

AARON COPLAND

UN MUSICO DE NUEVA YORK

POR

Juan Orrego Salas

COPLAND acepta el año 1930 como período de clausura de una época experimental en la música moderna. Se inicia éste, afirma el compositor, a fines del siglo XIX, pasando por el realismo musorgskiano, por el impresionismo en Francia y sufriendo, en cierto modo, el tradicionalismo impuesto por Strauss, Scriabin, Sibelius y otros. Encierra en sí este período la audacia expresionista de un Schoenberg y un Satie, el dinamismo de un primer Strawinsky, el politonalismo del Bartok anterior a 1908, la auténtica madurez regional de Falla en *El Sombrero de Tres Picos*, para desembocar finalmente en la compleja etapa de la post guerra mundial del 14. Y es precisamente en este epílogo, donde comienza a levantarse la joven personalidad de Copland, sufriendo por un lado el no haber asistido a los primeros actos de este drama, y gozando, por otro, cuanto tiene de ventajoso el no haber sido protagonista de tan complejo desarrollo histórico. Sin embargo, su propio país le ofreció desde el año en que una gris calle de Brooklyn le vió nacer, un camino no menos tortuoso que recorrer.

Estados Unidos no sólo vivía en la molesta incertidumbre de una paz mundial que no encontraba salida, sino que comenzaba a ser centro y resumidero de lo bueno y lo malo que venía del viejo continente en materia de arte. Los conflictos internos eran graves para el músico. Si por un lado, de París llegaba el «dernier cri» de lo que debía ser la «música moderna», por otro lo regional era complejo y variado manjar para quienes querían hacer de su arte un producto típico de la joven América.

Copland, como tantos otros, buscó ante todo instrucción entre los suyos. Allí dió sus primeros pasos en la rígida disciplina de la armonía y el contrapunto. Pero pronto hubo de sentir la atracción que París significaba para todos aquéllos que buscaban lo nuevo con la sola consigna de poder ser ellos los árbitros y jefes de sus propias escuelas. Llega a Europa como primer alumno inscrito en la Academia Americana de Fontainebleau y, en 1924, Nadia Boulanger, que había sido su maestra durante un período de dos años, le pide que escriba una obra para órgano y orquesta que debía ser estrenada en su próxima jira por América del Norte.

Su «Primera Sinfonía» nació en esos días; en un comienzo escrita para órgano y orquesta, satisfaciendo así el pedido de Mme. Boulanger, y luego re-orquestada sin órgano. Esta fué la primera de sus obras ejecutada ante auditorios numerosos. Composiciones más pequeñas habían sido escuchadas en los conciertos de la «Société Musicale Indépendant» de París en 1922 y por la «League of Composers» de Nueva York en 1924.

El joven Copland de 1922 había salido de las modestas academias musicales de Brooklyn, para caer en la efervescencia del am-

biente francés de la post-guerra. Si Copland no se anuló entonces, como víctima del inmenso laboratorio artístico que constituía el París de los años 1920-30, fué porque había en él algo más fuerte que el mero «snobismo» que le habría llevado entonces a un éxito fácil, pero tal vez perecedero. Sin embargo, nadie era tan fuerte como para poder escapar a la obligada consigna de esos días. Copland, como tantos otros de su tiempo, era en París protagonista y animador de un arte esencialmente experimental. El propio compositor lo afirma en su libro «Our New Music»:

«La consigna de entonces era «originalidad». Se habían destruido las leyes del ritmo, de la armonía y la construcción. Cada compositor de vanguardia se dedicaba a rehacerlas según sus propias concepciones. Y creo que yo no era la excepción, pese a mi juventud o, posiblemente, en razón de ella».

Los resultados de esos años de laboratorio habían de tardar una década o más en ser percibidos. Copland no era «snob», pero sí un «inquieta»; y con ello hacía justicia al espíritu tan característico de sus compatriotas norteamericanos. Tal vez no era difícil para él comportarse de esa manera, porque, después de todo, sobre sus espaldas no pesaba la responsabilidad que debía cargar el músico del viejo continente. Para el francés, la «originalidad» era un imperativo impuesto por la necesidad de librarse en definitiva del «clisé» impresionista que comenzaba ya a ser odioso en la música. El alemán, no podía soportar más el emplasto de una enfermiza estética wagneriana, o la máquina escrupulosa del contrapunto de Reger y Bruckner. El italiano, con más prudencia pero sin disimulo, pedía a Francia préstamos que lo librasen de seguir siendo eternamente acusado de verista. Y esto cuenta para cada una de las culturas del viejo continente.

Copland, en cambio, aunque desprovisto de tradición, al menos en la magnitud de la que podía tener un europeo, venía sin compromisos históricos, y es esta la «originalidad» adoptada por él con un simple espíritu investigativo; mientras que los otros la buscaban como estandarte de salida para abandonar el inmenso caserón que el siglo XIX les había legado en forma tiránica.

Copland vuelve a Estados Unidos llevando consigo algunos Motetes para voces, una Passacaglia para piano, una Canción para soprano, flauta y clarinete, un Ballet, «Grogh», y dispuesto a trabajar en su Sinfonía para órgano y orquesta. Esta última obra le ponía frente a un camino tortuoso y difícil de recorrer. Nunca había escuchado su propia forma de orquestar, ni tampoco, como él lo confiesa, conocía el órgano sino de manera superficial. Antes no se había aventurado a trabajar grandes formas, lo que para un criollo americano era disciplina demasiado rígida, aun en su concepción más libre. Sólo tenía en su mano un recurso y extremadamente peligroso, que era adoptar el papel de «enfant terrible». El público americano, ignorante en ese entonces, podía: o bien rechazarlo por insolente, o adoptarlo como emblema de una joven generación que valientemente huía del academismo impuesto a la música americana por algunos de sus inmediatos antecesores. Y este hecho

no fué indiferente a muchos, y entre ellos al propio Damrosch, que dirigió el estreno de la obra, con Nadia Boulanger como solista. Terminada su ejecución, el director se volvió al público, tal vez sintiendo el desconcierto reinante, especialmente, entre las gentes mayores, y dijo:

«Si un joven a la edad de 23 es capaz de escribir una Sinfonía como ésta, en cinco años más estará preparado para cometer un crimen».

No obstante, la sarcástica reacción de público y director, no acabó por convencerse Copland de que fuera un revolucionario, en el sentido que en ese entonces habría deseado. Por el contrario, juzgó a su Sinfonía como una obra de inspiración «demasiado europea». Este juicio del músico, no era un mero decir pasajero, destinado a perderse en el transcurso de los años. Y quien sabe si este primer contacto con el público, iba a servir de punto de partida a lo que más tarde se definiría como la esencia de su música.

Al juzgar su inspiración como «demasiado europea», ya se veía el despertar de un deseo que a corto andar se transformaría en una necesidad imperiosa de ser, como él lo confesaba, «un norteamericano». ¿Qué habría de resultar de un precepto regionalista como éste, adoptado casi en calidad de disciplina moral? En un comienzo, odioso, como todo lo impuesto al arte a fuerza de ley; y más tarde, cuando se descubre en el compositor su verdadero estilo, un magnífico punto de comparación, para probar que su obra llegó a ser verdaderamente norteamericana, cuando menos pensó hacerlo con este ánimo.

En esos años (1924-25) Copland comienza a interesarse por el jazz, y se propone experimentar con elementos de éste en el terreno sinfónico. Sin embargo, este propósito no se presenta con la simplicidad que habría de esperarse. Su posición demasiado hostil frente al uso que de este idioma habían hecho tantos compositores, como el propio Milhaud y Strawinsky, le obligaba a enfocar el problema desde otro punto de vista. Se advierte con claridad su manera de pensar cuando afirma que la mayor parte de los compositores distinguen dos estados de ánimo principales en el jazz: «el bien conocido de los blues o el turbulento, libre, casi histérico y grotesco de otras formas». Agrega, que «el compositor que deseara trabajar dentro de esas dos expresiones, advertiría tarde o temprano sus inflexibles limitaciones». Para Copland uno y otro camino no van más allá de constituir un mero simbolismo de lo que en esencia significa este medio de expresión. El problema, según el compositor, reside exclusivamente en la explotación de todos aquellos recursos idiomáticos y técnicos que revelan el verdadero espíritu del jazz. Al volver su rostro hacia éstos y estudiar su significado exacto, es cuando puede constatar la enorme complejidad que los rodea. La «polirritmia» del jazz debía, por tanto capítulo, ser estudiada en conjunto con la armonía, melodía y timbre propios de éste para que pudiera evocar en parte el papel tan característico que desempeña en este género popular. Polirritmia no era un concepto nuevo para la música, como tampoco puede afirmarse esto

de su uso dentro de los géneros cultos. Los propios madrigalistas ingleses de los siglos XVI y XVII ya la habían puesto en práctica. Sin embargo, en el jazz ésta se viste con ropajes totalmente nuevos.

En 1925, Koussewitzky, que en ese tiempo iniciaba su contrato como director de la Orquesta Sinfónica de Boston, le encarga a Copland componer una obra para estrenarla en un programa de pequeña orquesta que debía dirigir al año siguiente en la Liga de Compositores. El músico, con la asistencia financiera de una beca de la Fundación Guggenheim, se consagra a la creación de esta obra, la que titula «Música para el Teatro». El lenguaje empleado en ésta va a servir por mucho tiempo de base al estilo de Copland; característico por la forma muy especial con que acondiciona los ingredientes jazzísticos. Las tentativas por usar el jazz en el género sinfónico habían sido múltiples, desde el ruidoso estreno de la «Rhapsody in Blue» de Gershwin, en un concierto de Paul Whiteman en 1924. Era frecuente ver que tantos compositores empeñados en presentar su música con estas nuevas vestimentas regionales escogían sus temas, por lo general, entre los más populares de Broadway, y los aplicaban a un género sinfónico que, muy a menudo, destruía el espíritu mismo del jazz, rodeándolo de un ambiente pretencioso y desproporcionado a su factura. Copland asume una actitud más sana, aunque no por ello deja su música de resentirse por el carácter de imposición con que se la aplica esta nueva fisonomía. Difiere del resto, por cuanto tiende a presentar el jazz dejando a un lado todo aquello que resulta inútil a la esencia de su lenguaje. La dialéctica musical de Copland inicia entonces un proceso gradual de individualización, el que años más tarde va a polarizarse en ciertos elementos técnicos que harán de su estilo un fenómeno eminentemente personal.

En «Música para el Teatro» observamos ya el uso de recursos que no van a tardar muchos años en hacerse necesarios a su arte como característica de una forma de expresión genuinamente norteamericana. Si en la obra citada el jazz aparece impuesto por un equivocado deseo de nacionalidad musical, no puede renegar el compositor en forma categórica a su existencia, puesto que ello va a ser en gran parte lo que le ayudará a despojarse en lo futuro de cuanto en este caso es regionalismo de estampa comercial, y a adoptar en definitiva lo que es *clásico* a un espíritu verdaderamente americano del norte.

Un principio de austeridad, poco común a la música de aquellos años, va a servir de base a la obra de Copland. Llega a él por caminos diferentes lo que en «Música para el Teatro» se encuentra virtualmente iniciado. Podemos decir de que esta obra pertenece a un período de «estilización» en el músico. A este respecto ya comienza a hacerse notar esa «economía de medios», la que, salvo un paréntesis alrededor del año 1930, va a dominar su producción. En la Introducción de «Música para el Teatro», un simple redoble de tambor, seguido por un acorde en el piano y luego el solo de dos trompetas, bastan al músico para exponer todo el material temático que empleará en esta suite. Al hablar en Copland de «material temático»,

es imprescindible hacer notar la fisonomía tan particular que éste tiene. El compositor ya en esos años, comienza a tomar conciencia de sus propias inhabilidades. Copland no es primordialmente un melodista. Su invención lineal es restringida. Este defecto, que podría haberlo anulado como músico, pasa a ser tal vez, en virtud de un marcado espíritu de autocrítica, un enérgico estimulante que mueve al compositor a equilibrarlo con el aprovechamiento de otras dotes que posee en alto grado. Puede decirse que en los años de «Música para el Teatro» su fuerza expresiva está polarizada alrededor del ritmo.

Su modelo de entonces es el jazz, que de por sí ofrece un inmenso acopio de material rítmico. Lo esencial en su caso no es estudiar la procedencia de éste, sino más bien la forma tan personal de su empleo. Al hablar de su restringida facultad melódica, podríamos suponer que tal defecto involucra en sí la imposibilidad de una vena polifónica. Sin embargo, no ocurre así, puesto que Copland crea un nuevo lenguaje de polifonía rítmica. Elocuente ejemplo de ello lo encontramos en «Música para el Teatro», donde el compositor superpone valores de clara independencia dinámica, creando, a base de modelos rítmicos tipo, líneas de fisonomía perfectamente individuales.

1. **Música para el Teatro.**
(Introducción).

Oboe

Fagot

Piano

El resultado total de este procedimiento, se traduce en una constante síncopa, provocada por la distribución asimétrica de los acentos rítmicos. El simple análisis de hechos como éste nos hace ver que Copland, sin gesto de condescendencia hacia una popularidad fácil, acepta el jazz como cuerpo constitutivo de una madurez típicamente norteamericana.

Las alusiones al jazz, que en la obra antes nombrada se mantienen siempre en el terreno de verdaderas *citas*, comienzan a ser

cada vez menos directas, quedando de su antigua experiencia sólo lo que es espíritu y contenido interno de este género. Si a este respecto, Copland revela el haber sometido su comportamiento artístico a un proceso de decantamiento, la austeridad de su lenguaje y la economía de medios expresivos siguen siendo materia natural a su creación. A este período pertenecen una serie de trozos sinfónicos titulados «Statements» (1934).

No es raro el que en esos años su música haya parecido demasiado seca a los oídos del auditor corriente. Y ello no se debe al factor disonancia, que hasta nuestros días molesta a todos aquellos que sólo acogen con buena voluntad la música que no abandona una estructura tonal muy clara. La estilización de su lenguaje había llegado a un terreno en que sólo se empleaba lo esencial, como único medio de alcanzar la meta de una verdadera abstracción artística. A los oídos de un público acostumbrado a aceptar como «música moderna» sólo la que de una manera u otra procedía del impresionismo, con sus armonías cálidas y sonoridades llenas, tenía esto que parecerles distorsionado y esotérico. Copland huye del relleno armónico y evita como algo inherente a su emoción creadora la duplicación excesiva de las voces instrumentales. Se ve claramente en sus partituras, que prefiere el unísono de uno o varios instrumentos, al desplazamiento de éstos por octavas paralelas, principio de orquestación común a los maestros de las escuelas clásica y romántica.

Su técnica orquestal procede más bien del Mahler de la Canción de la Tierra, que de un Wagner o de un Debussy. Los grandes o pequeños espacios que median entre sus líneas, pasan a ser tan característicos, como son las marchas paralelas de acordes con séptimas y novenas agregadas en la música de raigambre impresionista.

Su Sinfonía Breve (Short Symphony), transformada más tarde en un sexteto con piano, cuerdas y clarinete, es un buen ejemplo de la sublimación de los conceptos expresados. Esta obra y sus «Variaciones para piano» son las más destacadas de este período. El principio de economía de medios técnicos es llevado en las Variaciones al punto de ser una composición en que la trama armónica aparece escuetamente sugerida por sonidos que hacen de centros tonales, en una escritura casi en su totalidad para dos voces. El deseo de lograr grandes espacios vacíos entre sus líneas contribuye

Variaciones para Piano .

2. All.^o Vivace.



a dar a la obra un carácter tan seco en expresión que difícilmente puede atraer la atención del auditor, con el mero interés contrapuntístico y rítmico que se propone. Al público corriente debe parecerle siempre una composición en que la armonía aparece distorsionada por un exagerado ánimo de estilización.

Un simple análisis de esta composición bastaría para hacernos ver con qué maestría se ha trabajado su forma. Es ésta una creación superior desde el punto de vista constructivo; también lo es en lo referente al constante interés de la línea contrapuntística. Sin embargo, la erudición demostrada en el papel no siempre resulta convincente a los oídos, aún en aquellos momentos en que al analista más puede entusiasmarle el enorme ingenio y maestría del creador.

Si de lo dicho pudiera desprenderse que sus Variaciones no son obra que promete un futuro esplendoroso como parte del repertorio standard de conciertos, ni aún los más hostiles auditores podrían negar el valor histórico que ésta tiene como etapa decisiva en la formación del estilo de Copland. Es un hecho que en ella falta el calor y la emotividad de sus antiguas creaciones, como «Música para el Teatro». Pero esto, equilibrado con la retórica austera y la limpieza técnica de sus Variaciones, va a ser el motivo generador de las obras de estos últimos años.

Sus ballets «Billy the Kid» (1938) y «Rodeo» (1942), la «Outdoor Overture» (1938), la música incidental para «Quiet City» (1939) y el «Retrato de Lincoln» (1942), van a ser el resultado de esa época experimental que culmina con sus «Variaciones para piano» (1930).

Desde entonces hasta sus últimas obras, el ballet «Appalachian Spring» y la «Tercera Sinfonía», Copland va a mostrar un creciente proceso en el uso de armonías abiertas, libres de relleno; una tendencia cada vez más marcada hacia el empleo de una asimetría rítmica, nacida de su primitivo contacto con el jazz; y un divorcio gradual del cromatismo, para llegar, en las obras recién citadas, al empleo de un lenguaje eminentemente diatónico.

La carencia de habilidad melódica va a ser suplida en magnífica forma por el uso de pequeños incisivos temáticos que por sí solos sugieren centros tonales, superpuestos a triadas que, prescindiendo del significado armónico de los anteriores, van a crear una especie de politonalismo, muy característico en Copland. A menudo se encuentra en su música de estos últimos años, un material temático de este tipo, lo que viene a comprobar que el compositor lo busca exclusivamente en el dominio de las armonías figuradas. En resumen, puede decirse que Copland se siente fuertemente atraído por la contraposición del color armónico de sus melodías, basadas en intervalos disjuntos, con líneas tonales acompañantes de diferente significado.

Los siguientes compases de su partitura para la película «Our Town» (Nuestro Pueblo) muestran en el pentágono superior un tema arpegiado, el que por esta sola condición se define dentro de una determinada tonalidad, mientras que en el inferior se desarrolla un proceso armónico independiente de la idea principal. Es inte-



resante notar a la vez, cómo el compositor desplaza sus centros tonales por marchas de segundas mayores. Sirviéndose de simples triadas melódicas, pasa de «sol» a «la» en la voz superior, mientras en el bajo va de «do» a «si bemol», para volver en ambas voces,—en la segunda mitad del tercer compás—al punto de partida original de éstas. La dualidad armónica planteada por este procedimiento, hace difícil el definir centros tonales dominantes, debido al uso indiferente de dos tonalidades lejanas, si se consideran desde un punto de vista estrictamente académico. Este fenómeno de ambivalencia armónica, se presenta con cierta frecuencia en sus últimas obras, como puede comprobarse al comienzo de «Appalachian Spring».

Desde «Our Town» insiste menos en usar material folklórico y, a cambio de ello, exhibe en forma clara la madurez de un estilo genuinamente norteamericano, sin identificarse con determinados grupos, y sin ser tampoco modelo de un nacionalismo demasiado sectario. Si pudiéramos decir que hay algo en él de europeo, o precisando más, algo del impresionismo francés, esto está en su música en la proporción exacta con que Europa y especialmente Francia han contribuido a la formación de las culturas artísticas americanas.

Lo importante en Copland, no es verificar en qué dosis participa lo autóctono en relación con lo extranjero, ni cómo una u otra influencia se traduce en su música. Hay algo que por encima de otras consideraciones nos llama la atención, y esto es, el probar la existencia de una personalidad formada en el desarrollo de todos aquellos elementos consubstanciales a su propio yo, sin excluir siquiera sus limitaciones.

El crítico Arthur Berger lo expresa en un estudio sobre este compositor:

«Copland, al parecer, ha dado más de lo autóctono al folklore que lo que éste le ha afreído a él. El uso de melodías folklóricas le ha abierto las puertas a un nuevo terreno del arte, y aquí es precisamente donde el compositor descubre todas aquellas cualidades que les son inherentes».

En «Appalachian Spring», tal vez una de las obras más hermosas salidas de su pluma, emplea un tema regional tomado de una recolección hecha por Edward D. Andrews, tratándolo en cinco variaciones diferentes. El principio de abstracción aplicado por Copland al material temático de todas sus obras posteriores al año

30, aparece aquí en tal forma, que extrae del tema popular empleado un sabor local que por sí solo no lo tiene. Además de alterar notas, recortar algunos fragmentos innecesarios, separar ciertos períodos melódicos para obtener un mayor sentido especial, extrae a veces una elocuencia inesperada de elementos insignificantes, tanto agudizando su geometría rítmica como aumentando sus valores.

* * *

La música de Copland es indiscutiblemente expresión genuina de Norteamérica, o tal vez el resultado más típico de la cultura de este país. Sin embargo, su regionalismo no debe juzgarse con el cerrado criterio nacionalista que es tan común en nuestra América y en especial en muchas escuelas artísticas de los Estados Unidos. No debemos olvidar que Bach y Vivaldi eran músicos de dos países diferentes, y a pesar de ésto sus obras compartían ciertas tradiciones comunes.

La eficiencia de los medios difusivos del arte, que se perfeccionan día a día, tiende a romper ese concepto nacionalista, nacido en la primera mitad del siglo pasado. El horizonte del creador se hace cada vez más amplio y lo «clásico», entendido en un sentido universal y no cronológico, comienza a ser común a la obra de arte de nuestros días. Copland no está lejos de ello, así lo demuestra su propia evolución. La atracción que para él pueda significar este universalismo artístico lo hace ser un típico americano de Nueva York, la ciudad cosmopolita por excelencia.