

DE MUSICA

Efemérides musicales 1985

magnífico poemario *Realidad de piedra*? Decir que se trata de poemas transparentes —que no fáciles... Poemas que fijan porque tallan en la piedra; ni pinturas, ni cantos: altorrelieves. *Los homenajes, Los apóstoles*, y otras esculturas, "horizontes de bronce, de cobre oro viejo", quedan como verdaderas muestras del fino cincelado de una poesía llevada a la madurez completa. Sin ninguna precipitación (al fin y al cabo "la piedra es para el sueño preferida"), cada retrato, agestándose, da un "aletazo de águila" al pisar carne.

d

A mí lo que me admira: que un hombre tenga tanto Dios dentro, que pueda deleitarse en "huertos interiores" de mirada tan calma y reluciente:

La pobre mujer
ya rica con sus nubes,
la pobre mujer rica de peces
con el Pez de su nombre
en ascuas rica,
esta rica mujer rica de peces,
y este pececillo
de oro enarenado,
esta argentina agua de luz y luz
femínea,
esta levadura inmaculada
con el fruto en su diestra,
esta mujer de peces por el aire,
esta mujer de peces con el ave.
La mujer por la nube canta y vuela,
la mujer en la tierra canta y duerme,
la mujer bajo el agua sus estrías,
las estrías de su brisa dora y canta.

que tenga tanto Dios dentro y que lo resista tan bien. Los poemas de Navarro Sánchez dicen, de muchas maneras, con T. S. Eliot: "Lord, have mercy upon us. / Christ, have mercy upon us. / Lord, have mercy upon us." Resumen y compendio de un afanarse durante medio siglo en comprender por la poesía el mundo que repite Su alabanza.

Navarro Sánchez nos graba, con este libro de música suya, la extrema confesión del abatimiento final de la lucha de Sansón, aunque perdido ganándose en Dios: "My trust is in the living God who gave me". O lo mismo, quizás, en el vigor del último verso de Navarro Sánchez: "el signo sí, fecundo, prisionero".

Dante Medina

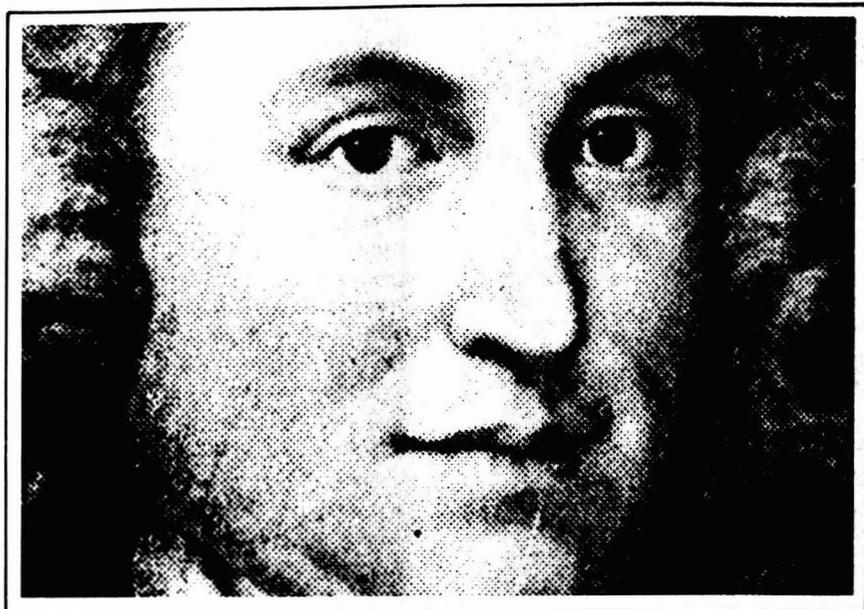
En el número 35 de esta revista (marzo de 1984) hicimos una breve reseña biográfica de una docena de compositores que en ese año cumplían algún centenario. De todos ellos, el único más o menos notable era Bedřich Smetana (1824-1884), y tal como fue vaticinado en la reseña de referencia, el centenario de su muerte pasó prácticamente desapercibido en nuestro medio musical. Nuevamente, en los albores de este 1985, una somera revisión a los calendarios y enciclopedias musicales nos ha permitido elaborar una lista de efemérides musicales, menor que la del año pasado en cantidad pero ciertamente mucho más significativa. De esta lista de diez compositores a celebrar en 1985, dos son de capital importancia en la historia de la música occidental, y otros tres son muy dignos de atención. Deseando, una vez más, que esa atención sea prodigada en la realidad de nuestro medio musical, damos inicio a las breves cápsulas biográficas de los centenarios musicales de este año. Como de costumbre, el orden es estrictamente cronológico.

THOMAS TALLIS (1505-1585) es conocido como el padre de la música sacra inglesa, debido a que sus obras de música religiosa fueron, en efecto, un puente entre el rito romano y la música de iglesia netamente local en su forma y su contenido. Fue organista en la catedral de Waltham y, posteriormente, compartió los deberes de organista de la Capilla Real con William Byrd. En 1575, la reina Isabel ofreció a estos dos músicos la patente única para imprimir música que aprovecharon para producir en colaboración un volumen de canciones sacras. La posición de Tallis como figura de transición en la música religiosa es evidente, entre otras cosas, en el hecho de que algunos de sus motetes en latín fueron adaptados después por él mismo en forma de himnos en inglés. De entre sus obras, dos

se han hecho muy populares. La primera, sus *Lamentaciones de Jeremías profeta*, obra austera, grave y profundamente conmovedora. La segunda debe su fama a una transposición vicaria: se trata de una melodía de una colección de 1576, que sirvió como base a la famosa *Fantasia* para cuerdas de Ralph Vaughan Williams (1872-1958).

HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672)

La importancia de la obra de este autor radica fundamentalmente en el hecho de que supo enriquecer su propia música, sólidamente basada en la tradición germánica, con los elementos musicales que en su época habían hecho de la música del norte de Italia la influencia predominante en Europa. Siendo aún estudiante de leyes, y brillante según sus biógrafos, Schütz fue enviado a Venecia por el Landgrave de Cassel para formalizar sus estudios musicales. En Venecia, estudió con Giovanni Gabrieli, y de él aprendió las técnicas policorales que habían hecho merecidamente famosa a la Catedral de San Marcos. Allí también Schütz publicó un libro de madrigales italianos a cinco voces; a la muerte de Gabrieli, en 1612, regresó a Cassel en calidad de maestro de capilla de la corte del Landgrave. Una pugna política entre éste y el Elector de Sajonia hizo que Schütz se estableciera en Dresden. La primera parte de su producción de esta época refleja claramente el esplendor veneciano adquirido al amparo de Gabrieli, con una textura opulenta y un empleo virtuosístico de los coros de metales. Con el paso de los años, sin embargo, el estilo de Schütz fue depurándose y haciéndose más riguroso y austero. Sobre el texto usado por Jacopo Peri en 1600 para su *Dafne* florentina, primera ópera de la historia, Schütz compuso la que habría de ser la primera ópera alemana. La partitura, por desgracia, fue consumida por un incendio. Poco después, Schütz compuso sus soberbias *Exequias musicales*, una misa fúnebre que de hecho es el primer Requiem alemán. En 1664, produjo su *Oratorio de Navidad*, en el que logró un perfecto balance entre el estilo italiano y la sólida tradición contrapuntística luterana. Las tres Pasiones de Schütz (sobre Mateo, Lucas y Juan) son sin duda los más importantes antecedentes de las Pasiones de Bach. En sus oratorios y otras obras sacras, Schütz llevó a un plano evidente de depuración una téc-



Johann Sebastian Bach

nica que estaba ya prefigurada en las óperas de Monteverdi: el diferenciar a los personajes por medio de diversos acompañamientos instrumentales específicos.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750). El florecimiento musical de la familia Bach en la región de Turingia fue tal que hubo una época en la que el nombre Bach se convirtió de hecho en una especie de apelativo profesional, y todos los músicos profesionales eran conocidos como *Bachs*. La figura más notable de este clan, y una de las más importantes en la historia de la música, fue la de Juan Sebastián Bach. Si bien en la actualidad damos por sobreentendida su importancia y su música, en ocasiones olvidamos que al menos durante su propia época el músico alemán estuvo prácticamente restringido a los diversos puestos musicales en cortes e iglesias de la Alemania Central. A diferencia de Händel, su cosmopolita contemporáneo, Bach no tuvo oportunidad para viajar, y fue precisamente en el ejercicio de esos puestos musicales provincianos donde se dedicó con increíble energía a su gran producción musical. Es un hecho también que, salvo raras excepciones, la mayor parte de su música fue producida con un fin utilitario inmediato, cortesano o religioso, pero siempre asociado con la praxis del momento. En ello es posible ver, quizás, un antecedente del concepto de la *Gebrauchsmusik* (música utilitaria) pro-

puesto por Hindemith en este siglo. Weimar, Cöthen, Brandenburgo, Leipzig, fueron algunas de las escalas laborales de Bach a lo largo de su industriosa vida, y cada una de estas etapas puede ser identificada con una parte importante de su catálogo musical. En Weimar, por ejemplo, realizó la parte más importante de su producción para órgano; de su época en Cöthen datan las más importantes de sus obras orquestales y sus conciertos; en Leipzig, Bach produjo la mayor parte de sus cantatas, sus Pasiones y su Misa en Si Menor, considerada como una de las obras maestras de toda la historia de la música en Occidente. Si bien tendemos a considerar a Bach como un fenómeno único, irreplicable en la historia de la música, haríamos mal en olvidar que su propia música nace, como en la mayoría de los casos, de la influencia recibida a través de la música de otros compositores. Es posible que la influencia musical mayor ejercida sobre Bach haya sido la del organista y compositor danés Dietrich Buxtehude. Es famosa la anécdota que nos cuenta cómo Bach caminó 200 millas en una ocasión para escuchar a Buxtehude en el órgano. El virtuosismo contrapuntístico que hasta la fecha es considerado como la cualidad primordial de la obra de Bach, fue duramente criticado en su época, y de hecho ocasionó constantes fricciones entre él y sus patrones, que consideraban su música demasiado compleja. La música de Bach marca el punto culmi-

nante del pensamiento musical polifónico, y poco después de su muerte, la polifonía comenzó a ceder terreno a la música homofónica. En este periodo de transición, la música de Bach cayó en el olvido, y probablemente aún lo estaría si no hubiera sido por Félix Mendelssohn quien en el año de 1829 se encargó de presentar al público la *Pasión según San Mateo*, inaugurando así, para beneficio de las generaciones posteriores, una época de justificado y continuo interés por la música del buen cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) podría ser conocido en nuestros días, indistintamente, con ese nombre, o con el de George Frederick Handel, o quizá con el de Giorgio Federico Handelio. Esto no es sino una especie de broma histórica que reafirma aquello que se ha dicho con tanta frecuencia sobre este compositor: que Händel fue un músico alemán que se fue a Inglaterra a componer música a la italiana. Como toda frase curiosa de la historia, ésta tiene algo de verdad, pero el itinerario de Händel es mucho más compleja que esto. Si bien Händel y Bach nacieron a menos de un mes y a menos de cien millas de distancia, es erróneo tratar de lograr una identificación entre estos dos compositores, netamente distintos en antecedentes, personalidad, educación, carrera y estilo. Mientras que Bach pasó prácticamente toda su vida al servicio de la iglesia, Händel ocupó en esta labor menos de un año de su vida, en Halle. Händel dedicó la mayor parte de su producción musical a la ópera, mientras que Bach jamás se acercó a este género, y mientras Bach dedicó su música a los textos en latín y en alemán, Händel lo hizo a los textos en italiano y en inglés. Finalmente, hay que decir que mientras Händel tuvo la oportunidad de viajar, conocer el mundo y darse a conocer, Bach nunca abandonó los límites de la geografía del centro de Alemania. Así, mientras que la música de Bach estuvo cerca de caer en el olvido total, la de Händel siguió presente en el ámbito cultural de las generaciones que le sucedieron.

Händel abandonó sus estudios de leyes para dedicarse a la música, y su primera obra escénica fue producida en Hamburgo cuando el compositor contaba con 20 años de edad. Pasó des-



Georg Friedrich Händel

pués cinco años en Italia, y absorbió muchos parámetros del estilo musical italiano de la época, estilo que habría de quedar marcado en su música. Londres fue quizás el punto más importante en la vida y la carrera de Händel: su ópera *Rinaldo* producida con gran éxito, le introdujo al mundo de la nobleza inglesa, en donde halló generosos mecenas, incluso en la casa real. En 1726, Herr Händel cambió su nacionalidad y se convirtió en Mr. Handel. A lo largo de un par de décadas, produjo una treintena de óperas moldeadas al estilo de la ópera seria italiana, estilo en el que ciertos personajes de la historia o de la mitología eran presentados en una secuencia de arias estáticas, unidas por recitativos. Al margen del evidente éxito de sus óperas, Händel no fue ajeno a las típicas intrigas de rivales envidiosos, mecenas volubles y cantantes temperamentales; tales intrigas afectaron incluso su salud, y durante una de sus convalecencias, el compositor tuvo una idea brillante. Hacia 1732, el Obispo de Londres había prohibido la representación escénica de temas sagrados, y al mismo tiempo, el público parecía haberse hartado de la artificialidad de la ópera. Así, Händel decidió tomar un nuevo curso: se dedicó a partir de entonces, con su tradicional energía, a la producción de oratorios: *Saúl*, *Israel en Egipto*, *Sansón*, *Judas Macabeo*, *Salomón*, *Jefté*. Con esta serie de oratorios, Händel alcanzó tanto éxito como con sus óperas, éxito que culminó con el *Mesías*, que hasta la fe-

cha es pieza indispensable del ámbito musical inglés. Respecto a lo señalado al principio sobre la peculiar combinación internacional del estilo de Händel, puede señalarse que tal combinación existió en efecto, y que sus ingredientes fueron la tradición contrapuntística alemana, el estilo vocal italiano y la tradición coral inglesa. Estos tres elementos fueron fundidos por Händel en un estilo propio, evidente en sus óperas y oratorios, pero también presente en la gran cantidad de conciertos instrumentales que compuso, y en sus ambiciosas obras orquestales como la *Música acuática* y la *Música para los reales fuegos de artificio*.

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757) fue otro de los compositores que trascendió las fronteras de su país natal para asimilarse a una cultura de otra nación, si bien no llegó a cambiar su nacionalidad ni a perder de vista sus raíces. Alessandro Scarlatti, padre de Domenico, fue en su tiempo el más célebre compositor de ópera en Europa; Domenico vivió la primera mitad de su vida en la oscuridad, opacado por su ilustre padre, y después pasó cerca de treinta años trabajando en total aislamiento en la corte española. Hoy en día, sin embargo, la música de Domenico está, con toda justicia, muy por encima de la de su padre.

El trayecto de Domenico Scarlatti por el mundo musical europeo fue típico de los músicos de su época. Comenzó, como su padre, escribiendo óperas

en Nápoles y después en Roma, para la exilada reina de Polonia. Más tarde fue nombrado maestro de capilla al servicio del Vaticano, y enseguida, obtuvo un puesto similar en la corte de Lisboa en donde, entre otras cosas, fue maestro de clavecín de la infanta María Bárbara. Al casarse la joven princesa con el heredero al trono de España, Scarlatti la siguió a Madrid, y aunque ya tenía 44 años, la vida en España sirvió como un estímulo enorme para él y para su música. De este periodo son las obras musicales por las que es recordado en la actualidad: cerca de 600 sonatas para el clavecín, que son consideradas como lo más notable en su género. La mayor parte de estas sonatas están escritas en un solo movimiento de forma binaria, y es evidente la variedad y la riqueza de su invención. Las formas, las armonías, los ritmos y el color de la música instrumental española están claramente presentes en las sonatas de Scarlatti, y las exigencias técnicas de estas obras atestiguan la legendaria habilidad de Scarlatti como ejecutante en el clavecín, habilidad que, según nos cuenta la historia, era superior incluso a la de Händel. Otro dato que nos ha llegado a este respecto, y que es singularmente excepcional en la historia de los virtuosos, es que Händel y Scarlatti se profesaban una recíproca admiración que no ocultaban, hecho que probablemente los coloca en un plano especial en el mundo de los ejecutantes.

BALDASSARE GALUPPI (1706-1785) nacido en Burano, fue conocido con el sobrenombre de *Il Buranello*. Realizó la parte importante de sus estudios musicales en Venecia, bajo la guía de Antonio Lotti. El periodo más activo de su vida profesional se dio entre 1728 y 1740, en el que dedicó su atención a la composición de óperas, principalmente para los teatros de Venecia y Turín. Fue más tarde maestro de capilla de la corte imperial rusa, entre 1765 y 1768, y director del *Conservatorio Degli Incurabili*. Galuppi compuso alrededor de cien óperas, y completó su catálogo con oratorios y obras orquestales diversas. Uno de sus viajes lo llevó a Londres, donde fueron producidas algunas de sus óperas; el medio musical inglés, al decir de los historiadores, recibió cierta influencia de la música de Galuppi. Se considera que la técnica orquestal y la inventiva armónica de Galuppi



Domenico Scarlatti

era, en general, superior a la de sus contemporáneos. Al lado de sus óperas y oratorios, pueden mencionarse sus sonatas para clavecín y sus cuartetos concertantes para cuerdas.

GEORGE BUTTERWORTH (1885-1916), compositor inglés, recibió una educación ciertamente privilegiada: estudió en Eton, en Oxford y en el Royal College of Music en Londres. En el año de 1913 compuso dos ciclos de canciones basados en poemas de Housman, y al año siguiente, la más conocida de sus obras: la rapsodia para orquesta *A Shropshire Lad*. Dedicó buena parte de su producción a realizar arreglos de canciones folklóricas inglesas y a la realización de obras corales y piezas para piano. Butterworth murió durante la Primera Guerra Mundial, como soldado del ejército británico, en la batalla de Pozières.

ALBAN BERG (1885-1935) es, al menos desde el punto de vista del auditorio, el más *accesible* de los compositores de la escuela dodecafónica. Al igual que Schoenberg y Webern, fue nativo de Viena, ciudad importantísima en la historia de la música occidental. Berg fue alumno de Schoenberg durante seis años, y es la característica más importante de su música la interrelación que logró establecer entre los aspectos más rígidos de las enseñanzas de Schoenberg y los aspectos tradicionales de la música. Con ello, Berg logró transmutar el sistema estrictamente

atonal de Schoenberg en un lenguaje armónico más apegado a lo convencional y, al mismo tiempo, profundamente expresivo, lleno de dramatismo y de atributos líricos. Su ópera *Wozzeck* (1917-1921) es una obra expresionista de enorme fuerza en la que impuso formas clásicas altamente organizadas a la estructura dramática, sin por ello impedir el flujo narrativo. Su *Suite lírica* para orquesta de cuerdas fue la primera de sus obras en adoptar la técnica dodecafónica de Schoenberg. En esta obra, Berg demostró su maestría en el manejo emocional de una forma de pensamiento musical básicamente abstracta, logrando una de las piezas de cámara más intensamente emotivas de este siglo. Más tarde, con su segunda ópera *Lulú* y con su concierto para violín, Berg reveló las enormes posibilidades de asociación de la técnica dodecafónica con elementos armónicos y melódicos tradicionales, demostrando así la verdadera genealogía clásica, cien por ciento vienesa, de la música dodecafónica.

PEDRO ALLENDE (1885-1959) fue uno de los más importantes músicos chilenos de su generación, no sólo por su trabajo compositivo, sino por los años dedicados a la enseñanza de la música. En este campo, su labor más importante fue realizada entre 1928 y 1945, años en los que sustentó la cátedra de composición en el Conservatorio Nacional de Santiago. Su producción como compositor abarcó el campo sin-

fónico, concertante, coral y de cámara, y en algunas de sus obras retomó ciertos elementos nacionalistas para darles formas nuevas, como en el caso de sus *Doce tonadas de carácter popular chileno*, y algunas canciones en las que está presente el elemento folklórico de su país.

WERNER JOSTEN (1885-1963), compositor y director de orquesta alemán, hizo sus estudios musicales en Munich, Ginebra y París, siendo sus maestros más destacados Siegel y Jacques-Dalcroze. Vivió en los Estados Unidos desde 1921 y en 1923 fue maestro de composición en el Smith College de Massachusetts. Compuso música para varios ballets, dos conciertos para piano y orquesta, una rapsodia para orquesta y diversas obras corales y de música de cámara.

La importancia relativa de los compositores de esta relación, mencionada al principio de la nota se hace ahora evidente. Bach y Berg son sin duda los compositores a celebrar en serio, por lo que la música de cada uno de ellos significa en el contexto del arte occidental. Hasta el momento, lo único que se dice al respecto, con ciertos visos de verosimilitud, es que la Opera de Bellas Artes tiene la muy sana intención de montar el *Wozzeck* de Berg. Por otro lado, y considerando que en fechas recientes se han desempolvado los tubos del órgano monumental del Auditorio Nacional, no estaría mal planear algún ciclo con la música para órgano de Bach, y quizá alguna de nuestras escasas orquestas de cámara se decida a explorar la música orquestal y concertante del músico de Eisenach.

En cuanto a los tres compositores que merecen también cierta atención, podría decirse que en el caso de Schütz su evidente sitio como antecesor de Bach podría dar lugar a algunos interesantes conciertos con la música sacra de ambos. Asimismo, la coincidencia cronológica y geográfica, y la distancia musical entre Bach y Händel, se prestaría idealmente para explorar las diferencias de aproximación a la música entre uno y otro. ¿Quizás hasta alguna de las óperas de Händel?

Finalmente, en un medio en el que el culto al teclado suele deambular por las regiones más convencionales del repertorio, no estarían nada mal algunas sesiones dedicadas a tocar las sonatas de Scarlatti en el medio para el cual fueron concebidas: el clavecín.

Juan Arturo Brennan