



Ernest Ansermet

Los problemas del compositor americano

El compositor y su tierra

Los impulsos espirituales que han fomentado la elaboración de la música europea -ideal griego, aspiraciones religiosas, sentimientos sociales, humanos o personales- lo hicieron siempre mediante la ejecución, la transfiguración formal de una materia prima musical brotada, en cierto modo, del suelo. Esa materia prima -la música popular- no expresaba al hombre en sus más altas aspiraciones, sino más bien en lo concerniente a su naturaleza física y sensible, en sus gustos y en sus apetitos. Siendo una selección de elementos sonoros y de estilos que revelaban el gusto colectivo, el genio del lugar, aquella materia prima facilitaba al compositor su substancia concreta, y venía a ser para él esa fuente natural que el pintor encuentra en los espectáculos del mundo y el escritor en la lengua viva. El arte musical, en lo que tiene

————— 119 —————

de cultura, florecía sobre una civilización, una civilización que procede de abajo, teniendo sus profundas raíces en el hombre -una cierta raza de hombres- y en la tierra.

Rápidamente aparece la diferencia de situación del compositor americano

con relación a la música popular de la tierra que habita. Pues la civilización a que pertenece ha nacido, en cierto modo, espontáneamente -parcialmente importada- sobre civilizaciones que no continúa sino que reemplaza y a las cuales no está orgánicamente enlazada. Además, hay otra diferencia. El modelo de cultura que dictaba su arte al europeo, esa música griega que alucinó a los espíritus desde los primeros tiempos de la monodía cristiana hasta Gluck y Wagner, pasando por los florentinos, no era más que un recuerdo, un ideal, un mito sin postulado concreto bien definido. El modelo del compositor americano, la música europea, es para él, contrariamente, una realidad muy concreta.

Toda su civilización naciente está incluso saturada de arte y, por consiguiente, la acción creadora del músico será menos libre, estará más cargada de herencia. Pero en este punto viene a coincidir con el europeo actual, pues el estado de cosas más arriba descrito no se ha mantenido

————— 120 —————

a lo largo de toda nuestra historia. Tampoco el europeo de hoy obra ya bajo un estimulante ideal, sino bajo el peso de una cultura, de tal manera que si esta circunstancia debiera conducir al pesimismo, éste afectaría al porvenir musical de Europa tanto como al de América. Sobre este punto se medirán y serán puestas a prueba las fuerzas espirituales respectivas del viejo y del nuevo mundo, al menos en el dominio de la música.

En cuanto a la música popular, no es solamente en los primeros tiempos de su historia cuando el arte musical europeo extrae de ella su materia prima. Beethoven, Schumann, Brahms -por no hablar de las fanfarrias wagnerianas- están impregnados de ella. La obra de Debussy, supremo producto, símbolo retrospectivo de toda una civilización, está alimentada por canciones francesas, influencia que también se nota en Honegger. A decir verdad, esas músicas populares han dejado de renovarse desde hace tiempo en todas partes, pues la vida, creadora de su civilización propia, se ha agotado o ha ascendido a otro plano, al de la cultura. Pero tales músicas populares reaparecen en este último plano bajo formas que, aun siendo menos puras -subproductos populares del arte-, no han perdido toda su eficacia. La canción

————— 121 —————

de café-concert francés, por ejemplo, no es tan insignificante para que los oídos de un Debussy o de un Ravel no adviertan en ella algunos elementos apreciables, de los cuales encontramos un eco en sus correspondientes obras. Las músicas populares, bien que hayan sido extraídas del pasado o de esa actualidad precaria que todavía tienen, no han dejado de alimentar al compositor europeo. Le han dado, en suma, las raíces de su lengua. ¿Podrá encontrar ahí las suyas el compositor americano?

Vemos habitualmente gentes que se asimilan, para el uso cotidiano, una lengua que no es su lengua maternal, pero raro es el caso de un Joseph

Conrad que logre forjar con ella una obra expresiva. En música, el lenguaje del artista no puede separarse de su pensamiento, pues está orgánicamente enlazado al hombre (Haendel dio ciertamente una música a Inglaterra, pero no era inglesa, y Lulli otra a Francia, pero era una música de corte). Debido a ello, y al revés de lo que sucede en Europa, la utilidad de las músicas primitivas que el compositor americano encuentra en su patria de adopción adquiere un aspecto problemático. Lo que hoy queda de la música india e incaica sólo representa para él un mundo lejano, extraño, y recurrir a él parecería casi fatalmente artificial

e infructuoso -¡Líbrenos Dios de las óperas o de los poemas sinfónicos sobre temas indios, realizados con estilo wagneriano!-. No obstante, la intuición creadora puede discernir en ellas una actualidad viva que vendría a ser, por ejemplo, un reflejo del paisaje. Sin estar mucho más cerca de los escitas que el americano de hoy lo está de los incas, ¿acaso Strawinsky no ha sido poderosamente inspirado por los primeros en *Le Sacre du Printemps*? Lo cierto es que de esa fuente ha extraído un determinado estilo, apto para su expresión personal, sin cuidarse de la verdad histórica. Lo enojoso en *Amérique* de Bloch, es que el tema indio parece un verdadero tema indio sobre un fondo de melodrama. Es un retrato de indio, al que sigue un retrato de misionero escocés -caleidoscopio de imágenes sin almas.

Las civilizaciones coloniales, por el contrario, han creado en los Estados de Centro y de Sur América, más favorecidos a este respecto que los Estados Unidos, una música popular todavía viviente, mucho más próxima del americano actual. Pienso al decir esto en la música criolla de los argentinos, de la cual deben encontrarse equivalentes en México, en Brasil, en Chile y en otras partes. Éstas son esencialmente músicas nacionales; siguen

siendo actuales en todo aquello en que la civilización presente continúa la civilización colonial y mantiene un carácter nacional. Pero si la civilización americana tendiese a dominar los nacionalismos, tales músicas quedarían relegadas al papel de documentos históricos, lo mismo que el folklore indio. En uno y otro caso ofrecen, por lo demás, recursos innegables, sometidos a ciertas condiciones, como veremos más adelante. Finalmente existe este hecho nuevo que es, en realidad, el primer hecho musical americano: la música sincopada. La música sincopada es sobre todo el jazz, bajo todas sus formas. El tango y algunas otras danzas modernas del Centro y del Sur vendrían a representar tipos del mismo orden, pero de una menor vitalidad. La música sincopada es, indudablemente, un producto de la civilización americana, pero débese al genio negro, y toma de Europa su materia melódica y armónica. Debido a ello esa música emociona simultáneamente a los pueblos de ambos mundos y acompasa hoy día sus

placeres, tal como el vals vienés en la mitad del siglo XIX. De donde resulta que no es patrimonio exclusivo del músico americano. Si algunos jóvenes compositores de los Estados Unidos, como Copland, han

sacado ya partido de ella, no hay, empero, mejor retrato sintético que el Rag-Music de Strawinsky, ni mejor aplicación musical que ciertos pasajes de la Histoire du Soldat, del Octuor o del Concerto de piano del mismo autor.

Lo que importa, como puede presumirse, no es tanto la naturaleza o el origen de esas fuentes populares como el nivel y la calidad de la imaginación creadora que a ellas se aplica. Cuando los compositores medievales hacían misas y motetes a base de motivos populares, éstos llegaban a ser irrecognoscibles. Irrecognoscibles son también la mayor parte de los motivos originales que un Strawinsky, quien no inventa motivos casi nunca, introduce hoy en sus obras. Es que los recursos de la música popular no residen en lo que podría llamarse su música, sino en la posibilidad o en la potencialidad musical de sus elementos. Quien debe hacer la música es el compositor. Su razón de ser está en una nueva creación musical. Lo que él recibe de la música popular no es su música -ya hecha y hecha para siempre-, son los elementos -motivo melódico, ritmo, armonía- desprendidos de la expresión o de la musicalidad que habían revestido, quedando a veces reducidos a puras abstracciones: órganos cargados de un

potencial libertado, aptos para recibir el soplo de una nueva vida, para ser integrados en un nuevo ser. El pintor que se limita a copiar en la naturaleza un orden de cosas ya establecido no interesa más que a los sentimentales, a los que gustan del cuadro por los sentimientos que les reaviva; el pintor hace únicamente obra creadora cuando revela o descubre un orden allí donde no lo había, allí donde estaba oculto. El músico que desarrolla o transpone o refina un «gato» o una «chacarera», hace asimismo un retrato o una fotografía; no crea sino que interpreta, puesto que hace música a base de música y es preciso hacerla con sonidos y con ritmos. Al menos, tal compositor se expone a esos peligros y el valor de su obra depende del grado en que interpreta menos y crea más, del grado en que debe menos a su fuente y más a sí mismo.

Del mismo modo todos los elementos populares no ofrecen al arte recursos iguales. Es notable que, en Europa, los países donde la música popular -no la musicalidad- es más pobre sean los países germánicos, quienes, al mismo tiempo, han producido el arte más elevado. Una música popular como la de España, por ejemplo, tiene un sentido tan acabado, está tan fuertemente individualizada

que difícilmente concebimos puede revestir un aspecto nuevo. Fue preciso en Iberia toda la fuerte personalidad de Debussy para que esta obra resultase cosa distinta de una rapsodia. Y si la obra de Falla tiene un valor expresivo propio, debe decirse que ello es a pesar de su sujeción a la música nacional. El Retablo y el Concerto de clavecín señalan una manera superior en su obra, debida precisamente a una asimilación más completa de los elementos tomados en provecho de una creación original. Los recursos del arte nacional, como toda herencia, son a la vez una ayuda y un escollo. Procuran elementos a la acción creadora, pero no deben desalentarla, ni dispensan de poseerla. El compositor americano deberá siempre tener en cuenta lo anterior, cualquiera que sea la fuente popular a que recurra.

La música criolla, por ejemplo, presenta los mismos caracteres que la música popular española. Además, si bien es muy individualista, es, al mismo tiempo, bastante pobre, ora en su melodía, ora en su armonía o en su ritmo: perpetuo equívoco ternario-binario (3/4=6/8). Pero no existe pobreza de la cual una imaginación creadora poderosa y un realismo sagaz no puedan sacar un tesoro. Y no es bueno que el arte sea fácil. He escuchado en una orquesta

————— 127 —————

criolla una polka donde el tema binario de la polka original era introducido en el metro ternario tradicional (una especie de cuadratura del círculo) por medio de suspensiones, de abreviaturas y estiramientos de la melodía, bastante semejantes a los que practican los negros en el jazz. He ahí el arquetipo de los hechos musicales fructuosos que una actividad anónima ofrece a la iniciativa personal. Podría aplicarse tal sistema al primer movimiento de la Quinta a manera de experiencia, mientras se llega a hacer una utilización más original...

Sería necesario agregar que la música popular no es el único recurso concreto del compositor. El arte tiene dos hogares, que podríamos denominar Naturaleza y Espíritu. El primero -el único de que nos hemos ocupado aquí- tiende a alimentarse, antes que nada, de esa naturaleza ya «musicada» que es el arte popular, pero no deja de marcar una huella directa sobre la naturaleza. Piénsese en Debussy dibujando su melodía sobre la marcha de las nubes; en Mussorgski haciéndolo sobre las inflexiones del habla rusa; en Strawinsky sobre tantas figuras sacadas de objetos familiares. Piénsese en la alegoría de los temas de Bach. Esos ejemplos nos muestran a la naturaleza

————— 128 —————

obrando no como motivo lírico, sino siempre como modelo formal; es, pues, todo un mundo de recursos distintos el que se abre inagotablemente.

Sur [Publicaciones periódicas]. Verano 1931, Año I, Buenos Aires

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

