

X GERARDO ALZAMORA VELA

X PANORAMA MUSICAL DE ESTADOS UNIDOS
EN EL MOMENTO ACTUAL



ÁREA HISTÓRICA
DEL CENTRO DE INFORMACIÓN INTEGRAL

PANORAMA MUSICAL DE ESTADOS UNIDOS EN EL MOMENTO ACTUAL

Conferencia sustentada en el Centro Ecuatoriano-Norteamericano, el dia 21 de Noviembre de 1958.

Gracias a la muy gentil invitación del Centro Ecuatoriano-Norteamericano, entidad siempre dispuesta a cooperar en la divulgación de valores, me es grato hablar a Uds. sobre el panorama musical de Estados Unidos en el momento actual. Naturalmente para referirse a él es necesario hacer algo de historia, que el presente es consecuencia directa del pasado.

Y dentro de este tema lo primero y esencial reside en subrayar algunos conceptos fundamentales. ¿Qué es lo que hace la madurez musical de una nación? ¿En qué grado avanza al futuro en la creación de una música propia, que se liberte de lo establecido, y lleve lo nacional al ámbito universal? ¿Se puede hablar de una música americana?

En todas las artes, literatura, música, escultura, pintura, la creación es el signo definitivo de madurez. El resto, la técnica, la cultura, los elementos mecánicos, entra dentro de la zona vasta del conocimiento, de la colaboración: Es el creador quien señala etapas y define horizontes, quien conquita futuridad. Avanzar, siempre avanzar, tal parece ser la conquista de este siglo. Ya el hombre no acepta pasivamente caminos trazados, sino que eleva día a día su dignidad humana. Ser hombre es no desdecir de su destino. Y si de música se trata, por tanto, debemos estudiar ante todo a los compositores, que las orquestas, los conductores, los artistas, vienen en definitiva a ser una resultante de ellos.

Así pues, enfocaré en esta charla a algunas de las personalidades más destacadas en el plano de la creación estadounidense. Escucharemos también apartes de sus obras. Tal estudio nos llevará sin lugar a dudas a resolver el segundo y tercer interrogantes. Es-

tados Unidos ha marcado una vez más el paso del progreso en el aspecto creativo. Está, es cierto, en su iniciación la formación de una escuela musical propia, comparable a la que en el siglo pasado tuvo lugar en Rusia, y quizá por este motivo, sus producciones no han llegado aún a difundirse plenamente. Nuestros pueblos, se entiende el gran número, ignoran a Charles Ives, el autor prodigioso de 114 canciones, que resumen la dualidad de vida del hombre moderno, hombre que debe atender a una vida de negocios y a la vez satisfacer un anhelo espiritual; escritas muchas de ellos con los caracteres propios de la época: disonancias, armonías complejas y atrevidas; otras, sumidas en el pasado, plenas de profundidad y riqueza emocional. Desconocen asimismo a Roy Harris, la nota más personal del panorama actual americano, personificación del poderío de una nación grande, bien construida; a Sessions y a Piston, los representantes del Este, y quizá los más admirados por los compositores europeos, por su raigambre ancestral y las cualidades superiores de técnica, sobriedad, estilo; a Thomson y Blitzstein, los cultivadores de la ópera y del teatro operático autóctono. Existiendo estas personalidades y muchas otras, existiendo también elementos valiosos en el plano de la conducción y ejecución, así como orquestas comparables a las mejores del mundo, ya no es interrogante la música en Estados Unidos.

¿Cuales han sido, sin embargo, las causas determinantes para la aparición de los compositores norteamericanos, y que gracias a ellos Estados Unidos se ha colocado en el primer plano?

Generalmente se ha afirmado que el compositor surge el momento en que existe en el ambiente una saturación musical, pequeña o grande, reveladora de una adecuada formación y anhelo de mejoramiento. Pero también se ha dicho y con certeza que el compositor en más de una vez es sobre todo un rebelde contra la inercia o vulgaridad que lo rodea y que en tal caso su producción, al significar una transformación, sea más extraordinaria más propia del concepto creativo. En ambos casos hay verdad y en ambos también diferencias. Se puede crear y mucho, hallar inclusive originalidad; revolucionar, transformar ya es excepción genial. Pues bien, en el panorama de una nación pueden existir numerosos compositores y contados genios, pero para nacer unos y otros es necesario que hayan lugares en donde puedan formarse aprender lo indispensable, que más tarde les servirá de base para seguir la misma rutina o romper moldes. En todo caso ha habido necesidad de crear un mundo, un mundo completo y definido. Mundo de conservatorios, escuelas de música, orquestas, bandas, ejecutantes, profesores, directores, que en Estados Unidos estuvo al principio constituido en su mayoría por

elemento foráneo, pero que ahora es ya una expresión nacional. Para llegar a ello, como en todo, se ha tenido que ir a la raíz y la raíz es la educación de la juventud. De este aspecto hablaré a continuación.

Haciendo un poco de historia nos encontramos con que a principios de siglo la enseñanza musical ya había llegado a las escuelas, limitándose sin embargo a la cátedra de canto. Más tarde, el vuelco grande que experimentó la educación al afirmar que el niño debía ser considerado como individuo, produjo la expansión de los programas de música, ampliándose el estudio a la apreciación musical y a la ejecución de instrumentos. Varias asociaciones, entre ellas el Comité pro Desarrollo Musical, impulsaron la creación de bandas y orquestas estudiantiles, gracias a la creación de concursos que exigían calidad de primera, esfuerzo, aplicación. Ya en 1939 estas orquestas tenían en casi su totalidad una completa instrumentación sinfónica. De ellas salieron, como era de esperarse, los músicos profesionales que actualmente actúan en las agrupaciones de mayor renombre. Su acción también se dejó sentir en las propias ciudades que a su vez formaron orquestas con los miembros de las escuelas y con los músicos de la región.

Naturalmente más y más artistas aparecieron y más y más público tuvo interés en escucharlos. Los comités locales de educación reunieron fondos para comprar los instrumentos necesarios y para crear becas que permitieran estudiar en el exterior o en cualquier centro musical de importancia a aquellos mejor dotados. Las tres mayores escuelas de música de Estados Unidos, entre otras: The Eastman School of Music de la Universidad de Rochester, el Instituto Curtis de Música y la Juilliard, establecidas en el período comprendido entre 1921 y 1924, se dedicaron, en una forma admirable por el alto nivel y la seriedad alcanzada en la enseñanza, a la preparación de profesionales y al entrenamiento de conductores de orquesta. Todas estas circunstancias unidas determinaron una expansión increíble de la música sinfónica en los diferentes sectores de la nación. Claro está que ellas por sí solas no hubieran sido suficientes. El mundo moderno dotado está de medios de difusión propios de nuestra concepción del tiempo, y de la esencial característica del hombre actual: avanzar transformando. Entre ellos: las orquestas sinfónicas de las salas de cine, como las del Strand, Capitol, Rívoli, Roxi y Rialto de New York, que con el objeto de atraer mayor público ofrecieron en el pasado programas de música clásica. Luego, la grabación de obras selectas. Por más de treinta años a través de ellas se han hecho los cursos de historia de la música en las escuelas. Los discos, libros de consulta, fueron suministrados en gran par-

te por las mismas compañías productoras que organizaron en sus empresas Departamentos Especiales destinados a mejorar y a elaborar grabaciones educacionales. Tal la acción de las empresas privadas, Víctor y Carnegie, que con los años ha alcanzado proporciones increíbles. Pero el mejor medio de difusión ha sido sin lugar a dudas el radio. Desde sus comienzos, en 1926, la NBC incluyó en sus programas repertorio de música sinfónica, ejecutada por las orquestas de New York y Boston. En 1937 David Sarnoff, creó la Orquesta Sinfónica de la NBC, con el objeto de ofrecer mayor número de audiciones y de que las transmisiones fueran perfectas. En esta agrupación actuaron Pierre Monteux, Arturo Rodzinsky y Toscanini. También se montaron programas de apreciación musical, no sólo en esta estación sino en varias, algunos de ellos auspiciados por compañías comerciales como la Philco, General Motors, Standard y Ford. La acción del radio, no solamente ha sido beneficiosa para los estudiantes sino para el pueblo en general, sobre todo el hombre del campo, incapacitado en muchos casos de asistir a conciertos por razones económicas. Además, en aquellos con mejores posibilidades, generalmente la clase media, ha ejercido un efecto estimulante que se ha traducido en un público mayor, que a fuerza de haber escuchado mucha música exige día a día mayores niveles.

Paralelamente a esta labor educacional de las juventudes y del pueblo en general, tuvo lugar en Norteamérica la infiltración externa que contribuyó fundamentalmente a la floración musical del momento. Y este quizá uno de los mayores méritos de la mentalidad amplia, generosa, de largo alcance de ese país. Un nacionalismo exacerbado, que cayera en chauvinismo, hubiera paralizado por siempre toda acción, los mejores deseos de superación. Estados Unidos, en este aspecto, obró altamente, brindando apoyo decidido a directores experimentados, muchos de ellos geniales, con el objetivo definido de aprovechar sus dotes y de ofrecerles al mismo tiempo la oportunidad grande de explorar un campo inmenso, rico en posibilidades. No se vió ni se vieron defraudados. El país ganó y ellos de directores pasaron a orientadores y creadores de la vida musical americana. Muchos, cuando la nación y el pueblo se convirtieron en médula de su alma, abandonaron su nacionalidad primera para adoptar la estadounidense. Este detalle, sustancial, demuestra cuan íntima se tornó la unión de extranjeros y nacionales y con cuánto desinterés obraron unos y otros. Pasemos a tratar este punto:

Antes de efectuarse la importación de directores extranjeros se organizaron las primeras orquestas sinfónicas. Corría el siglo 19 y los filántropos americanos, extraordinariamente ricos, con educación europea, se dedicaban a llenar el vacío de un territorio inmenso, toda-

vía sin desarrollada vida musical. Su papel equivalió al de los mecenas principescos que en Europa apoyaban a Bach, Haydn y Beethoven. Entre ellos sobresalió el banquero Henry Lee Higginson, quién habiéndose aficionado a la música en Viena, fundó en 1881 la orquesta sinfónica de Boston. Con anterioridad, en 1842, ya se había establecido la Orquesta Sinfónica de New York. Mas tarde, con pocos años de diferencia fueron apareciendo en las principales ciudades otras agrupaciones de importancia, de manera que una vez iniciado el siglo 20 ya existían seis de primera clase, junto a varias pequeñas. Hoy este número ha ascendido a más de 20 orquestas de primer orden y 200 secundarias. Fue esta obra difícil y de grandes sacrificios. La mayor parte de los integrantes tuvo que ser traída del exterior ya que el medio no ofrecía aún ejecutantes capacitados. Los europeos se vieron así obligados a trabajar con enorme intensidad, logrando finalmente dotar a las orquestas de una homogeneidad de sonido y un virtuosismo grande, que en otras partes había sido el resultado de una larga tradición. Luego vinieron los directores, quienes no solamente limitaron su tarea a la dirección sino a la enseñanza y difusión musical. Kussewitzki, por ejemplo, que por espacio de casi 30 años a partir de 1924 en que fue invitado por la Orquesta de Boston, amplió la actividad musical con la creación de la Kussewitzki-Fondation, asociación destinada a ayudar a los compositores y los festivales de Tanglewood, réplica de los renombrados de Salzburgo. Stokowski, propagador ideal de la "música para la juventud", organizó una de las mejores orquestas juveniles, capacitada para competir con los mejores conjuntos profesionales. Toscanini que por varios años dirigió la Orquesta de la NBC, fundada especialmente para él por Rodzinski, y cuyos conciertos tuvieron audiencia de más de 7 millones de personas. A Demetrio Mitropoulus se debe la sugerencia de que todas las sesiones de cine principien con un preludio sinfónico, la cual contribuiría a llevar la música a toda clase de gentes. Eugenio Ormandy, José Iturbi, Eugenio Goossens, Fritz Reiner cooperaron también con su talento al apogeo actual. Fuera de estos directores han laborado en Estados Unidos las más renombradas personalidades: Igor Strawinsky, Bartok, Dvorak, Hindemith, Bruno Walter, Schomberg, Milhaud, etc. etc. De esta pléyade de valores extranjeros surgieron los directores nacionales; Leonardo Bernstein, sucesor de Bruno Walter, Juan Bitter, que a imitación de Stokowski dirige sin batuta; Arturo Fiedler, Werner Janssen y Rodolfo Dumbar. Paralelamente las orquestas no se nutren ya exclusivamente de elementos europeos sino esencialmente de americanos. Sobre todo en los programas sinfónicos se ha notado un macado apartamiento de Beethoven y los románticos, frente a un acercamiento cada vez mayor a las produc-

ciones nacionales. Samuel Barber ocupa el primer lugar entre los compositores americanos más ejecutados, siguiéndole enseguida Copland y Gershwin. Estados Unidos, pues, a base de una inmigración valiosa, que fue atendida antes que menospreciado, impulsó el talento nativo y lo hizo crecer.

En seguida paso a describir a grandes rasgos el movimiento histórico realizado a partir de 1890 y que ha dado lugar a la aparición de los compositores más genuinos de esa nación. Esta transformación, naturalmente, lleva en el fondo conceptos decididamente revolucionarios, que requirieron un largo período para desarrollarse. Equivaldría a la independencia de todos nuestros países y como ella tendría numerosos opositores, que tratarían de destruirla. El movimiento, fiel a una coincidencia ya repetida, se originó merced a la intervención de elementos extranjeros, quienes vieron en una tierra para ellos extraña, numerosas cualidades aprovechables. La raíz folklórica de España, por ejemplo, fue divulgada a todo el mundo mediante la intervención de Glinka, Bizet, Lalo, Rimsky-Korsakoff y Ravel. Estados Unidos, rico en su naturaleza, complejo en sus variados ancestros, poderoso en la vitalidad humana, y en etapa fecunda de germinación, deslumbró a dos naturales de Bohemia, Heinrich y Dvorak, aquel simplemente un amateur, el otro músico de prestigio, que había sido invitado por el Conservatorio de New York. La actividad del primero fue simplemente un anticipo de lo que vendría después, la del segundo, valiosa y fecunda, determinó la aparición de compositores americanos, alumnos suyos: Fisher, Goldmark, Loomis y Burleigh, que como él dieron impetu a la formación de una música nacional, compositor de verdad, no limitó su trabajo a un simple arreglo de los temas folklóricos, sino que al ahondar en las características rítmicas, modalidades e intervalos melódicos, amplió el pensamiento musical americano. Para ese entonces el estudio científico de la música autóctona apenas se iniciaba, pues el ambiente mismo, saturado de influencias germánicas, subestimaba lo nacional en cualesquiera de sus direcciones. Dvorak compuso durante su estada en Norteamérica su famosa sinfonía del Nuevo Mundo, un cuarteto y Quinteto para cuerdas, basados en negros espirituales y una Cantata en honor de la bandera americana. Con estas producciones no solamente exaltó el entusiasmo por las canciones nacionales, o logró iniciar una escuela de música nacional, sino que fue el precursor del movimiento libertario ya mencionado. La dominación alemana en el plano musical era tan absorbente que había logrado la exclusión de Rusia, Francia y otros países, estableciendo cánones y normas fijos que impedían el desarrollo de un adecuado eclecticismo musical. Arthur Farwell, músico de la región central occidental, inició en 1903 un verdadero plan de

campaña, destinado a un conocimiento mayor de las influencias foraneas y autóctonas. Sus conocidos puntos de vista de que "Francia y Rusia dirigían el mundo en cuanto a creación, debido a la extraordinaria plasticidad por ellos encontrada" y que "la originalidad de un compositor dependía del conocimiento de su ambiente" tuvieron a la vez efecto de proclama y de energica protesta. Afirmar, como él lo hizo, que la raíz nacional se nutría de las corrientes indígenas, negras y anglo-americanas, requirió una fuerte dosis de audacia. Por medio de su imprenta "Wa-Wan" Farwell realizó su mayor contribución para el adelanto de la música americana. Comprendía que no tendría editor para sus composiciones basadas en temas indígenas, así como para su colección de canciones típicas californianas, y que en su caso se encontrarían cientos de compositores. La editorial Wa-Wan contribuyó a la floración de numerosos autores, entre ellos Gilbert y Shepherd, quienes ateniéndose a los ideales de su editor, buscaron originalidad antes que belleza superficial, poesía y vitalidad en el contenido de su país. Tres fueron los orígenes principales de inspiración: la música indígena, la afro-americana y la de ascendencia inglesa. La primera, muy difundida merced a las numerosas tribus que han poblado los diferentes territorios, cada una de las cuales posee lengua, costumbres y tradiciones propias, presenta caracteres homogéneos en el plano de la composición. De los constituyentes principales de la estructura musical: melodía, armonía y ritmo, se destaca el último. Numerosas canciones consisten, en efecto, en una combinación de intervalos simples y ritmos complicados. Además es característica de estas composiciones la independencia métrica entre el canto y el acompañamiento, generalmente efectuado por medio de tambores; así como la ausencia de un criterio armónico. La corriente indigenista, pintoresca y romántica, fue únicamente transitoria. A pesar de que atrajo a numerosos compositores: Cadman y Nevin, y tuvo un grande apogeo a principios del siglo, experimentó pronto una rápida caída. La música indígena no formaba parte esencial de la cultura americana, "constituía apenas una rama exótica que podía explotarse como una disgresión". En realidad no estaba íntimamente ligada a la civilización norteña, por lo que su trascendencia en el arte y en la creación nacionalista, es puramente casual y limitada. Mucho más poderosa, en cambio, a causa de su raigambre en las tradiciones populares, es la música afro-americana. Música, que ya transformada, produjo considerable impresión en Europa a causa de su ritmo afectado por acentos inesperados. Esta, como la anterior, tuvo su época de esplendor, que luego degeneró por exceso de explotación en los temas, hasta desaparecer casi completamente a raíz de la intervención estadounidense en la Primera Guerra Mundial. En el año de

1940 experimentó un resurgimiento, lo que indicó claramente, que no había constituido tan sólo una fase pasajera en el desarrollo musical americano, sino un movimiento genuinamente creador y perdurable. Del jazz, que es la corriente principal, y en el cual convergerían diversas ramas, también de origen negroide: los blues, espirituales y los ritmos sincopados llamados genéricamente "ragtime", nacería el intento grande de realizar música sinfónica. El ritmo vibrante del jazz, muy de acuerdo con el ímpetu de una nación vigorosa, así como su origen íntimamente unido a los trovadores e influenciado por melodías inglesas, españolas, latinas y francesas, pronto caló en el pueblo que lo supo expresión auténtica de su personalidad. El jazz que surgió en New Orleans donde todos los factores mencionados convergieron con fuerza increíble, se debió también a la oportunidad que se les brindó a los negros de la región de participar en los famosos carnavales de Mardi Gras. Los negros usaron así la trompeta, el clarinete, el corno, instrumentos europeos, con su estilo peculiar. Pronto las orquestas de blancos trataron de imitarlos, introduciendo variaciones suyas, y dando lugar a la aparición de la música llamada "Dixieland". Para 1920 un grupo de compositores más serios y en vista del interés que lo "americano" producía en todas las conciencias, se propuso entrar de lleno en el terreno de lo nacional. Algunos, como ya dije, se interesaron por la música indígena, otros por la afro-americana y unos terceros por las tradicionales melodías anglo-americanas. El representante más característico de esta última escuela fue John Powell, de Richmond, Virginia. Su intento no prosperó en otros autores, debido quizá a que el factor de raíz inglesa constituía una minoría. Powel quedaría únicamente como un compositor regional, típicamente sureño. A esta generación de los americanistas pertenecen Gershwin, Copland, Harris, Thomson, quien es además un ecléctico, Carpenter, Grofé, y muchísimos más. Su ideal podría sintetizarse en unas palabras de Copland, escritas en su conocido libro: "Música y músicos contemporáneos": "Estaba ansioso por escribir algo que fuera inmediatamente reconocido por su carácter americano". Copland fue con los años más lejos y más profundamente en su tentativa, encontrando pronto lo universal. Gershwin, más limitado, prefirió explotar el jazz en forma sinfónica, aunque en muchas ocasiones no fuera jazz lo que utilizara sino otras creaciones populares. Para mí escribia "el jazz forma parte de la sangre y sentimientos de nuestro pueblo, más que cualquier otra música folklórica. Creo que se pueden producir trabajos sinfónicos de calidad perdurable, si el autor tiene a la vez talento para música sinfónica y para música de jazz". Tal fue el empeño de su vida.

A continuación escucharemos a Gershwin, Copland, Thompson y Mc. Donald, antecediendo a cada uno un breve comentario a título de introducción. Con ellos se abarca a "grosso modo" el panorama musical americano en cuanto a expresión propia y original.

GEORGE GERSHWIN

De los cultores de música ligera, George Gershwin fue en realidad el primer compositor estadounidense cuya ambición de lograr obras de mayor enjundia y significación que las del género popular y cabaretístico, a que se dedicaba, arribó a resultados más concretos y eficaces, al adaptar la técnica propia de las modalidades jazzísticas a las formas tradicionales de la música culta. Su triunfo más que en la realidad artística de las composiciones reside en la superación alcanzada sobre la banalidad melódica de la música popular, según puede verse en su famosa *Rhapsody in blue*, en el Concierto en F para piano y orquesta y su Sinfonía sobre temas populares. En estas composiciones, compuestas por melodías fáciles y pegadizas, pero de una rítmica incisiva y consecuente, abundan los pasajes tratados con máximo acierto, a la vez que una superabundancia de reminiscencias románticas, cuya agradable superficialidad satisface al oyente que únicamente solicita un descanso en el sedante lúngido, voluptuoso y nostálgico de los "blues" de factura industrializada. Pero los aciertos grandes de Gershwin hay que buscarlos en la opereta-pantomima "An American in Paris," en la opereta "Oh, Kay!" y en la ópera "Porgy and Bess", basada en la obra de Dorothy y Dubose Heyward. Esta última señala el punto culminante sus éxitos más legítimos. Robert Russell Bennett ha extraído recientemente una Suite para orquesta. *Porgy and Bess* se basa íntegramente en el folklore negro del Sur, por lo que requiere para su realización escénica la participación de cantantes y actores negros. Por su significación, esta ópera popular señala una nueva etapa en la historia del teatro lírico estadounidense. A título documental pueden citarse sus producciones primeras pertenecientes al género operático: *Good Morning, Judge, La Lucille, Tip Toes, Lady be good* y las melodías para la obra de George White "Scandals". Por último, la Oertura Cubana, Cuatro Preludios, La Rapsodia Nº 2, para piano y varios acompañamientos para cine.

Gershwin ocupa un sitio indiscutible en el panorama musical americano. Sus producciones marcan el triunfo del espíritu popular, que seguramente admirará por siempre a su autor preferido.

AARON COPLAND

Copland es el más ilustre compositor del sector utilitarista que orienta una buena parte de su producción en un sentido estricto de demanda y oferta, cumpliendo y colmando las imposiciones de una música práctica. No obstante no comulga sino a medias con los postulados que sostienen otros colegas más extremistas de Norte América y Europa Central sobre el particular, ya que contempla dos posibilidades: la música que desea realizar en la más completa sinceridad, o por lo menos en toda la que le es posible lograr, y la otra música, la escrita con miras a agradar más directamente a un auditorio compuesto por una muchedumbre que no es precisamente ni docta ni erudita, pero que se halla dispuesta a captar el mensaje sonoro que el compositor haya creído digno y oportuno ofrecerle.

Claro que todo ésto corresponde más, si se quiere, al terreno de la educación musical que al de la creación, en el sentido que ordinariamente se concede al vocablo; pero como precisamente para aquel fin determinado ha sido escrita aquella música, en caso de resultar el experimento, no habría sino que reconocer su eficiencia y en este caso no cabrían las discrepancias. Pero la cuestión tiene otros aspectos. ¿Puede la obra destinada a determinados sectores de la masa mantener una alta jerarquía artística? En el momento actual, teniendo en cuenta la preparación musical de esas masas, parece arriesgado decidirse por lo afirmativo; en ese caso para tener éxito debería aceptarse una intencionada rebaja del nivel artístico musical, condicionada a lograr la admisión y el agrado consiguiente de la mayoría de auditores; pero entonces la que saldría perdiendo sería la calidad artística, víctima de una acción niveladora, puramente limitada y circunstancial.

En Aaron Copland, hombre de metier profesional de indudable eficacia, en cuanto a los fines perseguidos, hay que considerar la dualidad a que nos hemos referido: música escrita para colmar el impulso íntimo del compositor, con sus cualidades más sinceras, y la que compone con ánimo de satisfacer a una muchedumbre, menos exigente, ya sea ésta compuesta de estudiantes, obreros o público en general. Esta delimitación de fronteras en la producción global del compositor no es absoluta, naturalmente; por el contrario, resulta difícil determinar exactamente, en ciertos casos, en dónde comienza uno de esos aspectos y dónde concluye el que le precedió. En algunas de sus obras podrían hallarse ambos, como en: "Un estudio sobre una melodía judía", "Música para teatro", "Música para radio" o el "Concierto de Jazz". En otras, sin embargo, como "Una Ciudad

"Tranquila", la "Sonata", escrita en 1940, "Variaciones para piano" o "Una pequeña Sinfonía", dominan más altos caracteres en cuanto a valores psicológicos y estéticos, con una manifiesta inclinación hacia lo meditativo, a una menor exterioridad y en consecuencia a una mayor verdad interior. En cambio, en la tendencia opuesta, se encuentra "Música para teatro", con un carácter que se ha interpretado como deliberadamente vulgar, "Concierto de Jazz" y algunos trozos mexicanos del ballet "Billy el muchacho". Asimismo "Salón México" y "Danzón Cubano", ambos con expresiones derivadas de un internacionalismo meramente pintoresco, y con una ideología y estética de oportunidad, influenciadas por la moda.

Esta adhesión de Copland a lo exterior y a lo pintoresco de diversas latitudes es puramente mental y calculada y podría terminar en cuanto se propusiera no escribir más música destinada a imponerse de inmediato ante públicos que vibran fácilmente frente a lo sensual, lo sentimental, lo evocativo o pintoresco. Su música técnicamente bien escrita, agria, concisa y parca en atmósfera emocional de alta jerarquía, busca y obtiene un efecto sensorial inmediato. Teniendo en cuenta esta característica de reflejo instantáneo, puramente físico, la música de Copland logra el sentido social del arte.

En el otro aspecto, el que contempla una situación de compositor sin compromisos determinados, Copland oscila entre lo intelectual y sentimental, y entre lo que tiene arraigo en el medio ambiente y lo que se remonta a un llamado del pasado, de notorios caracteres hebraicos. En lo primero produce una música marcadamente disonante y de contornos simples y ásperos, de un material seleccionado, en un orden en donde no caben redundancias, concisa en sus aristas netas y cortantes, lacónica en su expresión, de una intensidad sonora calculada y que se basa en la estricta economía de los medios. La Sonata para violín y piano y muy especialmente sus Variaciones para piano pueden servir de ejemplo al respecto.

El carácter intensificado de su ritmica tiene raíces en Stravinsky y el jazz; y en cuanto a sus combinaciones armónicas, las acres disonancias que descarga sobre los nervios y oídos del auditor, están plenas de fuerza vital, de energía condensada, que recuerda a Stravinsky, a quien debe el compositor bastantes sugerencias en el terreno rítmico e instrumental. Pero dos cosas son indiscutibles en la música de Copland. Primero: que los elementos que la componen forman siempre un conjunto ceñido matemáticamente a los requerimientos del discurso sonoro; y segundo, que a pesar de eso, la vulgaridad y la concesión son cada vez más consecuentes. En el plano sentimental hay abundancia de romance y poesía, como variedad en la expresión. En cuanto a su otra faz, la confesional, agria y dolien-

te, de origen hebreo, hallamos un Copland más de acuerdo consigo mismo. En el plano intelectual podríamos citar sus "Variaciones para piano" (sus dos Sonatas también para piano, su Pequeña Sinfonía, la Primera Sinfonía y la Oda Sinfónica).

Copland ha escrito varias partituras para películas, como "La Ciudad", "La historia de Commington", "Nuestro pueblo", "Estrella del Norte". Al catálogo de su producción hay que agregar "De la magia a la ciencia", música para teatro de marionetas.

VIRGIL THOMPSON

En Thompson hallamos una curiosa personalidad integrada por diversas facetas, que contempladas aisladamente ofrecen un efectivo interés. El conjunto aparece a causa de ésto heterogéneo, provisto de numerosos enfoques, lo que hace difícil su visión integral. Su música es de factura simple, por lo general, aunque los giros insospechados con que suele desenvolverse, especialmente en su aspecto melódico, contribuyen a hacerla muchas veces desconcertantes. Una cualidad determinante aparece, sin embargo, en cuanto se toma contacto con ella y es la clara y sobria inteligencia con que está realizada. Uno y otro aspecto de esa inteligencia podrían ser explicados por la adhesión mental de Thompson a los principios sustentados por Erik Satie y el "grupo de los seis". El arcaísmo y la parodia de estilo eclesiástico de Satie, padre de todos los "retornos", y la postura desenfadada del estridente grupo darían la pauta frente a la personalidad laberíntica de Virgil Thompson, pero no ofrecen solución ni explicación definitiva del problema. Unicamente puede hablarse de influencias parciales, ya que éstas se han desenvuelto en terrenos muy distintos de aquel en que tuvieron origen. Esto es notorio en la Sonata da chiesa, compuesta de un coral, y un tango seguido de una fuga. Hay en ella, como decimos, una grande similitud con las tendencias de Satie en los factores mentales y estéticos, pero también numerosos puntos de vista originales.

Si ese parentesco más o menos remoto de objetivos no llega a explicar o aclarar totalmente el proceso que pudo haber originado obras como la tan discutida y admirada ópera imaginativa Cuatro Santos en tres actos, al menos puede ayudar a establecer analogías, aparte de contribuir a localizarla dentro del movimiento de reacción antiwagneriana, anti-naturalista, anti-solemne, anti-retórica, a base de un realismo superado, de simplificaciones y de humor, arcaísmos y jazzismos que iniciaron y sostuvieron Satie, Milhaud, Stravinsky, Krenek, Kurt Weill y Hindemith. "Las 5 frases de la canción de Salomón", para voz y cuatro instrumentos de percusión, podría osci-

lar entre una invocación a la nada y el surrealismo ya mencionado. En cuanto al Stabat Mater, para voz y cuarteto de cuerdas, con texto de Max Jacob, responde más a un sentido de arrepentimiento neoclasicista que tuvo lugar en la fila de los artistas e intelectuales franceses durante el período comprendido entre 1920 y 1930. La música para el ballet Filing Station, es más difícil de clasificar, aunque es más comprensible.

En "Cuatro Santos en Tres Actos", busca el compositor y desde un plano estético, como ya lo hiciera en su obra escénica Capital, capitales, ambas sobre textos de Gertrude Stein, una exacta conexión entre la sonoridad musical y las innovaciones lingüísticas de la famosa escritora norteamericana. En esas dos experiencias escénicas es donde parece haberse concentrado cuánto de feliz inventiva e ingenio sutil posee el autor. Además en ambas obras parece definirse de manera efectiva su personalidad, demasiado dispersa en infinidad de obras menores que antes y después realizó. Aquellas expresiones escénicas suponen un estado de anticipación a lo que podría llegar a ser una realidad literaria y musical de un futuro más o menos inmediato. La magia de tales producciones parece alcanzar también a "La madre de todos nosotros", su tercera ópera.

Thompson busca en sus creaciones un acercamiento mayor entre el artista y el gran público, de manera de borrar entre ellos cualquier distancia de épocas o concepciones. Junto a él están George Antheil, Ruth Crawford, Ben Weber, George Perle, Lou Harrison, John Cage, Merton Brown, Miriam Gideon.

Virgil Thompson ha escrito, además de las nombradas, una serie de composiciones. Para orquesta dos sinfonías, dos suites, valses, etc. Para coro: Una misa breve, "Escenas de la Santa Infancia," "Tres salmos", "Coros de Medea." Para música de cámara: "Cinco retratos, para cuarteto de clarinetes; dos cuartetos de cuerda. "Valses Sintéticos", para dos pianos, cuatro sonatas para piano, "Serenata", para flauta y violín; "Sonata" para flauta, "Cuarenta Retratos" para violín solo, violín y piano y piano solo. Un concierto para violoncello, "La mujer troyana", para radio y "Edipo Tirano" para voces de hombre, instrumentos de aire y percusión.

HARL MC. DONALD

Harl Mc. Donald pertenece al grupo de los eclécticos. El eclecticismo en filosofía se refiere al sistema que acopla diferentes doctrinas. Así, analógicamente, el compositor ecléctico es aquel que selecciona su material de diversas fuentes. En realidad todo creador tiene raíces eclécticas. El artista moderno, especialmente, ya que

tanto el pasado como el presente están más que nunca a su alcance. Musicalmente hablando, no existe por ésto una escuela definida que se denominara "ecléctica", sino únicamente una manera de definir a aquellos que presentan en sus obras mayores influencias. En Estados Unidos, como en cualquier otra nación de América, dada la conformación histórica, el eclecticismo es una norma antes que una excepción. Al clasificar entonces, Gilbert Chase a Mc. Donald, como un ecléctico, se refiere sobre todo al carácter descriptivo de su música, propio de un hombre que ha explorado numerosos horizontes. Nacido en Boulder, Colorado, en 1899, formó parte del profesorado de la Universidad de Pensilvania en 1927 y en 1939 fue nombrado gerente de la Orquesta de Philadelphia. Ha escrito cuatro sinfonías: La primera, denominada "Camino a San Fe", fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Philadelphia en Noviembre de 1934. Se trata de un trabajo sinfónico, basado en la fascinante historia del Sureste norteamericano. La segunda, Sinfonía en Rumba, describe temas antillanos, con marcada influencia hispánica y de ritmos africanos. El subtítulo de esta obra: "Reflexiones de una Era Caótica" explica mejor dicho estudio, llevado a cabo, especialmente en el Scherzo, en tiempo de rumba. La tercera sinfonía "Lamentaciones de Fu Hsuan", obra que requiere la participación de una soprano solista y coro, fue estrenada en Filadelfia en Enero de 1938. Su cuarta sinfonía, de contenido autobiográfico es la más conocida de todas y lleva el título de CAKEWALK. Este trabajo sinfónico está basado en las caravanas de artistas "minstrels" de Estados Unidos.

Mc. Donald escribió también dos conciertos para piano y uno para dos pianos y orquesta, tres suites y gran número de trabajos cortos de mucho interés, como son: la "Oertura 1941", "San Juan Capistrano", "Baatam" y "Fantasía sobre temas infantiles".

Para terminar no me queda sino expresar mi admiración más cálida por la vida musical americana, mi agradecimiento también por haber podido apreciarla de cerca.

Estados Unidos ha logrado el prodigo de una realidad artística intensa, comparable y aún superior a la existente en otros lugares, y viejos en su tradición. Nación que cree en el progreso, en la lucha fecunda, está en vías de obtener una madurez musical de primer orden, gracias la presencia de valores creadores, a sus numerosas y potentes orquestas, a una juventud dinámica, que ha sido adecuadamente preparada.

Su sentido democrático, permitió la cooperación con el elemento foráneo, ahora ya arraigado y firme en un suelo que no ha tenido para él ninguna clase de hostilidades. Kussewitsky, Monteux, Walter, Toscanini, Stokowsky, Shoemberg, hablan altamente de este empeño inmigratorio, de brazos abiertos. Su panamericanismo también se puso de manifiesto en el Festival de Música Amerincana, celebrado en Washington en el mes de Abril, y al cual tuve el privilegio de asistir. Todas las obras presentadas se encucharon por primera vez en Estados Unidos, y nueve de ellas fueron escritas especialmente para tal ocasión. Intervinieron las orquestas sinfónicas de Washington y México, el coro de la Universidad de Howard, y los cuartetos de cuerdas Claremont y Julliard. Cooperaron asimismo los más distinguidos compositores del Hemisferio Occidental: Violet Archer, canadiense; José Ardevol y Aurelio de la Vega, cubanos; Gustavo Becerra, Juan Orrego Salas, chilenos; Roberto Caamaño, Juan José Castro y Alberto Ginastera, argentinos; Héctor Tosar, uruguayo; Roque Cordero de Panamá; Antonio Estevez de Venezuela; Blas Galindo, Rodolfo Halffter, mexicanos; Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarneri, brasileros; Norman Locywood y Quincy Partes de Estados Unidos.

El afán divulgativo de esta conferencia me llevó a enfocar a grandes rasgos la trayectoria histórica de Estados Unidos, en el plano musical, y a analizar a sus compositores más representativos. Con Copland llegamos a la conclusión de que el músico, en el aspecto creador, resume su época y sus conflictos. Copland lucha entre satisfacer al público y exponer su verdad íntima, dolorida, desorbitada; es por esto desigual, inestable, como el período de transición que vivimos. Gershwin nos indicó el camino que había que seguir para elevar la música popular a niveles sinfónicos; Thompson y Mc. Donald ampliaron este ejemplo llevando lo nacional a ámbitos universales.

Estoy seguro de que estos nombres y tantos otros que apenas he alcanzado a mencionar impondrán finalmente en el mundo a la música americana y a la personalidad que la acompaña. Su fe deberá ser nuestra fe y nuestro deber cooperar y ayudar a que tal objetivo no se pierda sino por el contrario crezca y desarrolle. Tal el propósito de esta disertación y tal el ejemplo que Estados Unidos una vez más nos ha brindado.