Ives fue el primer exponente del atonalismo en los Estados Unidos de América; del microtonalismo; del uso de racimos de notas (*clusters*); y de la agrupación de sonidos en densas masas acórdicas con efecto percusivo (Hitchcock, 1997).

En lo que respecta a la organización formal de sus composiciones, Charles Ives recurre a procedimientos como el collage, caracterizado por la superposición de distintos temas y la inclusión de melodías populares, así como al uso frecuente de citas musicales. Diversos autores, entre ellos Paz (1971) han destacado que Ives abordó y resolvió numerosos problemas que posteriormente serían centrales en la música de vanguardia. Gracias a esta actitud exploratoria, el compositor logró anticipar técnicas que alcanzarían pleno desarrollo en el transcurso del siglo XX, contribuyendo de manera significativa a la renovación del lenguaje musical contemporáneo. Ives representa un tipo de creador cuya convicción artística es tan profunda que le permitió prescindir tanto de la búsqueda de una popularidad fácil o cuestionable como del reconocimiento inmediato, dedicándose plenamente a la elaboración de un aporte musical complejo y multidimensional, según lo señalado por diversos estudiosos. En este sentido, se considera que su contribución más significativa radica en la formulación de un discurso sonoro caracterizado por la simultaneidad y convergencia de múltiples *tempi*, una innovación que anticipó desarrollos fundamentales en la música del siglo XX y que redefine la percepción tradicional del tiempo musical (Paz 1971).

No agota una posibilidad estética antes de probar otra, de forma individualista. Si por momentos su posición estética es de un cierto “romanticismo”, enmarcada en un momento histórico de exaltación que en música se expresa en evocaciones, emociones, nostalgia de paisajes y estados de asombro ante la naturaleza, al representar esas situaciones en múltiples planos simultáneos y en distintas direcciones al mismo tiempo, se acerca a un concepto muy personal, de solitario sin escuela, con rasgos de rebeldía estética (Budiansky, 2014). Hay que tener en cuenta los rasgos vitales particulares y la herencia intelectual de un músico del noreste de Estados Unidos, Ives fue parte de una generación más amplia de compositores que abrazaron el modernismo junto a la recuperación de los elementos de la cultura nacional auténtica. Estos autores se caracterizaron por entrelazar en una dialéctica virtuosa la novedad (politonalidad, poli-ritmos, etc.) pero sustentados en una conexión con las tradiciones populares de los países. Según Machlis (1975) Ives se encuadra en una escuela ‘nacionalista personalista’. De lo que no quedan dudas es que, más allá de su

reconocimiento tardío, su música contribuyó a la representación de la identidad americana la herencia abolicionista que heredó de sus mayores, junto a la concepción congregacionalista familiar.

Las obras de Charles Ives se caracterizan por su orientación hacia lo inédito, manifestando una exploración constante de aspectos novedosos que no habían sido previamente registrados en la tradición musical (Paz, 1971). Esta tendencia refleja un fenómeno similar al observado en otras manifestaciones artísticas estadounidenses, donde figuras como Edgar Allan Poe, Herman Melville y Walt Whitman contribuyeron a un ambiente propicio para la experimentación de diversas corrientes estéticas propias de una joven nación. Según Paz (1971), esta continuidad histórica en la creación artística fue producto de un proceso cultural rápido e intenso, comparable en su desarrollo al económico-industrial y técnico-científico, y caracterizado por la generalización del modelo del creador individual. En tanto que los Estados Unidos constituían un país en formación, resultaba inherente a su contexto social y cultural la exploración libre y experimental, sin apego estricto a normas preestablecidas, lo que propició una cultura plural y diversa que buscaba definir una identidad propia, diferenciada en buena medida de la herencia europea, especialmente en el ámbito musical.

En párrafos anteriores se afirmó que no podría comprenderse cabalmente la singularidad americana, que tanta relación tiene con la música de Ives, sin una justa valoración de estas corrientes de pensamiento, las cuales se fundirán en el crisol de la moral americana, con una fuerte impronta bíblica de origen protestante (Frey, 2009). Esta realidad influirá en la permanente voluntad de reforma que impregna la sociedad de Nueva Inglaterra, en cuyo seno no podría existir la ignominia de la esclavitud o la diferencia racial. Diversos autores, han resaltado el rol que tuvieron en la formación de Charles Ives las concepciones anti-abolicionistas de su ambiente religioso y cultural (Horowitz 2012; Burkholder 1985). Mujeres de su familia habían colaborado con los esclavos fugitivos mediante la red de ferrocarriles subterráneos; y su padre supo liderar una banda musical compuesta de gente de color en la guerra civil. El mismo Burkholder (1996) sostuvo que comprender la música de Ives no era una tarea fácil, no solamente porque confluyen en su matriz creadora diversas culturas o tradiciones musicales, sino porque también convergen en él concepciones sociales y políticas basadas en la ética comunitaria y en la dignidad de las personas, esto es, las ideas detrás de la música.

3.3. Análisis musicológico

La obra “*Study No. 9. The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's*”, concebida en sus primeros esbozos alrededor de 1908 y terminada hacia 1913, forma parte de los “Estudios para piano” de Charles Ives. En términos de duración, es una obra breve de unos tres (3) minutos, aunque intensa y con dos secciones principales o movimientos: Adagio maestoso y Allegro. Como su tema conmemora un evento histórico concreto, la pieza se enmarca dentro del tipo de ‘música descriptiva y representacional’ basada en acontecimientos sociales significativos. En este caso, el clima que intenta plasmar Ives es uno de caos y una atmósfera de violencia como idea general y no sólo como una fotografía de un instante particular. Para ello, utiliza elementos musicales que son próximos al estilo de otras de sus composiciones, pero que aquí son exacerbados. En particular, la obra se basa en tópicos y materiales asociados con el “Concierto Emerson”, una partitura más amplia de Ives, donde ejemplifica su estilo innovador de composición musical dedicado a rememorar la figura fundacional del trascendentalismo americano.

Según la metodología de análisis musical propuesta por el compositor húngaro-argentino Francisco Kröpfl y sistematizada por María Inés García, las elaboraciones de obras artísticas son procesos complejos que incluyen numerosas dimensiones, incluyendo las formales y materiales. Esta aseveración es aún más cierta

en las composiciones musicales, porque en estas se constituye una trama de “fenómenos sonoros articulados en el tiempo” (García, 2011). Uno de los análisis propuestos por Kröpfl y García, tiene como finalidad examinar la organización de las alturas dentro de la obra. La labor implica la identificación del lenguaje musical —ya sea tonal, modal, atonal, entre otros— en el cual fue concebida la partitura. Ives emplea un sistema atonal libre, en el que las relaciones interválicas generan un campo disonante, aunque sin la presencia de un centro tonal definido. En otras palabras, enfatiza la aplicación de intervalos disonantes, aquellos que están más alejados de la serie de armónicos. Se puede afirmar que Ives hace un uso innovador de los intervalos musicales, apartándose de las convenciones tonales tradicionales, mediante la utilización de combinaciones de notas que generan tensiones armónicas y disonancias intencionadas, en lugar de buscar resoluciones armónicas típicas de la música tonal. Así, el concepto tradicional de tensión-distensión desaparece o es invertido.

El estilo compositivo de Charles Ives se caracteriza por la utilización innovadora de armonías construidas mediante la superposición de intervalos de cuartas, en contraste con la tradición occidental que privilegia los acordes formados por terceras. Esta práctica, conocida como armonía cuartal, implica la formación de acordes a partir de intervalos de cuarta justa (o aumentada), generando con ello sonoridades abiertas y menos centradas en la tonalidad convencional. Conjuntamente, se caracteriza por la creación de líneas melódicas cromáticas; la construcción de agrupamientos de notas tipo *clusters* (de cúmulo o aglomeración) y el uso de acordes politonales. Las melodías también resaltan aquellos intervalos disonantes (aumentados, disminuídos) con una conducción no resolutive. Ives utiliza toda la amplitud en el registro del piano, desde el extremo grave al más agudo, por lo que en algunas partes de la partitura debe recurrir al uso de tres pentagramas. En el ejemplo a continuación, tomado del comienzo de la pieza, se muestran los intervalos con los que se construyen los acordes, enfatizando aquellos menos consonantes.



Figura 1 –Ives, 1949. *The Anti-abolitionist Riots in the 1830s and 1840s*, edited by Henry Cowell, Mercury Music Corporation, 1949, Bryn Mawr Pa. Theodore Presser Co., página 12. Ejemplo del primer sistema de la obra.



Figura 2 –Ives, 1949. *The Anti-abolitionist Riots in the 1830s and 1840s*, edited by Henry Cowell, Mercury Music Corporation, 1949, Bryn Mawr Pa. Theodore Presser Co., página 12. En este ejemplo tomado de los sistemas segundo y tercero de la obra, se evidencia la repetición de pequeños motivos melódicos.

En el ejemplo 3 a continuación, se observa en el pentagrama superior la utilización de acordes formados por cuartas superpuestas y que se mueven por paralelismos, procedimiento que Diether de la Motte clasifica como “mixtura”, haciendo una comparación con la registración típica del órgano (De la Motte, 1989).



Figura 3 –Ives, 1949. *The Anti-abolitionist Riots in the 1830s and 1840s*, edited by Henry Cowell, Mercury Music Corporation, 1949, Bryn Mawr Pa. Theodore Presser Co., página 15. Este ejemplo tomado de la quinta oración, muestra los acordes contruidos por cuartas superpuestas y conducidos en paralelismos.

En lo que respecta al análisis del trabajo motivico en la obra musical, entendido como el empleo y desarrollo de motivos —pequeñas unidades melódicas o rítmicas— que se suceden, transforman y se articulan a lo largo de la composición. Este enfoque resulta esencial para la comprensión del estilo compositivo de Charles Ives, dado que su técnica motivica no solo estructura la coherencia interna de la pieza, sino que también refleja su particular lenguaje musical, caracterizado por la yuxtaposición de elementos dispares y la exploración de procesos de variación y fragmentación. Es evidente que la labor motivica en Ives posee

implicaciones formales y expresivas que contribuyen a la singularidad de su obra. Específicamente, la pieza bajo análisis no plantea ideas extensas, sino que el desarrollo temático se limita a la repetición de concisas células rítmico-melódicas de difícil percepción.

Puede notarse que al comienzo de la pieza se presenta un pequeño motivo que luego va a ser repetido al final, enmarcando una gran zona central más libre. Este primer motivo es simple en su organización temporal, ya que contiene un solo acento, y de campo no uniforme en cuanto a las figuras rítmicas utilizadas: corto-largo-corto, donde el elemento más largo se destaca tanto por su acento agógico (sonido más largo) como por su acento tónico (sonido más agudo). El rasgo melódico característico del motivo inicial se configura mediante un contorno en forma de arco ascendente.



Figura 4 –Ives, 1949. *The Anti-abolitionist Riots in the 1830s and 1840s*, edited by Henry Cowell, Mercury Music Corporation, 1949, Bryn Mawr Pa. Theodore Presser Co, página 12. Este ejemplo muestra el motivo introductorio de la obra que se repite al final de la misma.

En el resto de la pieza el ritmo se presenta en métrica libre, es decir, sin compás, excepto un pequeño fragmento escrito en 2/4 y 3/4, de esta manera el autor logra que no sea perceptible una acentuación regular. Esta asimetría rítmica es reforzada por la utilización de valores rítmicos irregulares y de la polirritmia. Esto se refiere, de una parte, a ritmos que no se ajustan a patrones regulares o predecibles. En lugar de eso, Ives emplea subdivisiones rítmicas que pueden incluir quintillos, sextillos y septillos, creando una sensación de irregularidad y sorpresa. Mientras que la polirritmia implica la superposición de diferentes patrones rítmicos que pueden ser independientes entre sí. En las obras de Ives, esto se traduce en la interacción simultánea de varios ritmos, lo que crea una textura rica y multifacética. En la obra, los acentos posicionales están colocados en forma asimétrica, resaltando por repetición de sonidos, como el sonido DO. La utilización de la dinámica es en forma de arco: comienza en piano (p), irrumpe en el *Allegro* con *fortíssimo* (ff), llegando a un *triple forte* hacia el final de la obra (fff) para volver a cerrar en *pianissimo* (pp).

En cuanto a la sintaxis de la obra, esta pieza presenta una gran continuidad y los segmentos del discurso no son tan perceptibles al no existir puntos de cadencia claros; sin embargo, otros elementos pueden tomarse en cuenta para dividir la obra en fragmentos reconocibles, como la densidad rítmica, la dinámica y los cambios de textura, a saber: una primera frase-oración indicada como *Adagio Maestoso* y que al final de la obra se reutiliza en parte. Una segunda oración polirrítmica que se desarrolla en el registro grave, con acordes en racimos, cuya densidad rítmica va disminuyendo hacia el final.

En el siguiente ejemplo, tomado de la segunda sección de la obra, pueden distinguirse los acordes en racimo (*cluster*) contruídos por la superposición de segundas; también se observa la complejidad polirrítmica producida entre las dos manos; la utilización de melodías cromáticas, ya aparecidas en la primera sección de

la pieza; y a partir del segundo sistema, Ives repite dos veces más, y en forma inmediata y secuencial una octava más aguda, todo el motivo presentado en el primer sistema.



Figura 5 –Ives, 1949. *The Anti-abolitionist Riots in the 1830s and 1840s*, edited by Henry Cowell, Mercury Music Corporation, 1949, Bryn Mawr Pa. Theodore Presser Co, página 13, segunda oración. En este ejemplo se notan los *clusters*, la polirritmia y la repetición inmediata de frases en otras octavas.

En una tercera sección, la rítmica se presenta con mayor regularidad, destacándose acentuaciones reiteradas sobre la nota Do, que enfatizan su función estructural dentro del discurso musical. Esta sección culmina con la ejecución de acordes arpegiados, recurso que contribuye a la articulación y resolución formal del pasaje.



Figura 6 –Ives, 1949. *The Anti-abolitionist Riots in the 1830s and 1840s*, edited by Henry Cowell, Mercury Music Corporation, 1949, Bryn Mawr Pa. Theodore Presser Co, página 13, tercera oración. El ejemplo muestra las acentuaciones sobre el sonido Do.

Una cuarta oración donde se retoma el registro medio y agudo del piano, presenta una rítmica más calma, remarcando algunos sonidos mediante acentuaciones (SI, LA), pero que se perciben no tanto como notas sino como acordes percusivos y con una dinámica *in crescendo* hasta el momento de máxima intensidad expresiva correspondiente a la indicación dinámica *fortissimo*, a la que sigue una quinta sección donde se precisan manos alternadas en la ejecución, con pasajes de acordes en mixturas (paralelismos) por

superposición de cuartas. Al final de la obra hay una recurrencia al motivo inicial de la pieza. Las oraciones se articulan entre sí ya sea por yuxtaposición o por separación.



Figura 7- Ives, 1949. *The Anti-abolitionist Riots in the 1830s and 1840s*, edited by Henry Cowell, Mercury Music Corporation, 1949, Bryn Mawr Pa. Theodore Presser Co, página 14. En este ejemplo se observan la utilización de acordes percusivos.

El análisis de las funciones formales o etapas del discurso musical, permite distinguir los picos de tensión, los de reposo, las transiciones, etc. En la pieza, el primer motivo cumple una función introductoria, y al volverse a presentar al final, de recapitulación. La zona central de la pieza expone diferentes elementos rítmico-melódicos. Debe aclararse que el concepto de repetición por **reiteración** (repetición inmediata) se utiliza en esta obra tanto como el de recurrencia (repetición después de un contraste): no sólo el elemento introductorio, que se repite al final de la obra, sino también la aparición permanente de escalas cromáticas a lo largo de toda la partitura.

En síntesis, la pieza representa musicalmente la masa de disturbios y de violencia social. La misma transmite la evocación de emociones intensas y una sensación de inestabilidad, complejidad y caos, contrapuesto al orden filosófico trascendente de paz y armonía. Tal como lo expresó un crítico musical: "Esta obra para piano es un intento de reflejar el espíritu y el coraje de algunos estadounidenses, (Garrison, Whitter entre otros), que resistieron e incluso se levantaron contra los anti-abolicionistas en las décadas anteriores a la Guerra Civil (...). La frase del principio y del final es una breve oración por la libertad"¹⁰. Su final, en orden a la sucesión de momentos intensos a uno final de paz.

La estructura es semejante a la que describió Thea Musgrave en su concierto de cámara mencionado en homenaje a Ives, donde según sus palabras, las melodías se entrelazan formando "texturas sonoras y rítmicas en un clímax salvaje. Luego, como si se saliera de una calle llena de gente a una iglesia tranquila, hay una cadencia repentina, suave y lenta"¹¹.

4. Discusión: representación musical de la experiencia histórica en Charles Ives

En un sentido básico, la representación se refiere al uso de un signo, palabra, imagen, sonido o acción que sirve para describir o caracterizar a otro objeto, persona o situación (Morfaux 1985). El proceso de

¹⁰ Cfr. <https://pianofiles.ca/product/the-anti-abolitionist-riots-in-the-1830s-and-1840s/>

¹¹ Cfr. <https://www.wisemusicclassical.com/work/8392/Chamber-Concerto-No-2--Thea-Musgrave/>

representación no busca una copia exacta de la realidad pasada porque posee un carácter narrativo-intencional que le permite reconstruir los hechos pretéritos como una interpretación simbólica y significativa (Munslow, 2000). Así, una representación que hace referencia a un acontecimiento histórico no es solo una simple mención del pasado, sino que implica crear una narrativa y un proceso interpretativo que reconstruye y da sentido a la experiencia histórica. En efecto, la representación histórica no se limita a ofrecer un relato más o menos detallado de un evento pasado, sino que lo recrea desde una conciencia orientada hacia dichos acontecimientos, a los cuales aplica una interpretación crítica y les atribuye un significado específico. (Vásquez, 2025).

La representación estética, en particular, se distingue por poseer características específicas que la diferencian de otras formas de representación. Para Frank Ankersmit (2005), la representación histórica tiene la función de hacer presente un pasado ausente. Al mismo tiempo, de acuerdo a este autor, la representación posibilita una experiencia sublime. Esta sublimidad, según Ankersmit, es un fenómeno en el que se siente un contacto directo e inmediato con el pasado, sin que intervengan las formas habituales de contar o interpretar la historia, como los relatos o el lenguaje. Esta experiencia es paradójica porque combina dos elementos: por un lado, la ausencia de los marcos narrativos que normalmente organizan la historia; por otro, la presencia de una sensación fuerte y directa del pasado que aparece en la conciencia de quien la vive. Ankersmit relaciona esta experiencia con el concepto de lo sublime de Kant, donde el encuentro con el pasado genera una tensión intelectual y emocional entre lo que parece posible y lo que no, provocando un asombro que no puede ser completamente expresado con palabras ni explicado de forma lógica. Esta vivencia va más allá de una simple evocación histórica y se convierte en una construcción simbólica y expresiva que permite un acceso más profundo a la realidad histórica, superando las limitaciones de las narrativas tradicionales. En este sentido, la música es una experiencia sublime que permite trascender los límites de la narrativa tradicional. A diferencia del lenguaje o la historia escrita, la música apela directamente a las tensiones de una experiencia emocional del oyente, generando sensaciones y estados que escapan a la lógica estrictamente discursiva de un relato. La representación musical puede evocar el pasado o lo histórico de manera inmediata y directa, sin mediar conceptos o explicaciones, permitiendo una experiencia más profunda. La música, al actuar como un lenguaje simbólico y expresivo, facilita ese encuentro con lo histórico de forma emocional y no mediada, lo que genera una experiencia que trasciende las limitaciones de las narrativas tradicionales y permite una conexión más íntima y auténtica con el pasado.

Si estas consideraciones se aplican a la representación estética, puede señalarse que las obras musicales de Charles Ives evocan ideas, imágenes, experiencias y estados emocionales profundamente vinculados a su contexto filosófico, histórico y biográfico. A modo de ilustración, la obra más difundida de Charles Ives, *The Unanswered Question* (iniciada en 1908 y revisada en 1935), constituye un paradigma de representación musical de la incertidumbre existencial. En este sentido, las composiciones de Ives establecen una relación dialógica con un pasado que había dejado huellas significativas en la “memoria colectiva” (Rüsen 2004) de su entorno cultural y familiar. Este fenómeno se ejemplifica en la partitura analizada en el presente estudio.

La elección de los disturbios como acontecimiento se inserta, en lo fundamental, en la concepción espiritual y filosófica trascendentalista de Ives. A partir de ella se produce una toma de conciencia histórica sobre los acontecimientos del pasado que aún perduraban en su época. Se sostiene que, por razones complejas, Ives sintió la necesidad de desarrollar una representación musical que reflejara las experiencias significativas o traumáticas relacionadas con la esclavitud y las luchas abolicionistas, posibilitando así una reflexión crítica y emotiva sobre dichas vivencias históricas. En síntesis, puede entenderse que las vivencias históricas son los

hechos concretos de la esclavitud; las experiencias históricas son la forma en que esos hechos afectaron y fueron vividos por las personas; junto a la percepción y valoración de los mismos. Además, estas experiencias son constitutivas de la identidad. La conciencia histórica es la reflexión crítica y el entendimiento que se construye sobre ese pasado para comprender su impacto presente y futuro.

Al mismo tiempo, con su obra llamaba la atención su perspicacia intelectual al mostrar que lo que había sucedido décadas antes, mantenía su actualidad. En efecto, los grupos supremacistas y racistas lejos de moderar sus posturas, se encontraban en ebullición, tal como lo demostró la conflictividad social del “verano rojo” de 1919, sólo unos pocos años después de haber completado Ives la partitura sobre los disturbios.

5. Reflexiones finales

La pieza para piano titulada “*The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's*” constituye una manifestación de la búsqueda expresiva del compositor estadounidense Charles Ives. En esta obra, el uso de un lenguaje armónico sofisticado y una estructura rítmica compleja anticipan muchas de las preocupaciones estéticas del siglo XX. Los elementos distintivos de la partitura mencionada contribuyeron a la representación musical del desorden y la violencia inherentes a los conflictos sociales de la época. En este sentido, la obra es relevante no solamente como una especie de exaltación de una lucha resonante del pasado, que en la partitura se resuelve mediante la convocatoria imaginaria de los sonidos de los disturbios (gritos, ruidos, estruendos, fragores, estampidas, detonaciones), sino también del conflicto que caracterizaba los ánimos en las relaciones sociales. Todo ello como un eco en la memoria, un recuerdo que permanecía vivo en la época en que componía su obra sobre los disturbios (1911-13), y tal vez, como una premonición de que ese trauma en la sociedad norteamericana, que no se acallaría fácilmente. La evocación de las tensiones evocaba traumas del pasado; no obstante, para Ives eran actuales, pervivían todavía en las calles, tal como lo historia contemporánea y reciente de los Estados Unidos de América lo ha demostrado.

La comprensión de la obra de Ives, en particular, el análisis de su intencionalidad compositiva al representar los disturbios anti-abolicionistas, condujo en un primer momento a la vida y entorno del músico. Para esta labor se buscaron las fuentes que nutrieron intelectualmente su visión del mundo. Luego, se desarrollaron los fundamentos de su formación musical. La relación con su padre fue clave para su curiosidad experimental, su capacidad compositiva hizo el resto. Fue un creador solitario, aunque partícipe de las respuestas estéticas similares a las que realizaron otros compositores de la época del modernismo. La falta de difusión que sufrió en vida y la ausencia relativa de sus composiciones en los circuitos musicales lo transformó en un pionero que vivía en aislamiento.

Es importante destacar que esta representación estética trasciende la mera evocación del entorno histórico, configurándose como una construcción simbólica y expresiva que incorpora una profunda dimensión filosófica, enriqueciendo y complejizando la experiencia auditiva, más allá de una simple descripción sonora. En Ives todo tiene un significado, las melodías y ritmos no son azarosos, cada línea tiene detrás una visión de la música y una concepción del mundo. Supone trascender la representación de relatos anecdótico de eventos dispersos ya que la representación musical no es solo un reflejo del contexto histórico o biográfico, sino una construcción simbólica y expresiva que trasciende la mera descripción sonora, involucrando una dimensión conceptual y filosófica profunda.

En suma, el estudio para piano analizado, representa musicalmente la búsqueda estética de Ives y también es reflejo de sus convicciones filosóficas y políticas basadas en una profunda humanidad.

6. Referencias y bibliografía utilizada

- Ahlquist, Karen. 2014. "Review: Passionate for music: A fin-de-siècle quartet [Review of the book *Moral fire: Musical portraits from America's fin de siècle*, by J. Horowitz]". *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 13 (2), 288–292.
- Ankersmit, Frank. 2005. *Sublime Historical Experience*. CA: Stanford University Press, Cultural Memory in the Present.
- Araujo, Ana Lucía. (Ed.). 2012. *Politics of Memory: Making Slavery Visible in the Public Space*. Routledge
- Atkins, Gaius Glenn and Fagley, Frederick. 1942. *History of American Congregationalism*, Boston and Chicago, The Pilgrim Press. Gaius Glenn Atkins and Frederick L. Fagley
- Belkhasher, Khalid Y. 2011. 'Walt Whitman's Democracy: Between Transcendentalism and Realism', *Alandalus For Social and Applied Sciences*. Vol. 3 Issue 6, p. 6.18.
- Botstein, León. 1996. "Innovation and Nostalgia; Ives, Mahler and the origins of Modernism", in: Burkholder, J. P., *Charles Ives and His World*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, p. 35-74.
- Brandt, Rebecca. Lynne 1998. "Transcendentalism and Intertextuality in Charles Ives's War Songs of 1917", Denton, Texas. *Thesis For the Degree of Master of Music*, Graduate Council of the University of North Texas.
- Broyles, Michael. 1996. "Charles Ives and the American Democratic Tradition", in: Burkholder, J. Peter, (Edit) (1996). *Charles Ives and His World*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, p. 118-160.
- Budiansky, Stephen. 2014. *Mad Music. Charles Ives, the nostalgic rebel*. Lebanon: New Hampshire, University Press of New England, Foreedge.
- Burkholder, J. Peter. 1985. *Charles Ives: the ideas behind the music*. New Haven and London, Yale University Press.
- Burkholder, J. Peter. (Edit.). 1996 *Charles Ives and His World*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, part I, Essays - "Ives and the four musical traditions", p. 3-34.
- Burkholder J. Peter, Grou, Donald Jay, Palisca. Claude. 2014. *A History of Western Music*. New York, London, W. W. Norton & Company..
- Clinton, Catherine. 2004. *Harriet Tubman: The Road to Freedom*. New York: Little, Brown and Company.
- Cocks, Catherine, Holloran, Peter, Lessoff, Alan. 2009. *The A to Z of the progressive era*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press.
- Cowell, Henry, Cowell, Sidney. 1971. *Charles Ives y su música*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 3° edición.
- Cowell, Henry. (Edit.) 1949. *Charles Ives. Study No. 9. The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's*. Mercury Music Corporation, S 97 Instrumentation Piano.

- De la Motte, Diether. 1989. *Armonía*. Barcelona : Labor.
- Delgado Romo, Josué. 2012. "Cita y collage, literatura e intertextualidad en Berio. Tercer movimiento de Sinfonía (1968)". *Espacio Sonoro*, nº 28, septiembre 2012, p. 1-13.
- Dorfman, Joseph. 1948. *The economic mind in American civilization*. New York, Augustus M. Kelley Publications.
- Edling, Max M. 2021. 'United States Expansion and Incorporation in the Long Nineteenth-century'. *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, 49(3), 431–458.
- Emerson, Ralph Waldo. 1903. *The complete works of Ralph Waldo Emerson* (12 vols). Boston, New York: Houghton Mifflin. Vol 1. "Nature addresses and lectures".
- Frey, Donald E. 2009. *America's economic moralists. A history of rival ethics and economics*. New York: State University of New York Press.
- Gann, Kyle. 2017. *Charles Ives's Concord. Essays after a Sonata*. University of Illinois Press.
- García, María Inés. 2011. *Metodología de Análisis Sintáctico-Temática de Francisco Kröpfl, sistematizado por María Inés García. Apuntes de la Cátedra de Análisis y Morfología Musical*. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo (sin editar). Mendoza, Argentina.
- García del Busto, José Luis. 2010. "Las raíces norteamericanas de Ives y Copland, con motivo de la exposición Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)". Madrid, Fundación Juan March.
- Graefe, Emily. 2004. *Charles Ives and Transcendentalism in the 114 Songs*. Boston College University Libraries-Boston College Electronic Thesis or Dissertation.
- Freidel, Frank (Edit.) 1974. *Harvard Guide to American History*. Cambridge: Mass., Belknap Press of Harvard University Press, revised edition.
- Harvey, Mark. S. 1989. "Charles Ives: Prophet of American Civil Religion". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 72, No. 2/3, (Summer/Fall): 501-525.
- Hitchcock, H. Wiley. 1997. "A Grand and Glorious Noise!": Charles Ives as Lyricist. *American Music*, Vol. 15, No. 1 (Spring), pp. 26-44, University of Illinois Press.
- Hitchcock, H. Wiley. 1997. "A Grand and Glorious Noise!": Charles Ives as Lyricist." *American Music*, vol. 15, no. 1, p. 26–44. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3052696>. Accessed 25 June 2025.
- Horowitz, Joseph. 2005. *Classical music in America: a history of its rise and fall*. New York, W.W. Norton.
- Horowitz, Joseph. 2012. *Moral Fire: Musical Portraits from America's Fin de Siècle*. Berkeley: University of California Press.
- Ives, Charles. 1949. *The Anti-abolitionist Riots in the 1830s and 1840s*, edited by Henry Cowell, Mercury Music Corporation, Bryn Mawr Pa. Theodore Presser Co.
- Ives, Charles. 1973. *Memos*. Edited by John Kirkpatrick, London, Calder and Boyars.
- Ives Charles. 2004. *Essays Before a Sonata*. Fairfield, IA, 1st World Library – Literary Society
- Ives, Charles 2007. *Selected correspondence of Charles Ives*. edited by Tom C. Owens. Berkeley: University

of California Press.

- Ives, Charles 2012. *The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's (Study No. 9) for piano*, edited by Henry Cowell. Malvern, Pennsylvania, Theodore Presser Company
- Kennedy, David. 2004. *Over Here: The First World War and American Society*. Oxford: Oxford University Press
- Kerber, Linda K. 1967. "Abolitionists and amalgamators: the New York city race riots of 1834." *New York History*, vol. 48, no. 1, p. 28–39
- Locke, Alain (Edit.) 1925. *The New Negro. An Interpretation*. New York, Albert and Charles Boni.
- Machlis, Joseph. 1975. *Introducción a la Música Contemporánea*. Buenos Aires, Ediciones Marymar.
- McWhirter, Cameron. 2011. *Red Summer: The Summer of 1919 and the Awakening of Black America*. New York, Henry Holt and Company.
- Miller, Perry. (Edit.). 1950. *The Transcendentalists: An Anthology* Harvard University Press.
- Miller, Perry. 1953. *The New England Mind: From Colony to Province*. Beacon Press.
- Miller, Perry. 1957. *The American Transcendentalists: Their Prose and Poetry*. Doubleday.
- Morfaux, Lpui M. 1985. *Diccionario de Ciencias Humanas*. Barcelona, Editorial, Grijalbo.
- Munslow, Alun. (edit.) 2000. *The Routledge Companion to Historical Studies*. London and New York: Routledge.
- Palmer, Andrew. 2015. "Thea Musgrave", in: A. Palmer. *Encounters with British Composers*, London, The Boydell Press, p. 333-344.
- Paul, David. C. 2013. "The Prison of Culture: Ives, American Studies, and Intellectual History, 1965–1985", in David Paul. *Charles Ives in the Mirror. American Histories of an Iconic Composer*. Chicago, and Springfield, University of Illinois Press, p. 107-147.
- Paz, Juan Carlos. 1971. *Introducción a la Música de nuestro Tiempo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana..
- Perlis, Vivian. 1976. *Charles Ives remembered: an oral history*. New York, W. W. Norton.
- Ribas Cavalieri, Marco Antonio. 2013. "O surgimento do institucionalismo norte-americano de Thorstein Veblen: economia política, tempo e lugar", *Economia e Sociedade*, Campinas, v. 22, n. 1 (47), p. 43-76, abr.
- Rüsen, Jorn. 2004. "Historical Consciousness: Narrative Structure, Moral Function, and ontogenetic development". In: P. Seixas (edit.). *Theorizing Historical Consciousness*, Toronto: University of Toronto Press, p. 63-85.
- Sadie, Stanley, Tyrrell, John (Edit.) 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillian Publishers Limited, Volume 12, section "Charles Ives", second edition, p. 897-899.
- Samuel, Claude. 1965. *Panorama de la música contemporánea*. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Sinclair, James 1999. *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*. Charles Ives Society and Yale University Library Repository. <https://elischolar.library.yale.edu/ivescatalogue/1>
- Paquette, Robert, Smith, Mark M. (Edits.) 2010. *The Oxford Handbook of Slavery in the Americas*. Oxford,

Oxford University Press.

Stuckenschmidt, Hans Heinz. 1960. *La Música del Siglo XX*. Madrid, Ediciones Guadarrama

Sitsky, Larry. (Edit.) 2002. *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*, London, Bloomsbury.

Snodgrass, Mary Ellen. 2008. *The Underground Railroad Set: An Encyclopedia of People, Places, and Operations*. Armonk, New York, M.E. Sharpe.

Stevenson, Brenda Elaine. 2015. *What is slavery?* London, Polity Press.

Swafford, Jan. 1996. *Charles Ives. A life with Music*. New York, W.W. Norton & Company.

Valelly, Richard. 2014. “Slavery, Emancipation, and the Civil War Transformation of the U.S. State”. Cambridge University Press, *Perspectives on Politics*, Volume 12, Issue 1, March, p. 145 – 152.

Vasquez, María Gabriela. (Edit.) 2025. *Narrativas Históricas y Representaciones sobre la Esclavitud*. Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo. En prensa.

Walker, Christopher David,. 2013. *The Fugitive Slave Law, Antislavery and the Emergence of the Republican Party in Indiana*. Lafayette: Purdue University.

Wall, Cheryl A. 2016. *The Harlem Renaissance: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Wallace, M.F. 2003. ‘The Good Lynching and “The Birth of a Nation”: Discourses and Aesthetics of Jim Crow’, *Cinema Journal*, Vol. 43, No. 1 (Autumn), Univ. of Texas Press p. 85-104.

Whatmore, Richard. 2015. *What is intellectual history?* London, Polity Press.