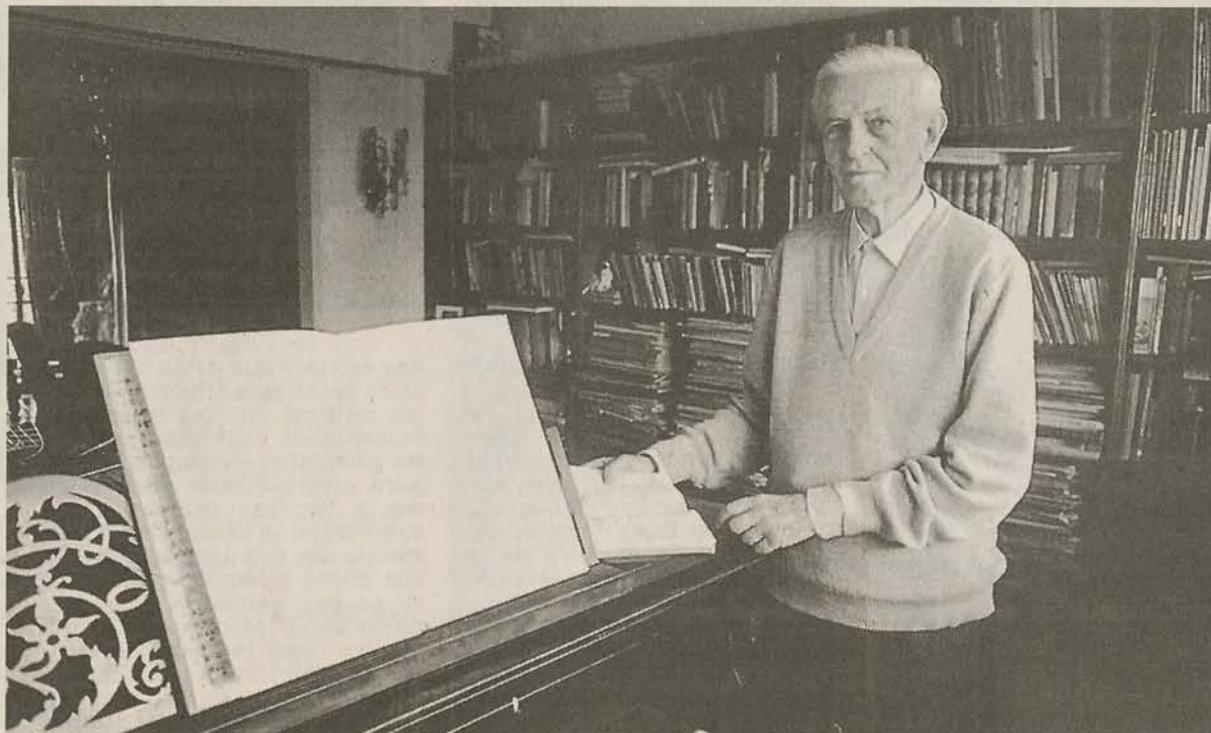


Canciones de un Caminante

El Viaje de Federico Heinlein



Federico Heinlein: "La multitud va hacia lo fácil, y lo nuevo a veces no es fácil".

nia, yo me encontraba en el regazo de mi madre para Pascua de Resurrección y los tres grandes tocaban un trío.

Todo eso fue muy importante para mí, pero uno no lo siente... Es como el aire que se respira. Me interesaba mucho componer y yo sabía que no sólo necesitaba aprender a tocar el piano sino también aprender teoría, tener fundamentos. Entonces, ya cortaba las huinchas por hacer mi bachillerato, que era la base para ser admitido en los estudios superiores en Alemania.

—¿Hay alguna obra que usted sienta que es su punto de partida a la vida pública como compositor?

—La vida pública se inició en Buenos Aires, donde me tocaron un cuarteto de cuerdas. Eso fue el año 36. Antes, en el Conservatorio en Berlín, se hicieron muchas presentaciones y se cantaron, por ejemplo, algunas canciones más. Pero fueron estrenos en privado.

—En el libro que escribieron Samuel Claro y Jorge Urrutia dice que usted es un compositor que es difícil de clasificar, ¿se siente inclasificable?

—No, inclasificable no. Pero estoy de acuerdo, porque a mí me cargan las clasificaciones. Estoy muy feliz de que no me clasificaran como un alemán encerrado.

—También se ha dicho que usted es un compositor con vínculos neoclásicos.

—Sí, la gente siempre gusta de poner etiquetas. Si me dijeran neoromántico me sentiría igual de poco identificado que con neoclásico. Lo que me distingue, tal vez, es un sentido de contrapunto, pero el contrapunto es tan admisible en lo clásico como en lo romántico.

"Hay un tiempo en que uno es ingenuo, puro y tímido, y no piensa que ha hecho una obra".

—Su obra en general tiende hacia lo breve, a la concentración. ¿Hay detrás de esa búsqueda por la construcción una desconfianza de los desarrollos más extensos o es algo que fluye naturalmente en usted de esa manera?

—Yo creo que es eso. Bueno, en realidad, pienso que lo bueno, si es breve, dos veces bueno. Esa es una verdad del porte de

un buque, pero no es una cosa muy consciente. Soñé desde joven con componer una ópera, que seguramente no habría sido breve, pero nunca he encontrado la inspiración ni el libreto para hacerlo. No busco la brevedad como tampoco busco la extensión.

Webern y Stravinsky

—¿Suena muy distinto el mundo después de «La Consagración de la Primavera»?

—Sí, no hay duda. Ha sido una de las grandes revoluciones internas que yo he sentido, porque eso no estaba en mis enseñanzas de niño.

—¿Usted cree que esa nueva sonoridad impactó tanto a la creación musical como al resto de la gente? Es decir, ¿piensa que tal influencia va más allá del medio musical propiamente.

—Tal vez, porque la obra es espectacular. Yo recuerdo cuando Stokowsky la utilizó para los monstruos de Disney («Fantasía»), la gente ingenua estaba fascinada y los músicos, escandalizados. El hecho de la divulgación masiva, que fue aceptada a través de los horribles monstruos, demuestra que ha debido tener una influencia mucho más allá de los círculos profesionales.

—¿Cuáles cree usted que son los otros grandes hitos de la música de este siglo, que tiene algún significado parecido a «La Consagración de la Primavera»?

—Bueno, en el lado completamente opuesto, Anton Webern (se refiere al compositor austriaco discípulo de Schoenberg que procuró insospechadas perspectivas al régimen serial). Los más gran-

des genios musicales de la primera mitad de este siglo han sido Webern y Stravinsky.

—La llegada más amplia de Webern aún no se ha producido.

—Webern no ha llegado tanto. Tampoco tenía una partitura que hubiera servido para hacer los monstruos de Hollywood... En ese sentido, es mucho más aristocrático, pero su influencia

Un niño de cuatro años, en brazos de su madre, escucha a sus hermanos mayores que interpretan para ella un trío. Es Pascua de Resurrección. Un mundo de poesía y música absorbe el

chico sin darse cuenta. Quizás un poco más tarde, él mismo jugaría entre las patas del piano o escucharía tocar a su madre. Es Federico Heinlein Funcke, nacido en Berlín en 1912 y nacionalizado chileno en 1960.

Un nombre que será imposible eludir a la hora de recordar lo que ha sido la música en Chile durante la segunda mitad del siglo XX: su trabajo como compositor es amplio y diverso; desde 1957 inició una carrera como docente y gran parte de los músicos chilenos han tenido su formación, y por su análisis crítico han desfilado casi todos los artistas nacionales, y los extranjeros que nos han visitado.

—¿En qué circunstancias se produjo su viaje a Latinoamérica? Me refiero a cuando vino por primera vez.

—En circunstancias de que mi familia estaba radicada desde el siglo pasado en Buenos Aires. Yo nací en 1912 en Alemania, donde en esos momentos vivía mi madre con sus hijos. Entonces nos pilló la guerra del 14; apenas terminada la guerra, huimos a Argentina".

—Usted estuvo un período largo en Argentina.

—Sí. Hice toda mi escolaridad allá en el Colegio Alemán, pero como tenía ardientes deseos de estudiar música, una vez hecho el bachillerato fui para Alemania a estudiar música y composición".

—¿Y cómo se resolvió la venida a Chile? ¿De qué manera se produjo?

—Fue una combinación de diversas cosas. Yo estaba trabajando con los maestros Fritz Busch y Erich Kleiber en el teatro Colón, de Buenos Aires. Nos hicimos muy amigos y ellos siempre me hablaban muy bien de Chile y de la vida musical de aquí. Hacia fines del año 40, Kleiber tenía contrato aquí para dirigir a la recién formada Orquesta Sinfónica, que se estrenó con Armando Carvajal. Kleiber y su señora me animaron a venir. Yo estaba en un momento especial, debido a ciertas crisis personales. Me dijeron por qué

viene a Chile con nosotros, le va a gustar, a lo mejor se queda allá. Todo eso se juntó con que tres señoras chilenas —Cora y Elisa Vindhoff (la segunda fue esposa de Andre Breton) y Julia Cohen—, quienes eran muy amigas entre ellas y que pasaban unas semanas en Buenos Aires y que eran muy amigas de los Kleiber también, me animaron y me dijeron que ellas en Chile tenían contacto con entidades sociales y musicales. Allá lo introducimos

Primera estación: Berlín, 1912. Segunda, Buenos Aires. Tercera, Santiago de Chile. Premio Nacional de Arte 1986, compositor, maestro y crítico de El Mercurio, Federico Heinlein Funcke dice que no le gustan las clasificaciones, que los más grandes genios musicales de este siglo son Igor Stravinsky y Anton Webern, que la unicidad de música y poesía es una bella ilusión, y que con este país tuvo un amor a primera vista al que no pudo ni quiso renunciar.

Por Juan Antonio Muñoz H.

con todo el mundo, en todos los círculos que a usted le interese o le convenga. Acepté, así, la oferta de Kleiber. Me vine para acá. Me gustaron Chile y el ambiente chileno desde el primer momento.

—¿Se vino como asistente de Kleiber?

—No. Como amigo, pero claro que también estuve en todos sus ensayos y fui útil. Domingo Santa Cruz me lo agradeció en varias oportunidades, porque tanto Busch como Kleiber no hablaban muy bien el castellano y yo podía servirles de intérprete en muchas cosas. Estaba en todos los ensayos y a ellos les gustaba que yo les dijera cómo sonaba la orquesta en distintas partes de la sala. En ese sentido también fui asistente, pero de forma amistosa.

—A su juicio, ¿qué aportaron a este medio maestros como Busch y Kleiber?

—Bueno, supongo que no fueron sólo ellos. Sucede que yo tuve más contacto con ellos. El mérito indudable lo han tenido los forjadores de la orquesta. Está Armando Carvajal y también el muy joven Víctor Tevah, quien todavía era concertino. Por supuesto, Kleiber y Busch trajeron un mundo de experiencias y conocimiento internacional que Carvajal no podía tener. O sea, valorando todo lo que se le debe a él, a Tevah y a otros, Busch, Kleiber y los maestros que vinieron después, aportaron

una experiencia más universal.

"Como el aire que se respira"

—¿A qué edad empezó a componer?

—Es difícil de responder. Es como preguntar a un poeta cuál fue su primer baluceo.

—Entonces, ¿cuándo fue que usted dijo yo voy a escribir algo, voy a componer algo?

Debo haber tenido unos 7 u 8 años, probablemente. Inventé una melodía para un poema alemán. Debe haber sido algún romántico".

—¿Y cuándo empezó a sentir ganas de que se conocieran sus obras?

—No las he sentido nunca. Hay un tiempo en que uno es ingenuo, puro y tímido, y no piensa que ha hecho una obra. Sencillamente, yo vivía en un mundo de poesía y de música. Quizás si yo hubiera sentido que tenía algún talento para la poesía, me habría dedicado a ella, pero la música era más fuerte y en mi familia había un ambiente muy musical. Mi madre, Emmy, era una muy buena pianista. Mi hermano mayor tocaba el piano, el segundo el violín, el tercero el cello. Entonces tenía un trío en la casa. Tengo el recuerdo de estando muy chico que, en Alema-

ha sido incalculable para todos los que vivimos en la segunda mitad del siglo XX.

—¿Comparte la idea de que durante este siglo se ha producido un distanciamiento entre el creador y el público?

—En todas las artes ha pasado un poquito de eso. La multitud va hacia lo fácil, y lo nuevo a veces no es fácil.

—Eso tiene costo para los creadores y también para el público. Pienso en las vidas particulares de los compositores que no pueden mostrar lo que hacen y que no se sienten útiles, socialmente. Debe ser causa de sufrimiento y muchos deben dejar de escribir, desilusionados.

—Exacto. Yo creo eso vale especialmente para nuestro medio. Recibo muchas publicaciones de Alemania, por ejemplo, y yo veo que, mal que mal, tienen más posibilidades de darse a conocer. El grupo que recibe esto

“En Webern también podemos encontrar esa referencia al silencio, que él trata de una forma maravillosa”.

parece mucho más grande de lo que sería aquí.

El lenguaje de los antiguos

—Usted siempre ha sentido un amor bastante especial por la poesía de Gabriela Mistral y por la de Pablo Neruda. Algunos piensan que se trata de mundos irreconciliables.

—¿Y para qué conciliar ambos mundos? Lo hermoso de esta vida es la diversidad. Esta palmera y este otro árbol no tienen nada que ver, y son hermosos, igualmente.

Ambos tienen sus grandes valores que uno tiene que apreciar. Además, a mí lo único que me importa como compositor es que una poesía me inspire, que evoque música. Y eso me ha pasado con ambos y también me ha podido pasar con Huidobro.

—A su juicio, ¿es posible en nuestros días esa famosa unicidad de música y poesía a la que propendían los antiguos maestros italianos?

—Eso es una utopía, un bello sueño al que hay que aspirar a llegar. Pero hay canciones donde uno siente realmente inexplicable la unión maravillosa de poesía y música.

—Seguramente usted ha ob-

servado que en el último tiempo se ha producido un aumento del público que va a los conciertos de Música Antigua, y que el país vive una proliferación de grupos y artistas dedicados.

—Hasta el momento tienen público todos”.

—¿A qué se debe esta nueva-antigua búsqueda?

—Eso se ha producido en realidad en nuestro siglo. Con todos los nuevos experimentos que hubo y con la inquietud que trajo consigo este siglo, con sus guerras mundiales, el gran público muchas veces rehusó las disonancias que para ellos eran cacofonías y buscó entonces refugio en la música más tranquila o más accesible para ellos del siglo pasado. Yo he visto crecer eso desde mi juventud hasta hoy, crece y crece, creo yo, debido a la inquietud de nuestros tiempos, a la inestabilidad general del mundo. Es como un refu-

bern, que trabaja el silencio de una forma maravillosa.

—¿Cómo se plantea usted ante esto de observar el pasado musical? Porque tampoco se trata de que empecemos a reproducir piezas de museo.

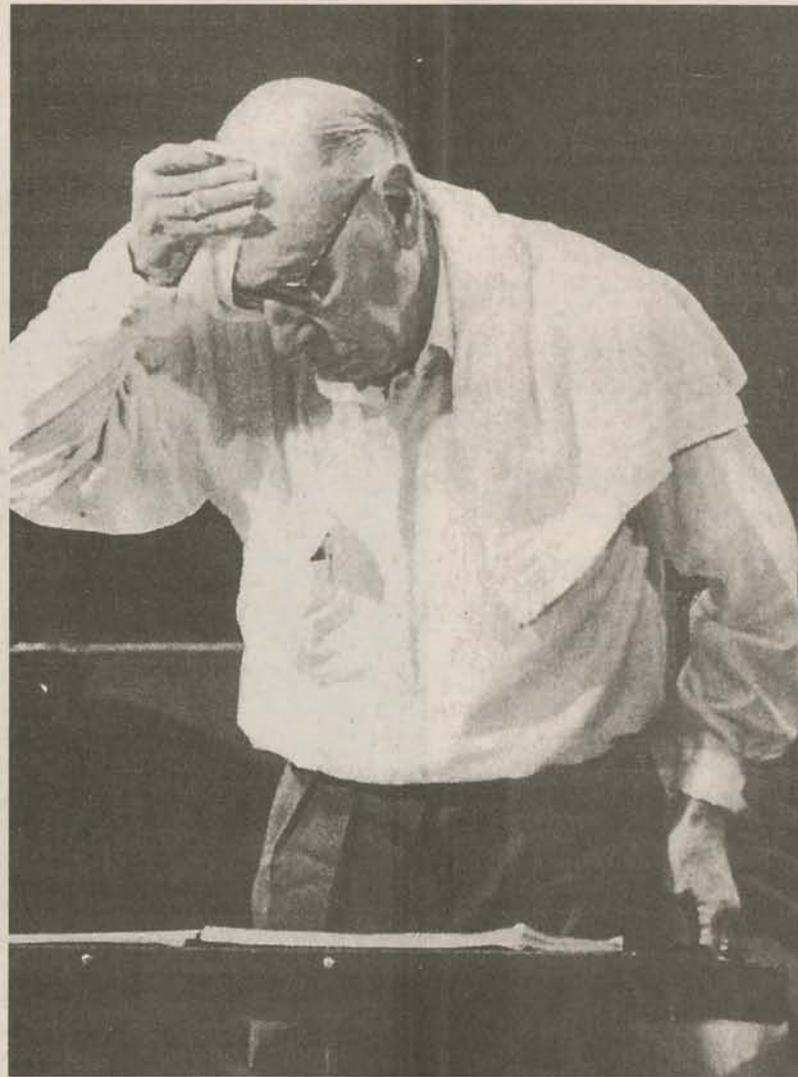
—No. El asunto es llegar a interpretaciones que sean fieles a la esencia y que también hablen a los hombres de hoy. Hartnoncourt ha logrado mucho en ese sentido: reanimar, resucitar la letra anterior con el espíritu justo que le corresponde.

“Que se creen fundamentos”.

—¿Cómo se produjo la llegada a los comentarios escritos, a la crítica?

—Viví cerca de 10 años en Viña del Mar y allí tuve muchos contactos con gente que amaba la música. Ahí estaba don Heriberto Goetz, quien era el administrador de El Mercurio, de Valparaíso, un hombre muy amante de la música, con quien siempre nos veíamos en los conciertos. Más de alguna vez él me dijo por qué no escribe usted un artículo. Finalmente, por darle placer, lo hice de vez en cuando. Cuando me trasladé a Santiago, hice unos comentarios locos para un diarito que después desapareció; un diario chiquito de cuyo nombre no me acuerdo, que salía una vez al mes y que era muy irreverente.

Yo era muy amigo de Juan Orrego Salas, quien era el crítico de El Mercurio, de Santiago, y que viajaba mucho. Durante su ausencia, yo fui su suplente. Más tarde, René Silva necesitó de un



A juicio de Heinlein, Igor Stravinsky junto a Webern son los dos grandes genios musicales de la primera mitad de este siglo. En la foto Stravinsky durante una grabación de su obra en 1965.

crítico estable porque Orrego se fue definitivamente. René Silva, muy vigilante de mi obra, me to-

mó a prueba, me corregía, me daba consejos. Estuve ahí como colaborador durante varios años hasta que en algún momento don René encontró que yo ya estaba de total consumo, y me hizo el ofrecimiento de entrar a la planta. Eso fue hace 30 años.

—¿Cuál es la misión que debe cumplir en nuestro medio la crítica, teniendo en cuenta nuestras condiciones como país?

—Informar y orientar es lo esencial, absolutamente lo esencial. No me parece que haya que ser muy crítico en el sentido negativo. Puede que con la madurez uno se ponga más agrio o que sea más conciliador, pero eso debe darse naturalmente, sin forzarlo. En todo caso, prefiero lo constructivo a lo destructor”.

—En líneas generales, ¿cómo observa el medio nuestro, qué es lo que le está faltando en términos de proyección, de creación también, en términos de posibilidades para las personas que están emergiendo?

—Yo no sabría definirlo, pero me parece que la plata —la plata bien gastada, naturalmente— es un factor decisivo. Y no



La Orquesta Sinfónica de Chile interpretará el 10 y 11 de julio “Sinfonietta” de Heinlein.

Doce Tonos y Consonancia

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Henrique Morelenbaum, interpretará, los días 10 y 11 de julio, la obra «Sinfonietta», de Federico Heinlein:

“Después de vivir unos diez o doce años en Viña, me trasladé a Santiago, definitivamente, en 1952. En esa época llegó aquí muy fuerte la ola de la dodecafonía y muchos de los compositores que antes no habíamos trabajado con los doce tonos quisimos hacerlo. Pero la dodecafonía tiene sus reglas y uno de sus mandamientos principales es evitar la tríada, la consonancia a la antigua. Yo resolví usar el sistema de doce tonos como material, pero con el estricto propósito de no evitar las consonancias y no evitar la tríada. Fue terminada en 1954 y se estrenó dos años después, bajo la dirección de Víctor Tevah”.

Las más recientes obras compuestas por Federico Heinlein son una pieza hecha para el Ensemble Bartok y un encargo de la Orquesta de Cámara de la Usach.

Esta última es una “sinfonía para orquesta de cámara”, que será estrenada durante la temporada de conciertos de este año. **AVL**

EL MERCURIO

EL MERCURIO

—Finalmente, ¿qué papel ha cumplido, en esta vida suya dedicada a la música, su esposa, la señora Inés Santander, quien lo acompaña a todos los conciertos?

—(Le brillan los ojos y se incorpora, entusiasmado) “Ha sido, en mis sueños, mi musa. Y cuando finalmente pudimos casarnos, ha sido mi compañera maravillosa. **AVL**