

A todo esto, yo había decidido dedicarme exclusivamente a la música e ingresé al curso de composición de Jorge Urrutia Blondel, en el Conservatorio Nacional de Música. Paralelamente a nuestra formación académica, los jóvenes compositores tuvimos el privilegio de comentar con Gustavo Becerra, Juan Adolfo Allende y Juan Pablo Izquierdo, importantes aspectos de la música contemporánea. Tampoco puedo dejar de mencionar el diálogo permanente que mantuvimos en esa época con mi amigo y compañero de estudios, José Vicente Asuar.

Fue en ese momento, en que convergían tantos estímulos significativos, que se estrenó en los Festivales de Música Chilena la *Sinfonía Deirdre* de Fré Focke. Retrospectivamente, pienso que lo que más me impresionó fue la forma cómo en la música de Focke se reunían dos corrientes aparentemente antagónicas de la música del siglo XX, la de Schoenberg y la de Stravinsky. Yo no conocía todavía las *Variaciones* para orquesta de Anton Webern y tampoco podía adivinar que el propio Stravinsky, en la última etapa de su carrera, estaba realizando la misma síntesis.

Después tuve oportunidad de conocer a Fré Focke como estupendo pianista y excepcional acompañante, y recuerdo memorables interpretaciones de los *Poemes pour Mi* de Messiaen, las variaciones de Webern y *Tombeau de Van Gogh* del propio Focke.

En esa época yo estaba escribiendo mi primera obra sinfónica, la *Obertura al teatro integral* y resultó inevitable que le solicitara a Fré Focke clases de orquestación, a lo que él accedió con la generosidad que le era característica.

Para Focke, la orquestación no era concebible en abstracto, puesto que a su entender la música debía componerse directamente para orquesta. Esto determinaba que sus clases no trataran de detalles de instrumentación, sino más bien de conceptos composicionales.

Lo que a mí más me llamó la atención fue el énfasis que Focke ponía en la melodía. En una ocasión tocó al piano el primer tema de la *Sinfonía Heroica* y decía: "Esto es pura armonía" y sólo cuando terminaba el arpeggio y empezaba el cromatismo descendente agregaba: "Aquí empieza la melodía".

Pese a que Focke fue alumno de Webern, no propiciaba la técnica de composición con doce sonidos, sino más bien lo que él llamaba atonalismo libre.

Hay tres momentos particulares que para mí fueron inolvidables. El primero fue cuando en una de sus clases tocó *Tombeau de Van Gogh* y me fue explicando la relación de cada trozo con los cuadros del pintor.

En otra ocasión tocó al piano la ópera *Deirdre*, de la cual la *Sinfonía* que yo conocía era un extracto.

En el tercero de estos momentos, Focke evocaba a su maestro y me contaba que Webern tenía todas sus partituras enrolladas y cuidadosamente atadas con una cinta. Ocasionalmente, Webern tomaba una de estas partituras, desataba la cinta y, luego de tocarla y comentarla, la enrollaba y amarraba con esmero y la restituía a su lugar, junto al resto de sus obras.

Miguel Aguilar Ahumada

Fré Focke: el compositor y el maestro

Debo dar testimonio de que fue bajo la dirección e influencia de Fré Focke que yo obtuve el título de persona con conocimiento y conciencia del mundo y de la vida, capaz de proponerme un proyecto lúcido y consecuente con mi naturaleza y circunstancia y de enfrentar la emergencia de mi propia identidad, en un viaje sin regreso hacia lo desconocido que debí conducirme hacia la consecución de mi objetivo final.

Habiendo elegido el ser compositor y luego de varios intentos fallidos de adaptarme a las normas socioculturales propias de un país como el mío, dependiente y tercermundista, intenté probar suerte en el estudio de la composición con maestros tales como Enrique Soro y Pedro Humberto Allende, sin resultados realmente satisfactorios, hasta que por fin y gracias al decisivo apoyo de Fré Focke yo visualizo por primera vez la posibilidad de convertirme en un creador musical en condiciones de formularse un proyecto de vida consagrado a la realización de una obra artística y con suficiente visión e información acerca de lo que ocurre en la vastedad de su entorno cultural, más allá de los balbucesos de un lenguaje regional de americanos hispanoparlantes, forzados por la dependencia, a una imita-

ción incondicional de los modelos que ofrece el hemisferio norte. Vivamente estimulado por la orientación que recibo de mi maestro, logro tomar contacto con las fuentes del pensamiento musical europeo más avanzado, traspasando así la barrera de incomunicación y desamparo en el que el magro ambiente cultural del Chile de los años 40 me tenía sumido. Es por todo esto que descubro en la presencia de Focke esa energía de cambio que abre mi conciencia hacia la investigación y evaluación de mi entorno sociocultural local no sólo en lo musical, sino en un ámbito mucho mayor que enriquece mi pensamiento y mi discurso, consiguiendo hacer de mí un testigo presencial de ese macrofenómeno que, desde el norte del planeta, me anuncia una vida nueva que en vertiginosas transformaciones crea al mismo tiempo una nueva propuesta de realidad jamás antes presentada.

Me dice Focke: "deja de soñar, Tomás, porque las cosas son para hacerlas ahora". Y Focke le habla de esta manera a un hombre que es ya un compositor, a un hombre que no necesita imaginarse que lo es. Pude asistir así a mi propio despertar, desde mi ferviente relación con el universo sonoro y también desde lo que ocurre en el ser de ese arte que por entonces sufre alteraciones tan profundas, que desde allí nada aún puede asegurarse en referencia a su futuro más próximo. Y en cuanto a mi ingreso en el espacio de los nuevos lenguajes e ideas estéticas contemporáneas, esto ocurre, o mejor dicho, es una consecuencia del diálogo ininterrumpido que por ese tiempo sostengo con mi maestro, en el que la calidad de su información y su concepto de lo que constituye el fenómeno de mutación en el aspecto y el comportamiento de los sistemas de materia, le dan forma en mi mente a la idea de composición con que trabaja la energía en la articulación de las partes de una determinada totalidad.

Todo esto proporciona una referencia constante a la dignidad y a la consecuencia de un oficio que se afina profundamente en la tradición de la más antigua cultura del norte de Europa y se proyecta en la gratitud del que bien conoce el valor de la maestría, tal como me fuera revelado por Focke respecto de su relación con Webern y muy especialmente la que mantuvo con Willem Pijper, su maestro más directo, a quien él se refirió siempre con el mayor afecto y admiración.

Ignoro cómo Focke aparece en nuestro país. ¿Qué razones, hechos y circunstancias condujeron sus pasos hasta nosotros? ¿Por qué Chile? Ya que para mí nunca dejé de ser una sorpresa el encontrármelo a boca de jarro saliendo de su sala en la Academia Musical de Providencia, el lugar en que él establece su cátedra de composición. Un espacio tan poco significativo y por otra parte segregado de lo que por ese tiempo constituía el gobierno musical en nuestro país. En resumen, un hecho insólito, cualquiera sea el punto de vista desde el que se lo contemple. Sin embargo, algo me dice que la presencia de Focke en Chile se origina en una decisión personal del maestro y no de un real interés de las autoridades por su prestigio profesional.

Al parecer, la personalidad de Fré Focke fue bastante resistida en nuestro ambiente musical, al menos en un comienzo, aunque muy luego se capta que sus méritos son más que suficientes y tanto es así que él no tarda en ir ocupando cada vez más los espacios centrales de la música chilena, aunque siempre al margen de lo oficial y lo que es más importante para el desarrollo de nuestra vida musical, él termina por conquistar la atención y el entusiasmo de la avanzada de los compositores jóvenes, muchos de los cuales se convierten en sus alumnos e incondicionales seguidores y aun cuando no se integra a nuestra docencia universitaria, sería injusto no recordar su brillante desempeño como director y pianista en las temporadas regulares de conciertos y de ópera. Ya propósito de su maestría como pianista, no puedo menos que recordar en estas páginas la maravillosa experiencia de la que fui asombrado testigo, clase a clase, en mi condición de alumno y de músico, en relación con su altísima facultad de lectura e interpretación de cualquier especie de partitura. Leia a primera vista con un impecable sentido del papel de cada uno de los componentes y parámetros articulados como partes de ese todo que es la obra. Nunca olvidaré el éxtasis de esa lectura, paradigma, magna proyección del nivel en que opera el oficio musical del viejo mundo occidental.

Como ya lo he expresado antes, fue gracias a Focke que muchos de nosotros llegamos a tener una idea más radical y decantada acerca de quién era Webern y qué representaba, tanto en el atonalismo serial de la Segunda Escuela de Viena como en el devenir de la música moderna, admitiendo que con respecto a las dos instancias antes mencionadas, Webern no está solo. También está Alban Berg. Con todo y por razones de sensibilidad y sadomasoquismo, Alban Berg aparece para muchos como un creador más atractivo (desde el enfoque de las naturalezas afectivamente más impulsivas) que el autor de la microforma y se presta mejor para desencadenar las sensaciones y sentimientos que hacen vibrar a un gran número de oyentes que encuentran su satisfacción en el

desgarramiento y la autocompasión, a través de la espectacularidad de su paleta orquestal y el clima impactante que fluye sin tregua desde el suspenso de los encadenamientos cromáticos hasta sus irresistibles climas que desarrollan toda la carga de los motivos-guías. Aún recuerdo cómo frente al hermetismo emocional de Webern, Focke nos mostraba a un Berg que descubre su razón de ser en la hondura del tormento y esto entre la música y el teatro y sobre todo como un iniciado en los misterios del arte, de un arte en el que el alma zozobra al borde de la destrucción final. Para Focke, Webern es sinónimo de la idea musical en estado puro, sin comentarios de relleno, puro soporte para la idea, siempre en el extremo de lo posible. En cambio su referencia sobre Berg es escueta, de una exagerada parquedad. Cuando se refiere a Berg, lo hace con el mayor respeto, pero haciendo notar que tal artista no representa su búsqueda, que él no lo sigue porque eligió otro camino, pero que aun siendo así la grandeza de aquel artista no le es para nada indiferente. No lo sigue por un umbral que le impone su naturaleza, ya que Focke no es un impulsivo que se desborda, como el autor de *Luhí*, por lo que se halla más cómodo en el espacio del ritmo, como principio ordenador. Estu explica la presencia de su primer estilo (1938) tan afín con el Stravinsky que más nos convence, pero afín también con el contrapunto de un Hindemith "que vuelve a Bach".

Al observar de qué manera realiza Focke su gestión docente, siempre llamó mi atención esa permanente actitud suya de insistir sobre un tema que para él constituye el aspecto más relevante de todo el arte de la composición y del cual se obtiene la perfecta unidad de la obra, cualquiera sea la naturaleza de la idea que el compositor haya elegido como propuesta. Y tal tema no es otro que el de la lógica interna con que el artista es capaz de articular las partes de un todo musical. ¿Y en qué obra él encuentra ese modelo que necesita imponer a sus alumnos, como la palabra principal del discurso sonoro? En los maestros clásicos. En Mozart y en Beethoven, pero sobre todo en Mozart, encarnación de lo perfecto. Mozart constituye el paradigma, y luego nos explica cómo este sentido de la lógica interna se vuelve a manifestar en el arte de Webern como esa síntesis en que la idea se propone a sí misma como toda la obra, desplegando su propia diversidad en un juego ideocéntrico que por eso mismo rechaza todo lo que es ajeno a su identidad. Pero no obstante su ininterrumpida contemplación de la obra de Webern, yo puedo intuir que es en Mozart donde el profesor Fré Focke encuentra por fin la razón de ser de su pasión creadora y de la excedencia de su magisterio.

Tomás Lefeuer

Música y arte en los cincuenta: cuando los sueños aún eran posibles.

La década de los cincuenta fue una fiesta. Quienes la vivimos de muchachos apasionados por el arte, la recordamos con melancólica nostalgia. Los impulsos creativos brotaban y se manifestaban por todas partes: los conciertos al aire libre y las ferias de artes plásticas en el Parque Forestal, donde nacían descubrimientos y encuentros; los talleres en el barrio de la calle Villavicencio donde en torno a pintores, escultores, bailarines, músicos, poetas y mimos, circulaban pálidas y nerviosas muchachas dispuestas a enamorarse del que iba a ser el artista más grande del mundo; el inolvidable *Il Bosco*, templo de la cultura, donde los jovencitos podíamos cruzarnos con los venerables maestros ya bien pasada la medianoche (don Acario Cotapos era cliente asiduo), y donde en torno a un poema o a una propuesta musical se originaban pasiones y enemistades eternas que, por cierto, a la noche siguiente se disipaban en aras de nuevos odios y amores: los Festivales de Música Chilena y las elaboradas tácticas que utilizábamos para poder colarnos sin pagar a la galería del Teatro Municipal.

Hasta 1950 tenía clases particulares de piano con el maestro Osvaldo Rojo, y estudiaba composición por mi cuenta. A pesar de lo mucho que la música me apasionaba, siempre mantuve mi quehacer musical como parte de mi estricta intimidad. Siempre me gustó compartirla sólo en pequeñas tertulias con buenos amigos. Probablemente por eso me he sentido siempre libre para hacer y experimentar sin aprensiones ni inhibiciones. Pienso que ello ayudó en gran medida a la hermosa relación que, a los diecisiete años de edad, habría de entablar con mi maestro Fré Focke. Pero valga un preámbulo antes de entrar en esa historia.