

LA MUSICA EN ESTADOS UNIDOS DESDE 1930

P O R

Aaron Copland

EL compositor de los Estados Unidos ha llegado a su mayor edad, constituye un marcado nuevo fenómeno en el mundo de la música seria. Fenómeno que sólo gradualmente se hará notar en el universo musical. Lo que es de sobra natural, ya que, desde mediados del siglo XIX, los Estados Unidos eran conocidos exclusivamente como *importadores* de músicos ejecutantes. Ahora, casi en la mitad del Siglo XX, los Estados Unidos están preparados para *exportar* obras de sus propios artistas creadores.

Esta nueva situación en modo alguno carece de antecedentes históricos. A través de toda la historia de la música se observa que los centros de actividad creadora se han trasladado de un lugar a otro, de período en período. Países tenidos precedentemente como «amusicales», en forma gradual han agregado su voz al coro de las naciones. Así, para citar un ejemplo reciente, durante el pasado siglo Rusia y los países escandinavos por primera vez contribuyeron al arte de la música con compositores originales. No es temerario predecir que el presente siglo incorporará el Hemisferio Occidental, —América del Norte y del Sur,— al mundo de la música como creador de un nuevo arte.

Como un testimonio adicional de la creciente importancia de la escena americana, desde el punto de vista de la creación musical, no hay que olvidar el hecho de que durante el período de 1930 a 1940 los más destacados compositores contemporáneos de Europa han establecido su hogar en los Estados Unidos: Strawinsky, Schönberg, Bartók, Hindemith, Milhaud, Martinu, Krenek, Toch, Tansman, Weill; sin olvidar a Manuel de Falla, que reside en Argentina. Es evidente por sí mismo, que la futura historia de la música europea se hallará por esto estrechamente unida a la trayectoria que la música siga en las Américas.

En los Estados Unidos, los primeros síntomas de un saludable nuevo movimiento musical aparecieron inmediatamente después del término de la Primera Guerra Mundial. Antes de aquel tiempo, nuestra música era en gran medida académica, modelada conforme a los estilos europeos establecidos. La presencia de Antonin Dvorak en Norteamérica como profesor, a finales del siglo, contribuyó a despertar entre nosotros el interés por la utilización de nuestros materiales musicales indígenas. Es obvio que el compositor norteamericano no disponía de ninguna tradición musical a la que pudiera vincularse, pero poseía, como el checo Dvorak, ciertas fuentes de materiales propios, que se originaban en localidades separadas por grandes distancias en el amplio escenario americano.

Apenas a comienzos de nuestro siglo, un cierto número de com-

positores buscó en los Estados Unidos una música típica americana por el procedimiento de basar sus melodías en los cantos de los indios norteamericanos o en las canciones anglo-sajonas que sobreviven en las montañas de Kentucky y Virginia. Más tarde, los «espirituales» de los negros y nuestras modernas canciones y danzas de jazz fueron consideradas como un esperanzador fundamento para un serio arte nativo. Todos estos intentos han impreso su marca en el desarrollo de nuestra música, pero ninguno ha demostrado ser la solución final, conclusiva al problema de un original y reconocible estilo norteamericano en la música.

En tiempos más recientes, comenzamos a depender de ciertas figuras directoras entre nuestros compositores, que nos muestran el camino para alcanzar una música realmente nuestra. Esto, creo yo, parece que ha de producir más duraderos resultados. Es quizás todavía demasiado pronto para intentar definir con muchas palabras qué es lo que constituye exactamente la calidad americana de la música de esos maestros a que aludimos. No obstante, podemos hablar, sin temor a caer en errores, de un cierto amor a los grandes frescos, a los amplios y simples perfiles, a una cierta nerviosa energía y a ritmos incisivos, como rasgos que distinguen a lo mejor de nuestra música. Rasgos que son los primeros signos de lo que estamos seguros que ha de hacerse más claro en el futuro.

Desde 1930, un considerable número y variedad de obras han sido creadas por los compositores nacidos en Estados Unidos. Sigue a continuación un breve sumario de las mayores contribuciones, clasificadas de acuerdo con su categoría.

1. *Música orquestal*.—Nuestras diecisiete grandes orquestas sinfónicas, además de muchas otras más pequeñas y algunas sinfónicas de las estaciones de radio, han provisto al compositor norteamericano de la principal plataforma desde la que podía atraer hacia sí la atención. Más de treinta y cinco sinfonías de compositores nacidos en los Estados Unidos han sido llevadas al concierto público desde 1930. Una corta lista de aquellos autores cuyas sinfonías han despertado especial interés, incluiría a los siguientes:

Roy Harris (6), William Schuman (5), Howard Hanson (4), David Diamond (3), Walter Piston (2), Randall Thompson (2), Virgil Thomson (2), Samuel Barber (2), Paul Creston (2), Morton Gould (2), David Van Vactor (2), E. B. Hill (3), George Antheil (4), Harl Mc Donald (2), Roger Sessions (2). En los últimos cinco años, han sido interpretadas primeras sinfonías escritas por los jóvenes compositores Jerome Moross, Lukas Foss, Leonard Bernstein, Robert Ward, Elliot Carter y Gardner Read.

Esta constituiría una lista considerable en cualquier país. Bien entendido que entre esas obras figuran las seis sinfonías de Roy Harris y las cinco de William Schuman. Harris pertenece a la generación de Piston, Sessions y Thomson; todos los cuales aparecieron en escena después de la Primera Guerra Mundial y cuentan alrededor de cincuenta años. Schuman se halla en la treintena y pertenece a la generación de Barber, Diamond y Creston.

Roy Harris es originario de nuestro oeste, nació en Oklahoma

y se desarrolló en California. Una cierta tosquedad y angulosidad de sus primeras composiciones es comúnmente atribuida a su casi primitivo fondo musical. Pero aparte de esto, desde los comienzos de su carrera posee una de las más pronunciadas personalidades musicales que existen entre todos los compositores que ahora escriben. Se piense lo que se quiera de sus seis sinfonías, cada una de ellas está henchida de la personalidad de Roy Harris. A nosotros esta personalidad nos parece peculiarmente americana. Cuanto Harris traza, es música de auténtica cepa, con poder y capacidad de emocionar tales como tan sólo un comparativamente nuevo país podría producir. Rítmicamente, los «allegros» de sus sinfonías son especialmente característicos, con una irregularidad, una calidad ética, que parecen reflejar cuando menos un aspecto de América. Pero su más sorprendente valor radica siempre en sus dotes melódicas. Su habilidad para crear largas y ondulantes melodías de un sello personal, como aquellas con que comienza su «Tercera Sinfonía», dá a su música una amplitud e intensidad de expresión que es rara en la música contemporánea. Desgraciadamente su sentido de la forma no siempre se ha equiparado a sus otras cualidades. Pero invariablemente escribe una música que se dirige a un vasto público, signo seguro de un compositor de un vasto país.

William Schuman fué en un tiempo discípulo de Roy Harris. Su estética musical siempre se ha mostrado emparentada muy de cerca con aquella otra. En sus mejores logros, la música de Schuman es maravillosamente elocuente y convincente desde el punto de vista emocional, con un irresistible optimismo y un entusiasmo juvenil que no tiene un exacto paralelo en la música europea. Sus sinfonías están realizadas de manera que produzcan en el auditor una sensación de exuberancia física. En los tiempos lentos, tranquilos, Schuman sabe muy bien cómo desvelar cierto humorismo, por medio de armonías expresivas y hermosas líneas melódicas. Además de todo esto, es un orquestador y contrapuntista de primer rango. No pretendo sugerir que carezca de defectos; a veces, el desarrollo de un tiempo parece mecánicamente conseguido, como si no le fuera posible triunfar en el propósito de mantener la composición en el mismo plano de que había partido. Sus dificultades derivan de la necesidad de ser al mismo tiempo, entusiasta y auto-crítico en sus ideas. Pero incluso ya ahora mismo sus obras orquestales prueban que Schuman ha de contarse entre los más espontáneos talentos creadores de nuestro tiempo.

2. *La Ópera*.—En los Estados Unidos, la ópera nunca ha desempeñado un papel tan predominante como en Europa. Cualesquiera que sean las razones para ello, nuestra ópera se ha visto por completo confinada en el Metropolitan de Nueva York y en la Ópera Cívica de Chicago. Un cambio se insinúa no obstante, ya que las nuevas compañías de ópera,—más pequeñas, locales,—parecen surgir en los más diversos puntos de los Estados Unidos. Aunque de momento no se aventuran mucho más allá del habitual y restringido repertorio, nuevas empresas de más vuelo acabarán por hacerse inevitables.

Hasta ahora las más importantes óperas norteamericanas han nacido en el teatro musical «Broadway»; es decir, fuera de los confines del convencional hogar de la ópera. La más conocida de todas es la ópera «Porgy and Bess», escrita por George Gershwin sobre materiales del folklore negro. Una ópera de esta especie se hallaría fuera de lugar en el Metropolitan. Su idioma de jazz, manejado por Gershwin en su peculiar e inimitable manera, su rancio encanto y su fresca espontaneidad, nos han proporcionado una obra que los europeos reconocerían de inmediato como típicamente norteamericana. «Four Saints in Three Acts» de Virgil Thomson y «No for an Answer» de Marc Blitzstein, constituyen dos óperas altamente personales que ostentan tan sólo una ligera semejanza con sus modelos europeos. La ópera de Thomson es una pura fantasía y la de Blitzstein un avanzado drama social, pero ambas tienen en común la manifiesta destreza con que en ellas se muestra un lenguaje «norteamericano» apto para ser cantado. Más vinculadas a los modelos establecidos se hallan óperas como «The Devil and Daniel Webster» de Douglas Moore, «Amelie goes to the ball» de Manotti y «Peter Ibbetson» de Deems Taylor.

3. *Música de Cámara.*—Muchas obras para conjuntos de música de cámara han sido escritas por los compositores contemporáneos de Estados Unidos y ejecutadas por organizaciones creadas especialmente para tales propósitos, como la Liga de Compositores de Nueva York y otras sociedades similares existentes en las grandes ciudades del país. Los cuartetos de cuerdas de Walter Piston, Roger Sessions y Quincy Porter acuden de inmediato a nuestra mente como aquellas que se encuentran en la categoría de las más hermosas obras de música de cámara. En contraste con Roy Harris, —el compositor del Oeste,— estos músicos pertenecen todos a Nueva Inglaterra. Tienen de común una perfecta técnica de la composición y su arraigado credo estético en la tradición «universal» de la música. Sus cuartetos de cuerdas no son únicamente «norteamericanos». Han sido creados por maduras mentes musicales; su escritura demuestra un pleno dominio de la técnica escolástica y sus obras están concebidas con claridad. Estas obras pueden ser bien comprendidas en cualquier parte donde el idioma musical contemporáneo sea apreciado.

4. *Cine y Radio.*—El sonido grabado en las bandas del cine y reproducido por los micrófonos, ciertamente empieza a desempeñar un papel de creciente importancia en el futuro de la música, sobre todo en América. Para ser medios revolucionarios, todavía se los emplea demasiado de acuerdo con los principios del teatro hablado y de la sala de conciertos. No obstante, un enorme acrecentamiento de actividad se derrocha en ambos campos y, en cuanto a la técnica se refiere, los compositores de Estados Unidos se hallan a la cabeza en el perfeccionamiento de los recursos que estos medios ofrecen. Una posición destacada ocupan las partituras para el film y la radio de Bernard Herrmann, un director de la Columbia Broadcasting System. Sus partituras para los films «Citizen Kane» y «All that money can buy» fueron sorprendentes, no tanto por su ori-

ginalidad musical, sino por la manera como aborda el antiguo problema de lograr un eficiente acompañamiento dramático para la acción. Echando por la borda todos los conceptos de la música «normal» de concierto, maneja un verdadero saco de recursos y trucos mágicos, al emplear orquestas especiales,—en una ocasión, con ocho celestas,— y aprovechándose de todas las ventajas de la más avanzada técnica del micrófono. Experimentaciones posteriores permitirán descubrir insospechados recursos en éstos en cierto modo inexplorados campos de la música.

5. *Ballet*.—Los últimos quince años han mostrado un considerable aumento del interés por la danza. Dos compañías que visitan el país en jiras regulares,—la del Teatro de Ballet y la del Ballet Ruso de Montecarlo,—así como muchos danzarines independientes de la moderna escuela animada por Martha Graham, han estimulado la escritura de composiciones para la danza entre los compositores norteamericanos. Varias fases de la evolución del escenario nacional han servido como temas para sus creaciones. Leonard Bernstein, uno de los jóvenes músicos norteamericanos mejor dotados, tomó por escenario Nueva York en su ballet jazzístico de marineros «Fancy Free». Paul Bowles llevó a cabo una reproducción del paisaje de Nueva México en «Pastorales». Jerome Moross pintó los suburbios de Chicago en «Frankie and Johnny». Diferentes aspectos de la peculiar vida americana fueron explotados por el que esto escribe en sus tres ballets «Billy the Kid», «Rodeo» y «Appalachian Spring». Así, la forma de ballet, cosmopolita en sus orígenes, se ha mostrado como apta o fácilmente adaptable al medio americano.

Este breve sumario de una década y media de esfuerzos creadores en la música de los Estados Unidos, puede ofrecer al lector cierta impresión de la riqueza musical inherente al presente de América. Representa un sorprendente auge, desde unos comienzos que apenas datan de hace medio siglo. Si todavía los Estados Unidos no pueden jactarse de contar entre sus compositores una figura universalmente aceptada, es obvio que el terreno se encuentra preparado para que surja una escuela de nuevos músicos, cuyo significado en los dominios universales de este arte será alcanzado en breve con plenitud.