

Sobre una Música Norteamericana

MIGUEL AGUILAR

Nuestra intención es determinar el carácter esencial de la música norteamericana, prescindiendo de consideraciones históricas y de análisis exhaustivos de diversas tendencias. En términos generales, llamamos así a la música compuesta en los Estados Unidos de Norte América y a la música compuesta por norteamericanos en cualquier parte del mundo. Este concepto, aunque básicamente correcto, es insuficiente para nuestro propósito de establecer lo intrínsecamente norteamericano en la música dentro de las más altas exigencias estéticas.

En la comedia musical y en los diversos estilos de música popular, el problema de la identidad nacional es prácticamente inexistente y con mayor razón en el caso del jazz y del folklore, expresiones genuinas e indiscutibles del espíritu norteamericano. Estos géneros son, sin embargo, más expresión colectiva que creación artística individual y por lo tanto ajenos al objetivo que nos hemos propuesto.

Un nombre excepcional debe sí mencionarse en la medida que su obra, auténticamente norteamericana, alcanza una única y acertada síntesis entre el jazz y la obra de arte individual: George Gershwin. Las ácidas discusiones en torno a este compositor son, a nuestro juicio, producto de un planteamiento inadecuado. Por cierto, "Rapsodia en azul", "Porgy and Bess", "Un americano en París" y el "Concierto en fa" no son ni jazz en sentido estricto ni "música seria", según el absurdo término de críticos tradicionalistas. Son en cambio algo muy escaso, obras originales.

Hoy día se habla con frecuencia de una tercera corriente que intentaría mediar las diferencias entre la música popular y la mal llamada música seria. El absurdo de esta tentativa reside en el hecho frecuentemente olvidado de que la música popular se apoya en moldes prestablecidos y de ello precisamente deriva este consenso, generalmente fugaz, que llamamos popularidad; mientras la obra de arte musical es ese producto siempre raro, siempre valioso, que rompe con la tradición para mantenerla viva mediante su permanente renovación. La obra de arte es única y la música no puede eludir este hecho; de allí la imposibilidad de crear una escuela de "jazz sinfónico" a partir de la obra de Gershwin o de remplazar la antítesis música popular - obra de arte musical por una tercera corriente: sincretismo.

El Neoclasicismo y el Neorromanticismo son tendencias fuertes en la música norteamericana del siglo XX y sus representantes gozan de amplio prestigio en su patria y en el exterior. Sólo por excepción, sin embargo, encontraremos lo específicamente norteamericano en una obra tan fuertemente enraizada en la tradición europea. La situación no es diferente en el caso de los compositores dedicados a la dodecafonía, fieles al estilo de la Escuela Vienes.

Prescindiendo de aquella música cuyos rasgos norteamericanos no van más allá de lo anecdótico, destacan en este contexto las composiciones de Aaron Copland y Roy Harris. En la producción del primero alternan las obras abstractas, como "Variaciones para piano" y la "Tercera Sinfonía", con otras plenas de colorido y vivacidad, tales como los ballets "Billy the Kid", "Rodeo" y "Appalachian Spring". Más que la ocasional referencia folklórica, interesa aquí la transposición realista de ciertos ambientes sonoros y una rudeza muy característica, que se observa también en la música de Harris.

La "Tercera Sinfonía" de Roy Harris, considerada generalmente como su obra más importante, evoca, en sus amplias líneas y en la austeridad de su lenguaje, los amplios panoramas del oeste americano. Se ha criticado a menudo la orquestación de esta sinfonía; sin embargo, sus efectos algo duros parecen inherentes al estilo del autor.

Estos casos individuales, aunque atractivos, nos apartan del verdadero objeto de nuestro estudio, encontrar lo propio norteamericano en aquello que, rompiendo con los moldes de la tra-

dición europea, constituye un aporte a esa misma tradición. Debemos para ello remontarnos a 1894, cuando la vanguardia musical inicia su sorprendente actividad con la "Canción para la estación de cosecha", para voz, cornetín, trombón y órgano, de Charles Ives. En esta profética composición, ajena por completo al estilo poswagneriano imperante en la época o al naciente impresionismo, la voz y cada instrumento aparecen en tonalidades distintas.

Dedicado profesionalmente a los negocios, Ives compone sus audaces partituras en los ratos de ocio. "Me hallaba aislado del mundo, nadie había allí que me desconcertara con sus críticas y por fuerza debía ser original". Estas palabras de Haydn, relativas a su estada en la residencia de los Esterházy, nos confirma el instinto del músico norteamericano que supo apartarse de los halagos y las incomprensiones de la crítica para asegurar su independencia como compositor.

En 1915, Ives completa su obra más importante y característica, la Sonata para piano "Concord, Massachusetts 1840-1860", con sus sorprendentes "paquetes sonoros" tocados con los antebrazos, su "sui generis" eclecticismo que va desde la ingenua tonalidad de las canciones populares hasta complejas combinaciones politonales y atonales, y la arrolladora energía que arrastra al oyente con incesante inventiva.

Nacido en 1874, apenas un mes después de Schoenberg, Ives realizaba a su modo innovaciones tan importantes y radicales como las del genial creador de la dodecafonía. La crítica no ha podido sino reconocer, con cierta condescendencia, la prioridad de Ives en el uso de varias de las técnicas más características de la música contemporánea, lo que no ha impedido que se le considere como un mero experimentalista, más importante por sus audacias que por sus logros. Un fenómeno similar ha ocurrido con Schoenberg, más apreciado por su "método de composición con 12 sonidos" que por "Pierrot Lunaire".

La importancia de Ives no reside, empero, en haberse anticipado incluso a las técnicas aleatorias de la música más reciente, como sucede en "La pregunta sin respuesta", obra que requiere dos directores para coordinar los grupos de cuerdas y vientos que se desplazan con completa autonomía rítmica, sino en la actitud abierta y receptiva de un artista consciente de su singular posi-

ción como exponente de una nación que busca su propio lenguaje.

Numerosos artistas de diversas nacionalidades han emigrado a Norteamérica completando allí su labor creadora. Entre ellos se cuentan algunos de los principales compositores de este siglo, tales como Schoenberg, Stravinsky y Bartok. Estos maestros llegaron a Norteamérica en plena madurez, de modo que la influencia norteamericana se refleja sólo por excepción en sus obras. El "Concierto de ébano", compuesto por Stravinsky en 1945 para el conjunto de Woody Herman, en un personal estilo de jazz realizado en su genuino medio sonoro, es el ejemplo más destacado.

A diferencia de los anteriores, Edgard Varèse, aunque nacido en París y llegado a Norteamérica en 1916, cumplidos ya los 30 años, ha creado prácticamente toda su obra en este país. La música de Varèse se caracteriza por su singular audacia en llevar los instrumentos tradicionales al límite de sus posibilidades, obteniendo de ellos sonoridades inéditas y creando un lenguaje que se apoya fundamentalmente en los factores timbrísticos y dinámicos, rompiendo así con la tradicional prioridad rítmico-melódica de la música occidental.

"Octandre", para 8 instrumentos de viento (1924), "Integrais", para 11 instrumentos de viento y 17 de percusión (1926), y "Ionización", para 35 instrumentos de percusión (1931), nos muestran la evolución del compositor hacia la utilización del ruido como material sonoro, lo que lo llevará con toda naturalidad al uso del sonido organizado en cinta magnetofónica combinado con orquesta, en "Déserts" (1954), estrenada con gran escándalo en París, y al terreno de la música electrónica, en el "Poema electrónico" (1958), creado para la Exposición de Bruselas.

Si la profunda convicción de Ives en la validez de sus innovaciones y la rigurosidad de Varèse en el desarrollo de los nuevos recursos sonoros han permitido a la vanguardia musical norteamericana articular su acción en el tiempo y mantener su cohesión frente a la indiferencia de la crítica, corresponde a John Cage, nacido en Los Angeles en 1912, el mérito de haber proyectado su acción transformándola en conductora de algunas de las principales corrientes de la música actual en todo el ámbito occidental. Conviene recordar al respecto que la nueva música

européa se origina hacia 1950, bajo la influencia decisiva de Anton Webern y Olivier Messiaen, con Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen como sus exponentes más brillantes. Estos músicos sacaron las últimas consecuencias de la técnica de Schoenberg, transformando la dodecafónica (método de composición de 12 sonidos) en serialismo integral (a base de series de sonidos, de valores, de timbres, de ataques y de grados dinámicos). Las obras seriales más rigurosas, como "Estructuras" para dos pianos (1952) de Boulez, llevaron la música europea a una crisis que se resolvió precisamente por el impacto de la vanguardia norteamericana, representada por Cage. De este modo, la técnica aleatoria (basada en el azar) y el serialismo integral, se unieron en una fructífera síntesis.

Los aportes de John Cage, el más notable de los alumnos americanos de Schoenberg, pueden resumirse en los siguientes aspectos:

1. El "piano preparado", es decir, alterado mediante piezas de madera, metal, cristal y otros materiales que actúan sobre las cuerdas, modificando su timbre.

2. Importancia de la duración y, particularmente, del silencio. El ritmo sostiene su autonomía frente a los conceptos métricos tradicionales.

3. Importancia del azar, tanto en el proceso compositivo como durante la ejecución. La obra plantea alternativas y exige decisiones que el intérprete debe tomar en el transcurso mismo de la realización frente al público.

El concepto de Cage, de fuerte influencia oriental, pone el énfasis en la libertad del intérprete, en la continuidad arte-naturaleza y en el empleo del tiempo como contenido musical.

Sus "Construcciones en metal" para 7 percussionistas (1939) enlazan con los trabajos de Varèse. Las "16 Sonatas y 4 Intermedios" (1948) ilustran su uso del piano preparado. "Paisaje imaginario" para 12 receptores de radio controlados por 24 operadores que determinan la sintonía y el volumen de acuerdo a un plan preestablecido, nos muestra su manejo del azar y de materiales sonoros no convencionales. El resultado es siempre diferente y depende de la programación de las radioemisoras en el momento de la interpretación.

Con Varèse y Cage culmina el proceso iniciado por Ives hace 80 años, la música norteamericana alcanza plena madurez y se integra al fluir siempre renovado del arte occidental.