

Fré Focke y la tradición de Anton Webern

Es posible que sólo en 1950 haya yo estrechado por primera vez la mano de Fré Focke. Recuerdo que la lectura del libro de René Leibowitz *Introduction à la musique de douze sons*, que compré en la librería de la Universidad de Chile a fines de 1949, me indujo a tomar clases de composición con este ex alumno de Anton Webern. Pero debo dejar constancia que tal vez a partir de 1948 los discos del *Pierrot lunaire*, que Arnold Schoenberg había grabado en Nueva York pocos años antes, me habían emocionado profundamente dejándome marcas indelebles.

Otro paso más atrás en mis recuerdos: la enseñanza de mi tío Pedro Humberto Allende me había hecho descubrir, años antes, las obras de César Franck con su "forme cyclique". Pronto comprendí que mi tío había desarrollado creativamente esta técnica, especialmente en su *Concierto* para violoncello y orquesta, compuesto sobre una serie de siete notas (mi, re, la, sol, do, si, mi). Pero este método pertenece a una larga tradición que va desde Machaut a través de Josquin des Prés, Beethoven, Schumann, Franck hasta Debussy, junto a Schoenberg, Berg y Webern en cuyas obras una constelación de intervalos garantiza la unidad de una composición. La técnica serial con sus doce sonidos se me reveló ya entonces como una lógica consecuencia de esta tradición.

La enseñanza de Fré Focke no elucubraba con tales ideas. Su fascinación consistía en la confrontación directa con las sonoridades. Su modo de expresión no era la teoría. Fré Focke era un pianista sensible, con un sentido exquisito de las sonoridades. Sus demostraciones se realizaban pianísticamente citando algún lied de Hugo Wolf, algún pasaje de un drama de Wagner o ciertos compases de Claude Debussy. Y de esta manera convencía. Frecuentemente sin hablar una sola palabra. O muy pocas. Las absolutamente necesarias.

Las mejores conversaciones, las mejores enseñanzas de Fré Focke se concretaban a través del piano.

Muchos años más tarde y después de conocer más detalladamente las teorías de los tres genios de Viena me preguntaba si Fré Focke las había percibido conscientemente. Hoy creo que él filtró la complejidad del pensamiento weberniano, que abarcaba un inmenso campo de sutiles relaciones basadas especialmente en el análisis de las sonatas de Beethoven, y las convirtió directamente en sonidos.

Las obras maestras creadas por Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern son una proyección sublime del pensamiento beethoveniano. Partiendo de allí, realizaron un nuevo lenguaje musical con caracteres inconfundibles e imborrables.

Fré Focke percibió el extracto sonoro de estos geniales pensamientos musicales, especialmente de su profesor Anton Webern, con la ingenuidad irritante de aquellos que no preguntan sino que sólo responden.

Al recapitular mis experiencias de aprendizaje con Fré Focke debo ahora agregar mis conocimientos que se han ido acumulando sobre otros alumnos de Anton Webern. Uno de los más eminentes fue Philip Herschkowitz¹.

¹Philip Herschkowitz (o Filip Herscovici) nació el 7 de septiembre de 1906 en la ciudad rumana de Jasi. A la edad de 14 años inició sus estudios musicales. En 1927, al finalizar su aprendizaje en el Conservatorio de su ciudad natal, partió a Viena. Desde 1928 hasta 1931 estudió composición con Alban Berg. En 1932 siguió un curso de dirección de orquesta con Hermann Scherchen. En 1935 continuó sus estudios de composición con Anton Webern hasta el año 1939, en que —siendo judío— debió abandonar Austria, ocupada desde 1938 por los nazis. Poco después de haber regresado a Rumania se radicó en la ciudad de Czernowitz y se convirtió en ciudadano soviético a causa de las transformaciones políticas del año 1940. Al invadir las tropas nazistas la Unión Soviética, Herschkowitz huyó hacia Taschkent e hizo la mayor parte del camino a pie. Después de años de peregrinación se radicó en 1946 en Moscú. Sólo en 1987 pudo regresar a Viena, ciudad que Herschkowitz había considerado siempre como su verdadera patria espiritual. Allí murió el 5 de enero de 1989.

Su obra de compositor es original e importante. Gracias a su viuda y las investigaciones del joven compositor Klaus Linder, se han podido reunir en estos últimos años las composiciones diseminadas de Herschkowitz.

Interrogado Herschtowitz, poco antes de su muerte, sobre el supuesto nazismo de Webern, respondió que el solo hecho de haberle dado lecciones gratuitas durante varios años —aun después de la anexión de Austria al Tercer Reich, siendo ya peligroso el tener contactos amistosos con un judío— era una prueba de que Webern había conservado su integridad moral. Cuando Herschkowitz y su esposa —amenazados por el nazismo— se vinieron a despedir del venerado maestro un día en septiembre de 1939 para partir a Rumania, Anton Webern se explayó en minuciosos detalles sobre Mozart.

No es ésta la ocasión para narrar las terribles peripecias sufridas por Herschkowitz huyendo de los nazistas y refugiándose en la Unión Soviética. Sus manuscritos los dejó a cargo de buenos amigos músicos en Viena, sin sospechar que poco más tarde estas personas iban a ser víctimas de la sistemática persecución racial y cultural del nazismo.

Huyendo de un lugar a otro, conservando sólo una recomendación efusiva de Anton Webern, se instaló Herschkowitz finalmente en Moscú. La guerra por una parte y las directivas culturales enunciadas y practicadas en la Unión Soviética por otra, impidieron durante muchos años a Philip Herschkowitz componer y continuar una obra que había comenzado promisoriamente en Viena en 1928. Sólo a partir de 1960 pudo Herschkowitz reanudar su labor de compositor. Sin concesiones, sin compromisos compuso hasta su muerte una serie de obras de música de cámara, ciclos para voz y piano o conjunto instrumental, eligiendo poemas de Federico García Lorca, Paul Celan, su amigo de la infancia y juventud, o Rainer Maria Rilke. Una invención sonora absolutamente original, una estructura melódica y armónica con la plena densidad del total cromático, unidas a la finura y precisión de su lenguaje, son características que contrastan vivamente con la música que se compone a su alrededor, producto de la pérdida y de la destrucción de una tradición creativa ordenada por los funcionarios stalinistas.

Para por lo menos esbozar la imaginación sonora de Philip Herschkowitz quisiera referirme a *Automne*, madrigal para soprano y un conjunto de cámara. El poema es de Guillaume Apollinaire y el conjunto de cámara se compone de los siguientes instrumentos: 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, 4 cornos, 2 trompetas, tambor militar, cassa y 12 violines que despliegan diversas constelaciones predominantemente de doce sonidos en los registros agudos.

Paralelamente a su labor de compositor comienza Philip Herschkowitz en los años 60 a escribir una serie de análisis que resumen las enseñanzas especialmente de Anton Webern. La base de estos estudios analíticos la constituye la obra de Beethoven. El discurso sonoro condensado en sus sonatas guía el pensamiento de Herschkowitz no para fomentar criterios retrógrados, sino, al contrario, para desarrollar un nuevo lenguaje. Estos textos de Herschkowitz demuestran la continuidad de la tradición: con sorpresa puede constatar el lector que el pensamiento beethoveniano se ha infiltrado mágica, pero conscientemente, por ejemplo, en la cantata de Webern *Das Augenlicht* o en el *Concierto* para violín de Schoenberg. Herschkowitz descubre las funciones que emanan de las transposiciones de la serie como un sutil equivalente a las funciones tonales que articulan una sonata. Sus escritos constituyen el compendio más completo de estas teorías, las que trazan un puente entre los detalles de la forma sonata y el pensamiento dodecafónico. La plausibilidad y la plasticidad del lenguaje tanto de Schoenberg como de Berg o de Webern provienen de una fantasía creativa arraigada profundamente en las obras del pasado.

Gracias al joven compositor Klaus Linder, que ha logrado ubicar los manuscritos diseminados de Philip Herschkowitz en diversas bibliotecas y colecciones, he podido apreciar el valioso aporte de este músico extraordinario tanto a través de sus composiciones como asimismo de sus análisis que revelan aspectos menos conocidos del inmenso aporte de sus maestros Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern.

Música de cámara y varios ciclos para voz femenina y orquesta de cámara constituyen lo primordial de su obra. Sus composiciones muestran una clara línea consecuente a las enseñanzas que él recibió; Herschkowitz jamás se adaptó a las directivas que se imponían en la Unión Soviética, de allí que sus obras no se ejecutaran en ese país.

Philip Herschkowitz anotó, a partir de los años 60, las enseñanzas que él recibiera de Anton Webern. Estas se basaban en las concepciones de las formas beethovenianas, así como el empleo creativo de ellas por Arnold Schoenberg y Anton Webern.

Cuatro tomos con los textos analíticos que Herschkowitz escribiera en lengua rusa han sido editados por su viuda Lena Herschkowitz en Moscú; pronto aparecerá un quinto tomo con los artículos que su autor escribió en alemán editado por Klaus Linder y Lena Herschkowitz.

Fré Focke y Philip Herschkowitz fueron dos discípulos de Anton Webern con vidas y obras extremadamente diferentes. Herschkowitz debió huir de Viena en 1939 abandonando la ciudad y los amigos que constituían su patria espiritual. Focke fue alumno de Webern durante la guerra en medio de la destrucción sistemática de una tradición, cuando el grupo en torno a Schoenberg había debido partir al exilio; y no hay que olvidar que algunos de ellos fueron asesinados precisamente en aquellos años. La obra de muchos de ellos fue dispersada o destruida.

Nuestro deber es recolectar los fragmentos de las tradiciones, víctimas de un vandalismo cuyas huellas no han desaparecido definitivamente sino que siguen corroyendo muchas mentes. Pero esta labor no dará resultados creativos si no se realiza con la sensibilidad que sabe diferenciar y con los conocimientos que conducen a apreciar.

Juan Allende-Blin

A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros...

Antes que nada quisiera manifestar mi más sincera complacencia por esta tan valiosa cuanto muy necesaria iniciativa de *Revista Musical Chilena*, en el sentido de ir al rescate de un período especialmente rico y significativo en la historia de lo que ha sido, hasta hoy, la creación musical en Chile. Y digo esto porque me parece cada día más imperiosa, urgente y saludable la tarea de recuperar —críticamente— nuestra memoria musical; es decir, más allá de lo que constituye la historia oficial de la música en Chile —parcial y sesgada, como todas las historias oficiales— y superando —con una más adecuada perspectiva, hija del tiempo transcurrido— los prejuicios, malentendidos y prematuras canonizaciones que jalonan —muchas veces por razones extramusicales que no es del caso consignar aquí— nuestro pasado musical, asumir, con amplitud y desprejuicio, una revalorización crítica de nuestros compositores y, sobre todo, de sus obras, que es lo que finalmente cuenta.

Es en este contexto, entonces, que el abrir un espacio para una adecuada y justa valoración de lo que fue, para el medio musical chileno, la significativa presencia del eminente músico holandés Fré Focke y, a través suyo —dada su calidad de discípulo de Anton Webern y para una música *docta* como la nuestra, singularmente epigonal y eurocentrista— la enriquecedora y decisiva influencia de la así llamada segunda escuela de Viena constituye, sin lugar a dudas, un inapreciable aporte.

Lo que yo pueda a mi vez aportar es, sobre todo, el recuerdo y visión de un estudiante de música de las muy venerables aulas conservatoriles de aquel entonces que, no habiendo tenido por lo tanto el privilegio de ser directamente alumno del maestro Fré Focke, pudo aquilatar debidamente sus muy altas calidades de pianista y compositor, tanto en los conciertos habituales como en los Festivales de Música Chilena de aquellos años; por otra parte, mi amistad y frecuentación con algunos de sus discípulos —entre ellos el muy sapiente y weberniano Miguel Aguilar, el siempre imprevisible y creativo Tomás Lefever, la habitualmente sorprendida y sorprendente Leni Alexander— me han permitido, entonces y ahora, apreciar sus genuinas dotes de maestro.

Debo decir, además, que los años cincuenta y el comienzo de los sesenta fueron, para mí, los años determinantes de mi aprendizaje musical en Chile y que, curiosamente, los azares de la vida hicieron que, en 1950 y 1951, yo debiera finalizar mis estudios de armonía bajo la tutela de dos de las figuras más prominentes y significativas en la renovación del quehacer musical de aquellos años: Gustavo Becerra y Juan Allende-Blin, respectivamente; en todo caso, en términos de cultivada apertura y coherente rigor, ellos han sido y continúan siendo, para mí, los dos maestros paradigmáticos y más decisivos en lo que fue mi formación compositiva en el país y, por ende, en mi desempeño docente posterior. Por sobre todo fueron, a la par de Fré Focke, animadores e inquietadores constantes —desde dentro o desde fuera de las más bien conformistas aulas conservatoriles— de la vida musical chilena de aquel entonces, en abierta oposición y transgresión respecto del oficialismo musical imperante.

Para entender cabalmente todo esto, es preciso saber que a partir de los años 30 y, muy especialmente, en la década del 40 y en la inmediata posguerra, la así llamada música docta chilena