

# LA CREACION MUSICAL CONTEMPORANEA EN LOS ESTADOS UNIDOS

## ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE SUS PRINCIPALES TENDENCIAS

P O R

*Juan Orrego Salas*

**E**stados Unidos es, en la actualidad, uno de los centros musicales más ricos del mundo y a la vez, llamado a enfrentarse en forma especialmente aguda con todos aquellos problemas que afectan en general a la difusión y creación artística del continente americano. El estudio y relación de tales problemas debe ser enfocado de manera integral, sin descuidar, por un lado, el valor determinante que en ellos ejerce la actual organización social del mundo, y por otro, el sinnúmero de diversas corrientes que concurren hacia la constitución de estilos, lenguajes y formas de expresión determinadas. Es este último aspecto, al cual quiero dar especial énfasis en el presente estudio.

*Europeísmo versus Americanismo.*—Es posible establecer «a priori» que el problema está encerrado en la idea esquemática general de «Europeísmo versus Americanismo». Aunque tal esquema pueda mantenerse latente al través de gran parte de la presente demostración, hay derivaciones y fenómenos reactivos que pueden alejarnos un tanto de él, sin que por esto dejemos de considerarlo como un factor determinante para el arte americano.

El concepto de europeísmo, significa por sí solo, tendencias en lucha, cuya existencia ya había afectado a la creación musical del Viejo Continente en las últimas décadas. Estas tendencias estéticas, unas derivadas de fenómenos históricos y otras creadas por reacción o por asimilación local de ciertos principios, son las que como factores determinantes, gobiernan la vida musical de los Estados Unidos.

Si bien es cierto que el problema de la compenetración con lo europeo, en sus diferentes facetas, es general a toda América, en Estados Unidos es especialmente fuerte, dada la internación de tantos artistas cuyas obras representan las más diversas técnicas de la expresión contemporánea. Considerando esto, no nos sería difícil encontrar una cómoda clasificación, al hablar de «boulangéristas», «schoenbergistas», «strawinskystas», etc., aunque estos términos exijan tolerancia de la Academia Española.

*Francesismo en Música.*—El francesismo musical, de raigambre impresionista, constituye una de las más perniciosas fuentes proveedoras de la expresión actual. De su influencia no se excluyen ni los más dotados músicos franceses post-debussyanos. Aunque reconociendo en Debussy un genio indiscutible, no podemos dejar de censurarle por haber sentado aquel principio tan francés de que el entretenimiento superficial es profundamente filosófico. (Quienes no contarán con su temperamento poético y sentido plástico, debían contentarse con ofrecer obras de gran maestría, indiscutible (Meite, pero carentes en lo absoluto del contenido, como se registran a veces en Poulenc, Ibert y en el mismo Milhaud, aunque el francesismo de este último, busca relación más bien con el «expresionismo» de Satie.

La sucesión indefinida de acordes de novena y séptima, disonancias no resueltas, y el sensualismo de la escala por tonos, parecen haber agotado la fuerza expresiva que tuvieron con Debussy.

En Estados Unidos, el francesismo ha encontrado una natural acogida en la mayor parte de aquellos músicos que se han formado bajo el sistema de Nadia Boulanger quien, como ilustre embajadora de la Schola Cantorum, sostiene una inconsciente academización de los principios más fundamentales de una escritura francesa. Sin embargo, no podemos culpar exclusivamente a tan prestigiada maestra, puesto que hay un sinnúmero de músicos que por natural atracción han optado por un sistema que garantiza resultados de éxito sonoro, aunque no intrínsecamente musicales. Unos y otros, en fin de cuentas, aparecen diferenciados por sus dotes naturales, aunque sin destacar aportes individualizados.

Músicos de prestigio y de muchas condiciones se ven envueltos en esta atmósfera. Entre ellos, las personalidades de Marc Blitzstein, Bernard Rogers y Douglas Moore, son, a mi parecer, las más interesantes. Este último, ha hecho de su lenguaje francés, quizás madurado al través de sus estudios con D'Indy y Nadia Boulanger, un medio para llegar a expresarse con elementos provenientes del folklore americano.

A estos nombres, aunque demasiado tiranizados por los principios exteriores, podemos agregar otros como Virgil Thompson, John A. Carpenter y Frederick Converse.

*Schoenberg, los experimentadores.*—Schoenberg y su Dodecafonía (o sistema de los doce tonos), ha encontrado en los Estados Unidos un cuantioso número de creadores que, movidos por ese característico espíritu experimental norteamericano, se han embarcado en una forma de expresión que en apariencia ofrece los medios para una radical negación de todo principio tradicionalista. Tal tendencia ha germinado especialmente entre elementos jóvenes y con ciertas reservas en generaciones anteriores, como la representada por Wallingford Riegger y, en ciertos aspectos, por Roger Sessions.

El archi-herético Schoenberg, cuya personalidad está basada exclusivamente en la rebelión en contra de la naturaleza de las emociones, ha infiltrado este espíritu hasta lo más hondo de cada uno de sus émulos. Todo el problema schoenbergiano, lo encontramos

expresado en el prólogo que escribiera a sus canciones tituladas «Buch der Hängenden Gärten» Op. 15; «Soy un esclavo de un poder interno más fuerte que mi educación». Este espíritu descontento, es el que lleva casi cada uno de sus continuadores en sí mismo y por ello buscan tal vez medios extraños para poder justificar, si no por razones orgánicas, por medio de principios intelectuales, este poder interior. El músico encuentra verdadero reposo en teorizar «a priori». ¿Es que esto le exigirá el *mínimum* a su imaginación, de hecho mutilada, o acondicionada en forma diferente a las demás?

Las infinitas posibilidades verticales y horizontales contenidas en la serie cromática de doce tonos, por desplazamiento en cuartas justas, es el *non plus ultra* de toda creación ausente de todo principio orgánico, que no exige más que astucia en su manejo. En otras palabras, construcción artificial en la cual la imaginación, desconectada totalmente de la personalidad, se reduce a la aplicación sistemática de cierto ingenio mecánico.

A esta tendencia pertenecen, sin duda, algunos músicos de singular talento, a cuya mayor o menor compenetración con el sistema corresponden obras más o menos interesantes. Junto a Riegger, los nombres de Adolph Weiss, Colin Mc. Phee y John Becker, constituyen los elementos más destacados. Richard Donovan, considerado por lo general dentro de este grupo, es más bien el derivado de una concepción armónica impresionista con fabricación atonal.

Entre los valores jóvenes sobresalen, aunque con cierta inestabilidad en cuanto al respeto absoluto de esta técnica, Lou Harrison, Ben Weber, Louise Thalma, para nombrar sólo los que me son más familiares.

*Snobistas y Strawinskystas.*—El caso particular de Strawinsky, es uno de los más complejos de estudiar, pues, por sí solo representa un fenómeno en constantes e irregulares mutaciones, respaldadas, para los efectos de su transgresión exterior, por su atrayente y singular personalidad.

De la diversidad de tendencias que muestra la evolución personal del músico, queda como factor común a todas ellas un claro estereotipamiento de las formas más clásicas expresadas con medios técnicos que él cree ir descubriendo en su camino, como llaves para hacerlas más contemporáneas. Y es así como Strawinsky, de la época del puro eclecticismo de su Sinfonía en Mi (1907), pasó al período ruso del «Sacre», directamente conectado con Rimsky-Korsakov, aunque difería de este último por su manifiesta audacia en el uso de la disonancia y asimetría rítmica. Sin embargo, no puede negarse que es ésta la época en que el genio aparece en toda su potencia.

Del rusismo asiático del Sacre (1913) o de Petrouchka (1911), pasa al arcaísmo de L'Histoire du Soldat (1918) y Pulcinella (1919). De éste a un breve e inestable período neo-clasicista con ciertos dejes románticos: el de Apolo Musagetes (1928). Y ahora tenemos al genio mitad ruso, mitad francés, haciendo un lugar en su heterogénea personalidad para el trivial «show» americano.

Casos como el del norteamericano George Antheil, muestran

---

una estrecha relación con la evolución estilística de Strawinsky. La época de su «Ballet Mecánico» orquestado para motores Liberty y otros artefactos industriales que alternan con una orquesta más o menos común, consiste como se ha dicho, «en una literal mezcla de fragmentos strawinskyanos con agregados sensoriales, pero no estrictamente musicales». En este sensorialismo está basada la audacia de Antheil, la que tanto en Estados Unidos como en Europa, donde ha vivido gran parte de sus años, lo ha hecho ampliamente conocido. Su ópera *Transatlantic*, es tal vez la obra que mayor reputación le ha merecido, porque, como dice Henry Cowell, «tiene verdadera astucia y rapidez para descubrir la expresión de última hora e imitarla a la perfección, exagerándola si es posible».

Al igual que Strawinsky, en años recientes, Antheil se ha inclinado a una especie de neo-clasicismo exterior, sin mayor contenido musical.

Considerando el caso Strawinsky con un sentido más general, podemos decir que hoy día éste ofrece al comercio musical un diccionario de diferentes técnicas, inspiradas por el uso más o menos frecuente de la síncopa, de cuartas y quintas sucesivas, elementos politonales y combinaciones sonoras caricaturescas. De ellas han hecho sus continuadores la biblia de su expresión, de la cual echan mano cada vez que las circunstancias exteriores lo requieran. Y no están excluidos de su uso ni los más tradicionalistas, como Howard Hanson, quien de vez en cuando aventura una que otra pincelada strawinskyana que lo hace aparecer más al día; como sucede con cierta frecuencia en su IV Sinfonía.

El proveedor musical del «play», tampoco ha podido evitar el dejarse arrastrar por el irónico sensualismo de la Polka y del Vals. Jerome Kern, Morton Gould y Russel Bennett, alternan elocuentemente con el trivialismo de la típica opereta de Broadway, efectos instrumentales que a honra pueden tener el ser hijos naturales del autor de *Jeu de Cartes* y del *Capriccio*.

*Hindemith, la exploración de lo nuevo.*—Hindemith presenta un caso cuyas proyecciones futuras requerirían el mayor cuidado en su estudio; sin embargo, no constituye por sí solo un fenómeno de gran influencia en la actual situación musical de los Estados Unidos. Este músico ha dejado las vestimentas de «enfant terrible» que lució en los años de la post-guerra en Europa, consagrándose a la creación y enseñanza en su retiro de Yale University. Aunque un reducido número de alumnos se ha formado bajo su patrocinio, el pensamiento mismo exteriorizado en su nueva técnica constituye un problema de latente preocupación para muchos músicos norteamericanos.

Su contribución a la música de nuestros días, aparece, en primera instancia, como una protesta en contra de la perpetuación del impresionismo francés. No siendo éste el fin inmediato de su pensamiento, no obstante es la natural resultante de un sistema encaminado a la explotación racional de cuanto elemento esté comprometido en la música. El aspecto unilateral del impresionismo, plantea-

do por su esqueleto armónico-colorista, se ve de hecho derrocado por un sistema que rompe con la exploración integral del sonido y su organización.

El metodismo pedagógico de Hindemith, no sólo se encamina a dar fluidez en la escritura lineal y sus naturales consecuencias armónicas, sino que también a determinar los verdaderos valores constructivos de todos los elementos musicales. La valorización en peso, consistencia y grosor de un acorde permite establecer su posición jerárquica en relación a un total sonoro. Estos principios y muchos otros, pueden ser aplicados a los más diversos tipos de expresión emotiva, como también pueden ser barreras automáticas a cualquier clase de emoción que no presente valores verdaderamente orgánicos.

Hindemith es antes que nada, un músico, nos satisfagan o no sus creaciones. Podría definírsele como un apóstol de la atonalidad y del contrapunto lineal, pero esto es a mi parecer, lo de menor valía en su personalidad. Es un técnico que ha sabido enfocar el problema de nuestros días sin encerrarse en el dominio de un concepto emocional determinado. De su pensamiento es, tal vez, del único que en la actualidad puede surgir un lenguaje verdaderamente contemporáneo.

A pesar de tales consideraciones, sería prematuro señalar todavía a ningún discípulo del músico como expresión de triunfo de su sistema. Lukas Foss, Joseph Wagner y otros, parecen aún demasiado gobernados por la natural atracción de la personalidad del maestro. Sin embargo, es difícil juzgar a tan jóvenes artistas que no pueden ni siquiera haber comenzado a vivir un proceso de liberación.

*Tradicionalismo y Academismo.*—La «Academia», representada en los Estados Unidos en un sentido más amplio por el College y la Universidad, juega un rol de cierta importancia en la creación musical del país. Centros como la Eastman School of Music de Rochester y en menor grado el New England Conservatory de Boston, y la Juilliard School de New York, han logrado constituir grupos muy homogéneos de compositores relacionados especialmente por ciertos principios comunes en su formación.

El estudio metódico de la teoría, encerrado en la concepción tradicional de la materia armónica, del contrapunto y de la forma, ofrece en estos centros de aprendizaje la sola obtención de una acabada madurez técnica, sin proyecciones hacia el desarrollo de un bien entendido idioma contemporáneo. El academismo francés de D'Indy y su Schola Cantorum de París, ha sido puesto en práctica en toda su potencialidad.

Para Howard Hanson, Carpenter, David Stanley Smith, Wakefield Cadman, Arthur Sheperd, Arnold Bennett, Bernard Rogers, John K. Paines, Daniel G. Mason y otros, ¿constituye la música un fenómeno puramente estático, a cuya perfección sólo puede llegarse por la posesión de una técnica más o menos pulida?

*Lo estático y lo dinámico.*—Quisiera aclarar en este punto los dos caminos de acceso que a mi parecer puede presentar el estudio del fenómeno creativo musical. Uno es el «estático» y el segundo el «dinámico» por naturaleza.

La concepción musical aplicada a elementos formales y técnicos pre-establecidos, da de hecho cualidades de inmovilidad a la expresión. Una forma como la sonata clásica convencional, que plantea «a priori» límites seccionales, anquilosa la expresión musical misma, acondiciona sus elementos a ser calzados dentro de los principios reguladores de su esqueleto constructivo. Las posibilidades de un tema, se hallan limitadas, y su máxima explotación nunca podrá ir más allá de una evocación irremediable de las técnicas empleadas por quienes dieron vida a tales formas, impulsados por sus propias facturas espirituales.

Por otro lado, el «camino dinámico», se encuentra sólo en el acondicionamiento orgánico que dicta el fenómeno emocional, constituyendo en su desenvolvimiento formas generadas por él mismo y no reguladas por un método. ¿Qué papel juega la técnica en tal procedimiento? Precisamente el más importante: el de permitir al creador la visualización exacta del destino de sus ideas y la forma inherente a su desarrollo. Recordemos las sabias palabras de un maestro: «un tema no sólo debe presentar valores en sí mismo, hay algo más importante: su futuro». En este futuro está encerrado el «dinamismo», cuyo impulso dictará forma, peso, grosor y otras condiciones que, mientras no se hallen limitadas por principios preconcebidos, podrán expresarse por sí solas.

En otras palabras: la armonía, contrapunto, forma, etc., deben ser hechos elaborados «a posteriori», los cuales hay que manejar por razones de método. Son valores subordinados, por cuanto la expresión puede encontrarse en la técnica, pero ello no indica que técnica sea expresión. Una Fuga de Bach puede estar escrita en contrapunto doble; pero el contrapunto doble no constituye la Fuga de Bach. El arte de Debussy, puede estar basado en su nueva concepción armónica, sin indicar esto, que tal concepción armónica constituya el arte de Debussy.

*Técnicos y Maestros.*—La inserción del acápito anterior, no tiene más propósito que el hacer ver que la academia podrá brindar músicos de sólida técnica en casos individuales, especialmente dotados, pero ausentes, por lo general, de toda posibilidad de evasión de los principios estéticos que el texto mismo les ha dictado.

La enseñanza musical que en los Estados Unidos ha llegado a un verdadero lujo en su organización y poder difusor, ha llenado la vida musical de técnicos de primera categoría.

Es difícil dejar de reconocer la extraordinaria maestría con que Howard Hanson maneja la orquesta; sin embargo, hasta en sus obras más recientes, como en la Cuarta Sinfonía, no llega a desprenderse del «clisé» secuencial tan común a otros modelos que parten de principios semejantes, como Tchaikowsky, Sibelius, y el mismo Schostakovicz.

---

Randall Thompson es un maestro en el manejo de las voces, así lo es Walter Piston como orquestador y Douglas Moore con su extraordinaria vena rítmica. Y fenómenos como éste se transmiten de generación en generación, mientras no se extirpan las raíces que lo alimentan. Jóvenes como Samuel Barber, David Van Vactor, William Bergsma, David Diamond y otros, aventajándolos en una cuidada formación técnica, no han caminado aún mucho más allá que sus antecesores.

*El problema del nacionalismo.*—El problema del nacionalismo musical ha sido y es uno de los más difíciles de encauzar con un claro sentido expositivo. Si éste se enfoca desde un punto de vista puramente geográfico, podríamos establecer que una obra es norteamericana si ha sido creada por un músico nacido en territorio de los Estados Unidos. Sin embargo, esto sería tan falso como asegurar que una obra es contemporánea porque su partitura fué terminada hace una semana.

Debe decirse entonces que toda música para ser nacional debe contener aquellos elementos que pertenecen a la expresión musical de su pueblo. ¿Y dónde encuentra cada país la exteriorización espontánea que constituye tales surcos artísticos? Indiscutiblemente en el folklore.

¿Podríamos establecer, según esto, que todo compositor que haga música, empleando los más propios artificios rítmicos o melódicos del folklore, pasa a ser un nacionalista «a outrance»?

Si esto fuera así, se nos ofrecería en la palma de la mano el poder cambiar nuestras nacionalidades artísticas con tanta facilidad como la que los estados dan a los extranjeros para adquirir cartas de ciudadanía en los territorios de su incumbencia. Y así, no habría que objetar al musicólogo que estableciera que un compositor por este solo hecho fuera un día andaluz, mañana dálmata, y tal vez en el futuro próximo, un patriótico artista croata.

Este concepto nacionalista, es muy general en los Estados Unidos y no menos común a la mayor parte de los países latino-americanos. El indo-americanismo, empleado como base para hacer de una obra el producto más representativo de su país de origen, es hoy día condición importante en la selección comercial del repertorio de conciertos.

Sin embargo, el concepto racional y fundamentado de lo que representa el nacionalismo en la creación artística de un pueblo no se logrará mientras la musicología no se adentre en un estudio puramente idiomático de su música. El carácter rapsódico del canto jondo o la factura rítmica del jazz, no es lo importante de establecer, puesto que tales características pueden ser comunes a muchos grupos geográficos, sin definirlos. Las letras o las sílabas son elementos generales a todas las lenguas; sin embargo, la asociación propia de éstas, agregada a la acentuación, etimología y especial configuración de las palabras, es lo que diferencia a un idioma de otro. La relación entre pensamiento y lenguaje, la forma misma

---

que éste toma por razones psicológicas e históricas, son factores determinantes en el establecimiento de su significado intrínseco.

Sólo un estudio integral, encaminado a descubrir los recursos idiomáticos en la música de un país, podrá acercarnos a entender y definir su propia personalidad artística.

El forzar al intelecto creador, con miras de hacer música nacional, es falso. Ello sólo podrá obtenerse por un proceso espontáneo de asimilación y maduración; y exteriorizarse siempre que no haya impedimentos de orden estilístico o de métodos que lo oscurezcan.

*Indo-Americanistas.*—Si por un lado la magnífica labor de investigación y recolección de la música aborigen de los Estados Unidos requeriría de un largo estudio, por otro, puede constatarse que el reflejo de ésta en la creación artística es sumamente pobre. A las tentativas hechas por músicos como Charles Skilton y Frederick Ayres, podemos agregar la de Frederick Jacobi, quien, con mayor talento, aunque no totalmente entregado a este estilo, se inició como investigador de la música de los indios de Puebla en New México y Arizona, y a la cual pagó tributo más tarde con obras como su Cuarteto de Cuerdas sobre Danzas Indígenas.

Arthur Nevin y Wakefield Cadman, en lenguajes más convencionales, también suelen emplear elementos indígenas americanos.

*El Jazz.*—«... el jazz, desde hace mucho tiempo, perdió la alegría sencilla de los salvajes a quienes debe su nacimiento y hoy día es en general, tensión nerviosa, represión sexual, complejo de inferioridad, expresión de la lobreguez del mundo contemporáneo. La nostalgia del negro que quiere volver a sus tierras, ha dejado su lugar a la nostalgia infinitamente más plañidera del judío cosmopolita que no tiene tierras donde ir». Cito esta frase del compositor inglés Constant Lambert, para mostrar que él, lo mismo que muchos otros, no creen en el jazz como institución musical de nuestros días. Sin embargo, discutir este problema, no es mi propósito. He aludido al jazz, como parte de este estudio, con el ánimo de señalar aquellos músicos que han explotado en sus creaciones ciertos recursos típicos del género, aunque en la mayor parte de los casos no podamos constatar una verdadera correlación orgánica de sus elementos. Es en este punto, donde tal vez Lambert apelaría a nuestras conciencias para que le diéramos la razón.

Ya es materia de general acuerdo, tanto de historiadores como de estudiosos, el situar el nombre de George Gershwin como punto de partida y cúspide de esta tendencia. Sin embargo, no negando lo correcto de la clasificación, creo que ni la personalidad de este músico ni tampoco su obra, dan a la escuela que de él procede importancia en la historia de los acontecimientos musicales del país. Esto sin negar las enormes dotes de Gershwin cuya temprana muerte impidió el total desarrollo de su arte. Gershwin, desde su pedestal de héroe nacional, perpetúa su existencia en vastos grupos de compositores que buscan por un medio u otro la expresión de un mal



entendido nacionalismo, siguiendo sus pasos. Ferdé Gofre, que pertenece a la misma generación de Gershwin, merece ser citado también entre los propagadores destacados del jazz llevado al terreno de la «música seria».

Un sinnúmero de compositores más jóvenes como Robert Mc. Bride, Berstein, Etler, Brant, han explotado el género del jazz, para producir obras de mucho encanto, pero sin grandes méritos musicales. Entre los más fieles continuadores de Gershwin, y en un terreno más inclinado al comercio de Broadway, tenemos a Dana Suesse, Morton Gould, Russel Bennett y Earl Robinson. Los dos últimos, abandonan por momentos el jazz para trabajar sobre modelos de baladas populares y otros géneros folklóricos.

*Hacia lo nacional.*—Conforme a lo expresado anteriormente, nos quedaría por resolver si es posible el buscar en la definición de cualquier fenómeno musical contemporáneo, la mayor o menor dosis de infiltración nacionalista que ésta ha recibido.

Por un lado, hemos aceptado el escaso valor que representa la aplicación de elementos nacionales, extraídos del folklore y encaminados a dar individualidad geográfica a la música. También hemos descartado cualquiera posibilidad de nacionalismo basada en el hecho de que una composición sea o no producto de un artista nativo.

Las razones que han concurrido espontáneamente a dar al folklore de cada pueblo fisonomía, significado y color diferentes al de los demás, son las que agregadas a otras, deben imprimir personalidad a la creación artística de los países. Mientras estas razones no se conozcan y por lo tanto se ignoren sus consecuencias idiomáticas, no será posible definir a punto fijo qué es lo que constituye el nacionalismo en este arte.

Este problema resulta especialmente complejo para los Estados Unidos, donde el folklore se presenta en los más diversos aspectos y acreditando un sinnúmero de procedencias. ¿Es el canto de los negros, la música de los cowboys, la balada popular, el canto del hilly-billy, o la música indígena, lo que constituye el folklore nacional del país?... Todas las formas de expresión folklórica de los Estados Unidos presentan las más diversas características musicales.

Es obvio seguir insistiendo en la complejidad del problema nacional, sin embargo ello no quiere decir que deba descuidarse y que está justificada la inquietud que este problema hoy día despierta.

El nacionalismo en la creación artística es antes que nada, una actitud. Cada individuo nace naturalmente provisto de ciertas características, y adquiere otras durante su desarrollo en un medio determinado; lo mismo sucede en la exteriorización creativa proveniente de éste. Ello es consecuencia exclusiva de un proceso espontáneo, determinado por un sinnúmero de factores, difícilmente regulables por el intelecto. La compenetración natural de tales elementos en el arte, sólo dependerá de la actitud receptiva del creador. Cualquiera fuerza intelectual exterior, no hará más que entorpecer este proceso.

Al condenar al intelecto, no me refiero a éste en general, sino que muy exclusivamente en cuanto se relaciona con el problema que se expone en este acápite; no debe creerse que niego el valor que representa como fuerza consciente en la aplicación de la técnica necesaria a toda creación.

El nacionalismo en música no es materia de técnica, es un problema de asimilación. El puntualizar su existencia en compositores y obras determinadas, requiere por el momento, la ayuda exclusiva de la sensibilidad.

Por comparación con el arte europeo, podrían llegar a establecerse ciertos artificios característicos a un género nacional norteamericano, y muchos estarán reflejados en una u otra forma, en algunas especies folklóricas.

El estudio analítico de las composiciones de los Estados Unidos, hace saltar a la vista cierta fisonomía rítmica, personal de este país. Si es general al arte europeo la organización rítmica en grandes unidades, en Norte América existe una manifiesta tendencia a la agrupación micro-unitaria de facturas rítmicas. En otras palabras, el ritmo puede concebirse como un elemento absolutamente incorporado a una línea melódica amplia, sirviendo como elemento de movilidad en su transcurso. Este procedimiento no es común entre los artistas americanos. Sin embargo, observamos en ellos el empleo de pequeñas unidades rítmicas agrupadas en sucesión asimétrica. La línea melódica actúa en tal sucesión como elemento relacionador, incorporándose de hecho a formar con el ritmo una sola entidad fraseológica-musical.

Por otro lado, la micro-unidad rítmica, no tiende a constituir un «ostinato» o repetición de pequeños elementos semejantes, sino que, muy por el contrario, es una constante sucesión de incisos diferentes. Esta técnica, imprime como consecuencia inmediata, una factura asimétrica a la música; asimetría que aparece gobernada, en primera instancia, por cierta irregularidad en la distribución de los acentos, aun en el fraccionamiento más sencillo de un compás de 4/4. A una división de tal naturaleza expresada en la simple sucesión de ocho corcheas, caben dos tipos de expresión:



Es indiscutible que la distribución regular o irregular de los acentos, depende de una estrecha y orgánica correlación de ritmo y melodía; por lo tanto, al señalar la personalidad rítmica de la música

norteamericana, se envuelve de hecho su proyección a otros elementos.

Los primeros compases de la introducción de la Tercera Sinfonía de Roy Harris, puede hacernos ver tal característica:



Puede observarse fácilmente que aunque el fragmento se mantiene en toda su extensión en el compás de 4/4, la agrupación fraseológica rompe en cierto sentido la convencional distribución de tiempos débiles y fuertes.

En el siguiente pasaje del Concierto para piano y orquesta de Aaron Copland, podemos observar la misma característica, lograda aquí por destrucción virtual del esquema regular de 4/4:



Esta característica muy frecuente también en la música contemporánea de otros países, está indiscutiblemente incorporada al lenguaje del jazz, sin embargo, en casos como el de Roy Harris y en muchas de las últimas obras de Copland, en que no hay vestigio alguno de los procedimientos armónicos e instrumentales de este género, el esquema rítmico persiste. He querido, al respecto, evitar los ejemplos muy comunes de cambios constantes del metro rítmico, los cuales también probarían lo anteriormente expuesto, para reforzar el hecho de que aún en los casos en que se emplea una sucesión métrica regular, el sentido natural del músico norteamericano, tiende a formar grupos rítmicos asimétricos. Y si es necesario otra ilustración, puede consultarse la partitura de la II Sinfonía de Harris, en la cual alterna constantemente fracciones de 8/8, 7/8 y 5/8.

Este principio de asimetría, se ve también expresado, en la factura armónica de la música norteamericana. En general existe un natural instinto por evitar la construcción cadencial, o en otras palabras, por descartar todo elemento conclusivo en el transcurso de una idea musical. La melodía, que nace de un impulso natural de proyección rítmica irregular, rechaza cualquier artificio que detenga su marcha.

El desarrollo de una idea se logra, en general, por extensión melódica, intercalando nuevos valores rítmicos o melódicos entre sus notas originales y haciendo resaltar el tema mismo por la propia distribución de los acentos.

La natural reacción en contra de todo sentido cadencial armónico ha traído como consecuencia inmediata el uso muy frecuen-

te de armonías modales. La escala mayor o menor, afectada por su complejo inherente de tónica-dominante, ha sido reemplazado por una verdadera atracción por lo exótico. Los modos griegos y gregorianos son, por lo tanto, la biblia tonal de esta música.

En cuanto a la forma; ésta debe ser necesariamente regulada por la expresión misma del principio emocional, cuyas características propias hemos delineado a «grosso modo», en el acápite presente. La aplicación a priori de formas convencionales que no dicen relación con éste, es falsa. Y en este sentido, las obras que han logrado su máxima expresión, son las concebidas dentro de una bien entendida libertad formal.

Aunque Copland procede de una escuela excesivamente alimentada por principios estéticos post-impresionistas, es hoy día un destacado representante de una tendencia semi-nacionalista en el arte americano. Sus últimas obras y entre ellas su Sonata para violín y Piano, pueden clasificarse entre composiciones de verdadero valor musical en este sentido.

Roy Harris y William Schuman, su destacado discípulo, se agregan en Estados Unidos al nombre de Copland, formando el grupo de los músicos mejor conceptuados dentro de esta tendencia. Sin embargo, cabría hacer notar, que no representan ellos una corriente verdaderamente de avanzada en el arte actual y en cierto sentido, su nacionalismo aparece aún amarrado por algunos conceptos tradicionales.

*Artistas de libre pensamiento.*—Es tal vez en la extraordinaria personalidad de Charles Ives, el «pioneer del libre pensamiento», donde se reúnen los dos aspectos de artista nativo y hombre de visión futura. Ives es uno de los más destacados americanistas, que ha asimilado espontáneamente, desde los tempranos días en que su padre dirigía la banda de su pueblo natal hasta el presente, los verdaderos valores del folklore de su país. Es quien ha comprendido que la música del pueblo tiene un encanto inaccesible a los nuevos medios de emisión sonora. Es por esto, que sin tratar de reproducirla, de él brota en forma natural todo aquello que el folklore ha depositado en su mente y que puede exteriorizarse en la música de nuestros días.

Parte del principio que la expresión artística no puede tener trabas de ninguna especie para que logre ser verdadera y pura. Este concepto permite en el músico la libre exteriorización de su pensamiento nativo.

Ives es la demostración palpable de que cuanto a simple vista parecería tan avanzado como el «sistema de los doce tonos», representa hoy en día, la expresión más retrógrada de la música. Ives no niega valor a ninguno de los elementos técnicos que concurren a la formación de una sólida cultura musical. Muy por el contrario, los domina a fondo. Su reacción natural es en contra de cualquier tipo de pedantería artística, que pretenda encauzar el arte dentro de conceptos pre-determinados.

Aunque nació en 1874, puede nombrársele entre los más avan-

zados de los músicos norteamericanos. En 1902, escribió su *Second Orchestral Set*, empleando los artificios rítmicos que más tarde despertaron unánime entusiasmo en el *Sacre* de Stravinsky.

Puede decirse que de Charles Ives a Carl Ruggles, procede un grupo destacado de músicos norteamericanos de más joven generación. Henry Cowell y Ruth Crawford, son tal vez quienes expresan con mayor fuerza una nueva visión del arte. Sin ser «snobistas», lo nuevo brota en ellos por necesidad expresiva. Rechazan todo elemento que pueda cohibir su libertad emotiva sin negar por esto el valor intrínseco de toda disciplina técnica. Sólo sirva de ejemplo a esto la magnífica escritura rítmica-lineal de las canciones «*Rat-Riddles*» de Ruth Crawford, para conjunto instrumental, ostinato y soprano, sobre textos de Sandburg.

Aunque la intensa labor pedagógica que Ruth Crawford desarrolla en la actualidad, la ha obligado a abandonar en parte la composición musical, su obra pasada es de un valor indiscutible en la historia de los acontecimientos musicales del país.

Dentro de esta tendencia, pueden agregarse a los artistas antes nombrados, dos de procedencia extranjera, pero residentes en el país: Edgar Varese y Carlos Salzedo.

*Conclusión.*—De la anterior exposición analítica es difícil desprender conclusiones definitivas respecto al significado intrínseco del fenómeno creativo musical en Estados Unidos. El valor que éste representa dentro de la historia contemporánea no podrá puntualizarse mientras la musicología no establezca la verdadera interdependencia y relación de sus diferentes aspectos, conectándolos con hechos pasados y presentes.

A falta de tales condiciones, se hace aún más difícil cualquier pronunciamiento respecto del futuro destino de todas las tendencias que, en la actualidad, luchan por la verdad artística contemporánea. Sin embargo, de todo esto se desprende que Estados Unidos, tanto en el campo de la creación, como también en el de la educación e investigación, demuestra de hecho tener conciencia de la necesidad de un cambio fundamental en el fenómeno de la creación musical.

Europa viene exhibiendo desde hace más de medio siglo una disgregación entre el fenómeno creativo y las circunstancias históricas y sociales que deben ser sus generadoras. El artista europeo se ha desprendido inconscientemente del medio natural, buscando toda clase de justificaciones extrañas para excusar tal anormalidad. Wagner siente de hecho este destino inevitable y lo encubre con un banal doctrinarismo filosófico. Reger cree encontrar su salida en el uso de la más confusa máquina contrapuntística. Brahms se siente aliviado con la vuelta a su estático neo-clasicismo. Debussy se amarra en la concepción de una nueva expresión armónica. Y... en fin, Schoenberg, extrema la medida dictándose a sí mismo una pauta doctrinaria «a priori».

El artista europeo aparece, en cierto sentido, demasiado atado a su conocimiento de la historia y muchas veces no encuentra otro camino que no sea el volver a ella en búsqueda de principios elemen-

tales que impulsen su creación. Reger y sus sucesores creen que el secreto de una nueva expresión está en revivir el contrapunto de Bach; ¿ignoran que éste es sólo la cáscara del magnífico esqueleto constructivo del gran kappelmeister de Santo Tomás? Conocen de la historia la materia muerta y a ella se entregan en un curioso deber de esclavitud.

El musicólogo del Viejo Continente ha seguido un camino semejante. Se aisló del fenómeno vital que la música encierra. El medievalista se ha perdido en la localización cronológica y personal de manuscritos, en la puntualización de toda clase de aspectos técnicos relacionados con notación, matices, textos, etc. Nadie puede negar la utilidad que envuelven tales estudios, pero si ellos no se usan como elementos necesarios para establecer el valor de lo que es la música de cada época y sus proyecciones y consecuencias, llegaremos a reunir un buen museo de hechos científicos sin contenido vital de ninguna especie.

Se han escrito centenas de historias de la música, unas más técnicas que otras. En ellas se detalla con exactitud la fecha en que Mozart terminó su Sinfonía Praga o, en ejemplares más cuidados, hasta las razones históricas de por qué el compositor, a partir de cierto período de su vida, demuestra una fuerte inclinación contrapuntística. Pero Europa, a pesar de los grandes tesoros aportados con su investigación, no ha acentuado la importancia que tiene la captación del fenómeno musical en lo que éste puede decir de sí mismo; no ha comprendido que el arte musical es esencialmente comunicativo y que éste es el sólo hecho que le da vida y lo proyecta a su vez al futuro. Y es por esto, que a pesar de tantas historias publicadas, aun no se cuenta con una, estrictamente idiomática, que nos dé luz acerca de las técnicas tan diferentes empleadas en la expresión personal de sus protagonistas. Sólo entonces adquiriría significado el contrapunto de Bach, la vena dramática de Mozart o las reminiscencias folklóricas de Haydn, porque conoceríamos los valores estrictamente musicales que le dan vida.

La comparación del problema americano con el europeo, nos lleva a establecer que, mientras el primero tiene escasos tributos que pagar a la tradición; el segundo encierra en sí mismo el arsenal más grande de tesoros artísticos involucrados en su vida y a los cuales debe una actitud especial. América es un continente que se levanta en natural necesidad por crear sus valores históricos, y la experiencia europea le hará ver que la historia que está creando, y la que ya ha dejado a sus espaldas, necesitan esa visualización estrictamente orgánica, que le impida pasar a ser materia muerta o pieza de museo.

América ha demostrado desde hace algunos años estar en posesión de los verdaderos medios intelectuales que ayudarán en forma efectiva a su desarrollo artístico. Junto a ésta, Rusia, también ha dado pruebas de tenerlos. La resolución de estos problemas se presentará en formas diversas entre Estados Unidos y las repúblicas latino-americanas en virtud de circunstancias raciales, financieras y de otras especies. Sin embargo, hay algo que en la actualidad no presenta dudas: América tiene la palabra.