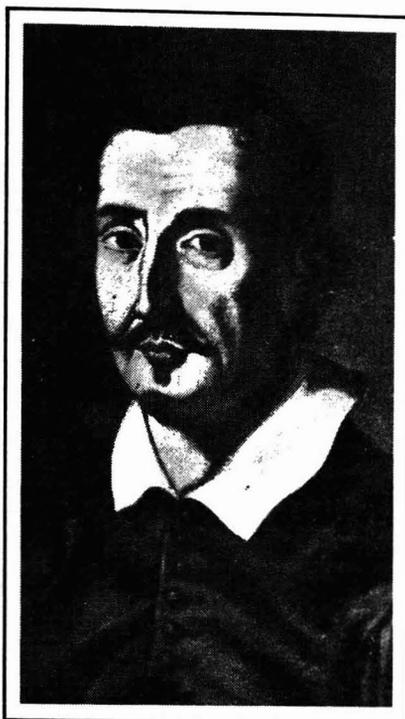


DE MÚSICA

EFEMÉRIDES Y CENTENARIOS

Con la aparición de este número, la *Revista de la Universidad* cumple dos años, en su nueva época. Y durante este año de 1983 se celebran centenarios de varios compositores, y sería lógico que nuestras orquestas y conjuntos de cámara los conmemoraran en sus conciertos. Pero de hecho, la única celebración organizada que se ha anunciado hasta el momento es la del 150 aniversario del nacimiento de Johannes Brahms, y a la par de ésta algunas apariciones esporádicas de obras de Richard Wagner, de cuya muerte se cumplen cien años. He elegido emplear este espacio en esta ocasión para dar breves noticias biográficas de compositores para los cuales 1983 marca algún centenario; como es de esperarse, no están todos los que son ni son todos los que están, porque la selección ha sido quizás un tanto arbitraria. En el texto que sigue, el lector hallará datos sobre nueve autores que cubren una amplia gama en lo que a la apreciación de la posteridad se refiere: compositores geniales, compositores olvidados, compositores prolíficos, y también de los llamados *de una sola obra*, compositores meramente eficientes, y compositores innovadores, compositores oscuros y compositores alucinados que se adelantaron a su tiempo. El orden elegido para las cápsulas biográficas es estrictamente cronológico.

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643), originario de Ferrara, es considerado como el primer gran maestro de la composición para órgano. Sus predecesores (Cabezón, Cavazzoni, Gabrieli) escribieron para ese instrumento como una extensión de la escritura vocal, mientras que Frescobaldi desarrolló un estilo puramente instrumental que llegó a influir a Bach, a través de Froberger, discípulo suyo. Frescobaldi fue alumno de Luzzasco Luzzaschi, trabajó como organista en Roma y en Florencia, y viajó a los Países Bajos; en Am-



Frescobaldi

beres publicó una colección de madrigales, y en 1608 dio a la imprenta su primera colección de fantasías para órgano, en la que demuestra una maestría contrapuntística nunca antes alcanzada. En 1624, Frescobaldi hizo publicar una segunda colección de piezas, 26 en total (*ricercari, canzone y capricci*), cuyo prefacio ofrece una importante información sobre la interpretación: "Si el intérprete encuentra tediosa la interpretación completa de una pieza, puede elegir las secciones que le agraden, siempre y cuando termine en la tonalidad principal (...) los pasajes introductorios deben ser ejecutados despacio para que los siguientes parezcan más animados. El intérprete debe expandir el *tempo* en las cadenzas". Muchas de las obras de Frescobaldi fueron escritas para el clavecín, y en ellas, al igual que en sus piezas para órgano, el contenido contrapuntístico y armónico, así como las indicaciones sobre la interpretación, muestran hasta dónde el estilo instrumental se había apartado de su papel como mera imitación de estilos vocales para establecer firmemente sus propios principios. Las *canzone* de Frescobaldi evolucionaron hacia la forma de la sonata en trío, principal expresión de la música de cámara hasta la llegada del cuarteto de cuerdas. Frescobaldi murió en Roma en 1643 y fue organista en San Pedro.

JEAN PHILIPPE RAMEAU (1683-1764) es considerado como el compositor francés más importante del siglo XVIII, y tal importancia radica no sólo en el valor intrínseco de su obra, sino también en sus trabajos teóricos en el campo de la armonía. Nació en Dijon, hijo de un organista, y él mismo se convirtió en organista, desempeñando esa función en Avignon, Clermont-Ferrand, Dijon, Lyon y París. Durante veinte años estuvo al servicio de Le Riche de La Pouplinière, como director de su orquesta privada y proveedor de todas sus necesidades musicales. A la edad de 50 años, Rameau había producido solamente algunas piezas para clavecín, motetes y cantatas de regular importancia. En los años siguientes, gracias a los contactos provistos por La Pouplinière, entró de lleno al mundo de la ópera, género en el que produciría sus obras maestras: *Zoroastro, Dárdano, Cástor y Pólux, Hipólito y Aricia* y *Las indias galantes*, esta última escrita en la forma de ópera-ballet, en la que la inclusión de diversas danzas de las más variadas formas dio gran popularidad al compositor. En sus óperas, los recitativos son más expresivos que en las de sus contemporáneos italianos, y se funden con mayor naturalidad con las arias. La riqueza y densidad de la armonía en las obras de Rameau está sólidamente fincada en las líneas del bajo, y en ocasiones adquiere tanta importancia como las líneas vocales. En cuanto a la música instrumental: Rameau escribió tres libros de piezas para clavecín y algunos tríos (llamados por él *Pièces de clavecin en concert*), en los que la técnica del teclado supera lo establecido por Couperin en obras similares. Por otra parte, los tríos presentan una innovación: la parte del teclado es ya independiente, en vez de ser un simple bajo figurado. El trabajo teórico más importante de Rameau es su *Tratado de armonía*, que está basado en los descubrimientos acústicos del matemático Joseph Sauveur, y en el que explica los fundamentos de las prácticas armónicas de su tiempo. Curiosamente, Rameau defendió con más ardor sus puntos de vista teóricos que su música, y a pesar de ello se mantuvo siempre al margen de la intriga musical de su tiempo, conservando los rasgos principales de su carácter: austeridad, reserva y silencio.

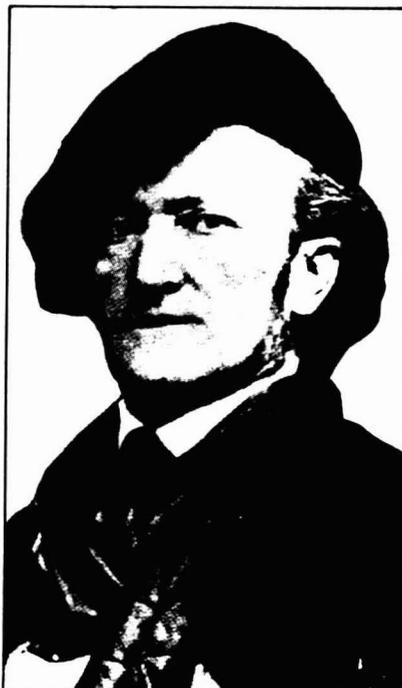
ANTONIO SOLER (1729-1783) fue probablemente el compositor más importante en la España de su tiempo, y su presencia en la historia proporciona una buena alternativa para aquellos que al considerar la música española de concierto piensan sólo en Falla, Rodrigo, Albéniz, Granados y Turina. Soler nació en un pueblo de Gerona y fue educado en la escuela de Montserrat. Siendo aún joven, fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Lérida, y en 1752 tomó los hábitos de la orden de San Jerónimo; de ahí que hoy le conocemos como el Padre Soler. El mismo año fue nombrado organista del monasterio de El Escorial. Por esa época, Domenico Scarlatti era compositor residente en la corte española, y tomó a Soler como alumno; tiempo después, el propio Soler tomaría como alumnos a algunos miembros de la familia real. La parte medular de su obra comprende un buen número de sonatas para el clavecín, en las que puede detectarse la influencia de Scarlatti, principalmente por la brillantez técnica, la forma y ciertas progresiones armónicas inesperadas. Por otra parte, Soler compuso una buena cantidad de música para iglesia en la que se puede observar su afición por el canon muy complicado. En el campo de la música para la escena, escribió música incidental para algunas obras de Calderón y otros dramaturgos contemporáneos, y en música de cámara nos dejó algunos quintetos para órgano y cuerdas. Sin embargo, quizá lo más interesante de su producción sea su serie de conciertos para dos teclados (dos órganos, dos clavecines, órgano y clavecín), en los que la brillantez de la escritura, la claridad contrapuntística y el tratamiento antifonal producen una visión de conjunto muy sólida de una de las manifestaciones musicales más interesantes del periodo posterior a la cumbre del barroco. De estos conciertos hay varias grabaciones, siendo particularmente recomendables las de Anthony Newman/Joseph Payne, Anton Heiler/Erna Heiler y la de E. Power Biggs/Daniel Pinkham. Por otra parte, Soler escribió un tratado teórico, *Llave de la modulación*, que fue estudiado ampliamente por sus contemporáneos, y realizó experimentos en el campo microtonal, siglos antes de Julián Carrillo y compañía, inventando para ello un instrumento especial de teclado, al que



Rameau

llamó *afinador*. El Padre Soler murió en El Escorial en 1783

FRIEDRICH FLOTOW (1812-1883) nació un año antes que Wagner, y murió el mismo año que el semidiós de Bayreuth. Siendo, pues, contemporáneo exacto de Wagner y también de Verdi, no deja de ser comprensible que la posteridad haya olvidado casi por



Wagner

completo a este compositor de óperas. Después de todo, se antoja difícil que se pudiera asimilar más ópera que la de Wagner y Verdi en la misma época. Flotow nació en Teutendorf, hijo de un noble terrateniente que deseaba una carrera diplomática para su vástago. Sin embargo, el joven Flotow era consciente de su aptitud musical; esta aptitud, aunada a su contacto con el mundo artístico y musical de París, lo llevó a tomar a Antonin Reicha como maestro de música. Tuvo que abandonar París durante la revolución de 1830, pero volvió al año siguiente después de refugiarse en su ciudad natal. El año de 1837 vio la producción del primer bosquejo de su ópera *Alessandro Stradella* (otro compositor olvidado), cuya versión posterior gozó de cierto éxito. Su reputación como compositor de ópera se solidificó con *El naufragio de la Medusa*, escrita en colaboración con Albert Grisar y Auguste Pilati. Entre 1840 y 1878 produjo una veintena de óperas ligeras en Francia, Italia y Alemania. De éstas, la más popular, y la única de sus obras que hoy se recuerda, es *Martha*, que originalmente fue presentada como un ballet en la Opera de París. *Martha* cautivó al público de entonces por la facilidad de su invención melódica, y hasta la fecha tiene un lugar, aunque no muy visible, en el repertorio operístico. Flotow compuso algunos ballets que se montaron en Schwerin, donde fue director del teatro de la corte, y alguna música incidental para obras de Shakespeare. Murió en Darmstadt en 1883, dos semanas antes de la muerte de Wagner.

RICHARD WAGNER (1813-1883) es sin duda el más importante de los compositores que este año celebran algún centenario. Intentar una biografía condensada de Wagner es difícil asunto, dado lo turbulento de su vida y su obra. Nació en Leipzig, y los años de su infancia fueron determinantes en su desarrollo futuro. Bajo la influencia de Mozart, Weber, Beethoven, Shakespeare, Schiller y Goethe, se dedicó al aprendizaje autodidacta del piano y la composición, y a los 17 años le fue ejecutada en el teatro de Leipzig una ópera orquestal. Wagner, impaciente con la técnica tradicional, fue un estudiante mediocre en las escuelas, pero fuera de ellas se aplicó con fervor al estudio de las parti-

turas de los grandes compositores que le precedieron. En 1883 trabajó como asistente en la ópera de Würzburg, ciudad en la que compuso su primera ópera, *Las hadas*. En los años siguientes dirigió varias compañías mediocres de ópera, y en 1836 dirigió la única y fracasada representación de su segunda ópera, *La prohibición de amar*. El mismo año se casó con Minna Planer y comenzó su vida de gitano, huyendo de acreedores y enemigos varios. Los años de 1840 y 1841 vieron la composición de sus primeras óperas importantes: *Rienzi* y *El holandés errante* (conocida también como *El buque fantasma*). A partir de entonces, con su reputación de compositor en camino de quedar firmemente establecida, produjo el resto de sus óperas, y comenzó a escribir también textos críticos, ensayos, panfletos ideológicos y políticos, y se empapó de la mitología germánica que tan ampliamente habría de explotar en sus obras posteriores. A partir de 1864, contó con el patrocinio del rey Luis II de Bavaria, y por esa época comenzó su *affaire* con Cósima, hija de Liszt y esposa de von Bülow, primer gran director wagneriano. En 1876 se inauguró el nuevo teatro de ópera en Bayreuth, creación del propio Wagner, con cuatro triunfales representaciones de su famosa tetralogía: *El oro del Rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. Wagner se estableció definitivamente en Bayreuth, haciendo viajes periódicos a Italia; durante uno de ellos, le sorprendió la muerte en Venecia en febrero de 1883. Su contribución al lenguaje musical es enorme, y lo más importante de ella es probablemente su visión integral de la ópera como una unidad inseparable de texto, música, teatro y elementos escénicos. En el campo de la armonía, Wagner puso las bases del cromatismo extremo que a la larga devendría en la disolución de la tonalidad. Y es indudable que a partir de él, los más importantes compositores de las generaciones siguientes están indeleblemente señalados por su influencia: Strauss, Mahler, Bruckner, Shostakovich, incluso Stravinsky, cuya música es una reacción violenta a las ideas musicales de Wagner.

ANTON WEBERN (1883-1945) nació en Viena y recibió su entrenamiento musical en la Universidad de la capital austriaca, haciendo estudios especiali-



Webern

zados sobre la obra del compositor flamenco Heinrich Isaac, cuyos procedimientos compositivos influyeron notablemente en su obra. Junto con Berg, se convirtió en discípulo de Schoenberg, de quien asimiló los fundamentos de la teoría dodecafónica. A partir de 1908, comenzó su actividad como compositor y como director de orquesta, oficio del que habría de vivir hasta 1934, estrenando un buen número de composiciones de sus contemporáneos. Un conflicto político le hizo perder su puesto de director de la radio austríaca, y vivió el resto de su vida casi en la pobreza. Hacia el final de la guerra, en un pueblo cercano a Salzburgo, Webern fue acribillado por un soldado norteamericano en septiembre de 1945. A partir de su *Passacaglia* Op. 1, la música de Webern se purifica, se simplifica y se refina. La brevedad y el ascetismo de sus composiciones, en las que cristalizó el sistema serial propuesto por Schoenberg, lo hacen uno de los músicos con mayor influencia en los compositores de vanguardia de la segunda posguerra: Boulez, Stockhausen y Stravinsky. La brevedad de su producción puede medirse por el hecho de que su obra completa ha sido grabada en cuatro discos.

ALFREDO CASELLA (1883-1947) nació en Turín y a temprana edad marchó a París a estudiar música; ahí permane-

ció hasta 1914. Sus sinfonías tempranas (1905-1909) muestran clara influencia de Strauss y Mahler, mientras que su obra posterior, particularmente en el campo de la música de cámara, está marcada por Ravel y Stravinsky. Sus obras más conocidas se basan en otros compositores: *Scarlattiana* (1926) y *Paganiniana* (1942). Fundó la Sociedad Nacional de Música en Italia y fomentó el interés en la música italiana antigua. Además, publicó valiosas ediciones de obras para piano de Bach, Mozart, Beethoven y Chopin.

ARNOLD BAX (1883-1953), aunque nacido en Londres, suele ser considerado como compositor irlandés. Ello se debe a que siempre tuvo un especial interés por Irlanda y su literatura. Bax fue un hombre modesto, alejado del ajetreo público; en privado, fue un agudo pensador, hábil conversador y brillante pianista, con una enorme facilidad para leer a primera vista al piano complicadas partituras orquestales. Su producción fue bastante generosa en todos los campos, salvo en la ópera, género que nunca abordó. El propio Bax se definió como "abiertamente romántico, es decir, que mi música es la expresión de estados emocionales." Su lenguaje musical, poético, nostálgico y lleno de energía, se mantuvo constante durante su carrera. Su reputación actual está cimentada en sus siete sinfonías, en las que Bax muestra la región más intensa y apasionada de su estilo. La complejidad de sus texturas orquestales, su sello característico, se ha interpuesto hasta cierto punto entre la música de Bax y el público, y si bien su música parece en ocasiones estar dotada de un carácter rapsódico casi impresionista, la verdad es que la forma es claramente discernible en la mayoría de los casos. Arnold Bax, nombrado caballero en 1937 y *Master of the King's Music* en 1942, murió en Cork en el año de 1953.

EDGARD VARESE (1883-1965) es sin duda una de las figuras más importantes dentro de la música del siglo XX, principalmente por su trabajo en el campo de la producción del sonido. Nació en París, y durante sus estudios musicales tuvo como maestros a D'Indy, Roussel y Widor. A la sombra de Debussy, compuso alguna música de estilo impresionista; después de una visita a Berlín en 1907, recibió la influencia

musical de Richard Strauss. En 1915 se trasladó a los Estados Unidos y en 1926 se naturalizó ciudadano de ese país. Durante su estancia en Norteamérica, que duraría hasta su muerte en 1965, fundó dos asociaciones de compositores. Varése desarrolló en su música un estilo totalmente original, disonante, no-temático y asimétrico, y fue uno de los primeros compositores en emplear sonidos grabados y música electrónica, adelantándose a una de las revoluciones tecnológicas más relevantes en la historia de la música. No es una casualidad que muchas de sus obras lleven títulos asociados de cerca con alguna cuestión científica: *Hiperprisma*, *Integrales*, *Ionización*, *Densidad 21.5*, entre otras. De sus obras para gran orquesta, *Desiertos* es quizá la más interesante, por el empleo del sonido electrónico y el manejo de las texturas sonoras.

Y bien: termina así este breve compendio de centenarios musicales. Considerando el hecho de que nuestro medio musical es muy propenso a la celebración de aniversarios, sería interesante especular sobre el posible futuro inmediato de tales celebraciones en este año. Comenzaré por señalar el hecho de que habrá mucha música de Brahms, casi toda ya muy conocida, en detrimento de la de otros compositores. Si revisamos nuestra escueta lista, no es difícil predecir lo que sucederá. De la música de Frescobaldi, Rameau y Soler probablemente no escuchemos nada, ya que en nuestro país parece ser anatema cualquier cosa anterior a Haydn que no sea Bach, Vivaldi o Händel, y en el campo de la música de cámara los románticos son objeto de clara parcialidad. Flotow, al igual que Casella, permanecerá en una merecida oscuridad, y nadie se perderá nada por la ausencia de su música. En el caso de Wagner, además de los fragmentos orquestales de siempre, quizá recibamos la sorpresa de tener alguna de sus óperas puesta en escena en Bellas Artes, bajo la tutela del recién nombrado Eduardo Mata como director artístico. Y los tres compositores que nos quedan, permanecerán injustamente en la oscuridad gracias a nuestro público y a nuestros músicos: Webern, porque nadie quiere saber nada de Schoenberg y sus *disonantes* discípulos; Varése, porque sus *ruidos desorganizados* son demasiada

medicina para oídos repletos de Tchaikovsky; y Bax, simplemente porque es desconocido, y por estos rumbos no se acostumbra ceder a la curiosidad ni otorgar el beneficio de la duda. Quizás el final de 1983 desmienta estos pronósticos. Ojalá así sea.

Juan Arturo Brennan

DE FILOSOFÍA

CONRADO EGGERS: PROBLEMAS METODOLÓGICOS

Del 14 al 18 de febrero pasado se celebró en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM el Segundo Coloquio de Profesores de Filosofía, esta vez de manera pública —el primero, realizado en Oaxtepec, Morelos, fue privado— y dedicado al tema *La investigación en la historia de la filosofía*.

¿Cuál es la importancia real de este tema para quienes filosofan? Sobre esta cuestión quiero recordar aquí que en 1969, en una entrevista que concedió con motivo de su 80° aniversario, Martín Heidegger declaraba que desde 1907 releía sin excepción a los filósofos, poetas y pensadores de la Grecia antigua, "todos los días, salvo durante los años de guerra". Pero sin necesidad de ir más lejos, creo que nuestro mismo Segundo Coloquio resultó ser fuente de consideraciones profundas y sugestivas sobre el tema. Así, la *presencia* del Dr. Eduardo Nicol, profesor emérito de la Facultad, en el simposio, quedó sellada por su hermosa conferencia inaugural, *Presencia del pasado*, donde dijo —nada lejos de Heidegger en este punto— que en filosofía "hay que mirar hacia atrás para dar un paso hacia adelante"; es decir, que para filosofar resulta indispensable proveerse de una conciencia histórica, hacer propio un constante reconocimiento del pensamiento pasado que es condición necesaria para pensar sistemáticamente en el presente. En un sentido muy semejante, un día después, la conferencia del Dr. Adolfo Sánchez Vázquez, *Qué hacer con la historia*

de la filosofía, tras establecer, como Nicol, una clara distinción entre el interés con que el científico consulta la historia de la ciencia (simple curiosidad o afán de erudición, pues la ciencia siempre existe en su verdad actual) y aquél con que el filósofo consulta la "historia de la filosofía" (necesidad histórica y sistemática, exigencia teórico-práctica de referirse a *lo hecho*, a *lo pensado*), sin proponerle explícitamente, parecía a todas luces insinuar una modificación semántica en el título mismo del coloquio: en efecto, puede hablarse de historia de *la* ciencia, pero no de historia de la filosofía sino de historia de *las filosofías*. (Cabría recordar aquí a Ortega y Gasset cuando explicaba que, a diferencia del progreso científico de aumento gradual de conocimientos, en filosofía, por su misma historicidad, la acumulación de conocimientos es intusceptiva. Cf. *Prólogo a la Historia de la filosofía de Bréhier*.)

Parece unánimemente admitido, por tanto, que es imprescindible para el filósofo estudiar a fondo la historia de la filosofía para poder ser considerado como tal, a saber, como alguien que efectivamente hace filosofía. Pero aquí surge un serio problema: ¿cómo estudiar (e interpretar) correctamente la historia de la filosofía? Este problema, de índole técnico-metodológica, y que a su vez desencadena fácilmente una muy variada gama de dificultades derivadas, fue el motivo fundamental de la conferencia *Problemas metodológicos en la investigación de la historia de la filosofía y la ciencia griegas* pronunciada en la segunda sesión del 17 de febrero, por Conrado Eggers-Lan, que, nacido en Buenos Aires en 1927, se ha especializado en el estudio de la filosofía y la política en la Grecia clásica y ha publicado importantes libros como *Los filósofos de Mileto*, *Los filósofos presocráticos* (3 tomos), *Introducción al estudio de Platón*, *El Fedón de Platón*, *El sol, la línea y la caverna*, y numerosos artículos en revistas como *Hermes* y *Humanitas*, además de haber dictado conferencias en Europa y América Latina.

La exposición de Eggers fue espléndida porque conjugó con gran naturalidad el alarde honesto de su erudición y la claridad didáctica en la expresión, proporcionando un modelo de lo que debe ser una conferencia dirigida al público en general. El profesor argentino