

Green, Edward

La fuga y la revolución francesa

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXVI, N° 26, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Green, Edward. “La fuga y la revolución francesa” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26,26 (2012). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/fuga-revolucion-francesa-edward-green.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

LA FUGA Y LA REVOLUCIÓN FRANCESA¹

EDWARD GREEN

Resumen

En esta conferencia quiero presentar evidencia de una vinculación entre la vigorosa reconfiguración de la fuga llevada a cabo por Anton Reicha en la década de 1790 y las fuerzas culturales e intelectuales desatadas por la Revolución Francesa.

Palabras clave: fuga, Revolución francesa, Reicha, Siegel.

Abstract

In this essay, I want to present evidence of a tie-up between the bold reconfiguration of the fugue attempted by Anton Reicha in the 1790s and the cultural and intellectual forces unleashed by the French Revolution.

Key words: fugue, French Revolution, Reicha, Siegel.

* * *

Los líderes de la Revolución se contemplaron a sí mismos como recomenzando el mundo. ¿Por qué, si no, llamar a 1792 —Año?”? ¿Por qué, si no, tener un —Clto de la Razón” oficial, que condujo a una gran ceremonia pública para dismantelar el altar cristiano de Nôtre Dame y reemplazarlo por uno dedicado a la Libertad?

Hubo en aquellos febriles días revolucionarios una reconsideración de todas las normas sociales previas. Entre aquellos llenos de entusiasmo se encontraba Eulogius Schneider, profesor en Bonn. Tan apasionadamente hablaba sobre lo que estaba ocurriendo en París, que fue despedido de su cargo universitario el 7 de junio de 1791. ¿Quiénes asistían a sus clases? El joven Beethoven y su amigo cercano, Anton Reicha.

—Pueblo feliz!” —declamaba Schneider ante el entusiasmo de sus alumnos: —Por tu mano / El trono principesco se ha convertido en un sitial

¹ Conferencia presentada en la Universidad de Columbia durante una sesión de la American Musicological Society, el 30 de abril de 2011.

de libertad... / Ahí yace, en ruinas, la Bastilla. / El francés es un hombre libre!”.

¡Libertad! Muchos jóvenes fueron subyugados por la visión de un mundo en reconstrucción. Beethoven y Reicha, amigos en Bonn; Hegel y Hölderlin, amigos en Tübingen, todos nacidos en 1770 y a punto de desarrollar carreras en las cuales la libertad fue la estrella que los guió. Como lo escribió memorablemente otro personaje nacido en 1770:

Bliss was it in that dawn to be alive,
But to be young was very heaven!—Oh! times,
In which the meagre, stale, forbidding ways
Of custom, law, and statute, took at once
The attraction of a country in romance!
.....the whole earth,
The beauty wore of promise, that which sets
.....
The budding rose above the rose full blown.
What temper at the prospect did not wake
To happiness unthought of? The inert
Were roused, and lively natures rapt away!²

Por lo tanto, no debe sorprender que, en aquellos años turbulentos, quizás la más regulada de las formas musicales – la fuga – haya sido expuesta a una re-evaluación radical. Lo fue, y nunca tanto como en la obra de Anton Reicha.

Consideremos la 7^a de las 12 fugas que había compuesto en Hamburgo entre 1794 y 1799, y que publicó en París en 1800. ¿Y por qué estaba Reicha en Hamburgo? Porque su tío Josef Reicha, Maestro de Capilla en Bonn, preocupado porque su sobrino estaba siendo infectado por las ideas revolucionarias, lo envió a un lugar supuestamente más seguro. Lo sabemos por las *Notas biográficas* del mismo Anton.

Para tener una idea de cuán extraña es esta fuga, de cómo se burla de —ds pobres, aburridos, amenazantes caminos / de la costumbre, la ley y el estatuto”, observemos:

² Son palabras de William Wordsworth, de su largo poema *The Friend*.

Allegretto

p

sf *mf*

sf

Imagen 1- Ejemplo 1 (continúa en página siguiente)

The image displays a musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble clef with a simple accompaniment in the bass clef. The second system begins with a forte (f) dynamic and features more complex textures. The third system includes a triplet in the bass line. The fourth system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with '(etc.)'.

Imagen 2- Ejemplo 1 (continuación)

Es una escritura audaz. No hay casi un precepto que no haya sido alegremente ignorado. Primero, la regla de hierro de que una respuesta fugal debe encontrarse a una 5^a justa. Reicha lo hace a un tritono de distancia: Mi bemol después de La natural. Y las siguientes dos voces entran, extrañamente, en Sol natural y La bemol. Más aún: el hecho de que la fuga finaliza en la distante tonalidad de Fa mayor agrega otro factor a su éclat revolucionario –la sensación de un mundo en movimiento. Agréguese también que la fuga está en un compás de 5/8 y tenemos el cuadro completo.

Salteemos unos años. En 1818 Reicha se convertiría en profesor de Contrapunto y Fuga en el *Conservatoire*. Era más que capaz de escribir

fugas correctas, enseñándole a otros cómo hacerlo. Como Beethoven, Reicha había estudiado en Bonn con Neefe, que basó su educación en *El Clave Temperado*. Y Reicha amaba a Bach; pensaba que sus propias innovaciones eran la continuación del liderazgo de Bach, rescatando a la verdadera fuga –a la que veía como la más vibrante de las formas musicales- del cepo mortal de las leyes arbitrarias y tiránicas que se le habían impuesto.

Una muestra de la habilidad de Reicha con maneras más habituales de composición fugal puede verse en el siguiente pasaje de su cantata dramática *Lenore* (1805), basada en la famosa balada de Bürger (1773):

Adagio (Lasst uns den Leib begraben)

Soprano / Vln I
Alto / Vln II

Tenor / Vla
Bass / Vcl

p

5

p

8

(etc.)

Imagen 3- Ejemplo 2

Beethoven tenía una alta estimación por esta *Lenore* y se la recomendó al Príncipe Esterhazy para su ejecución. Por desgracia, el censor imperial

no lo permitió, y esta bofetada fue unja de las razones por las que Reicha regresó a Francia en 1808.

Reicha vivió hasta 1836 y parte de su fuego revolucionario juvenil persistió hasta el final. Esto explica, quizás, porqué fue posiblemente el profesor de Composición más exitoso de todos los tiempos. Gounod, Adam, Franck, Liszt y Berlioz se contaron entre sus alumnos directos; Smetana y Meyerbeer estudiaron con sus libros; Ambroise Thomas lo hizo con un discípulo. La lista podría continuar.

¿Qué hizo que Reicha fuese tan bueno? Algo que aprendí del fundador del Realismo Estético, el gran filósofo norteamericano Eli Siegel y que es tan crucial para la belleza en el arte como para la eficacia pedagógica —sin hablar de una vida felizmente vivida— : la unidad de los opuestos. —Toda la belleza— —explicaba Siegel— —es el hacer una unidad‘ de los opuestos, y hacer una unidad‘ de los opuestos es aquello que perseguimos en nosotros mismos”.

Dicho principio incluye, definitivamente, belleza en nuestra profesión. Aparentemente, en Reicha —como maestro— había una extraordinaria unión de libertad y rigor. Tenía un extraordinario afán en considerar casi todo como musical‘: los compases más extraños, las relaciones tonales más exóticas, las culturas musicales de lejanas geografías; la bitonalidad y la microtonalidad, sin olvidar un sistema armónico semejante al pandiatonismo‘ del siglo XX. Al mismo tiempo, como Berlioz y otros han testimoniado, su mente estaba disciplinada matemáticamente, capaz de presentar la lógica estructural de la música con extraordinaria precisión y claridad. En la presencia de tal maestro, como lo hubiese dicho Woerdswoth, —. los inertes / fueron despertados y las naturalezas vivaces, embelesadas”.

Reicha dio a sus alumnos vía libre para realizar sus propios actos de audacia musical, incluyendo audacia fugal. Por ejemplo, aunque tiene sus entradas a los niveles prescriptos de Tónica y Dominante, este pasaje de la *Sonata en Si menor* de Liszt (1854) sería impensable sin los beneficios de la nueva libertad que Reicha aportó a la música contrapuntística. En realidad, Liszt mismo lo dijo.

Allegro energico

The musical score is for a piece titled "Allegro energico" in G minor, 3/4 time. It consists of five systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet in the bass line. The second system continues with a piano accompaniment. The third system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system features a triplet in the treble line. The fifth system ends with "(etc.)" in the treble line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

Imagen 4- Ejemplo 3 (continúa en página siguiente)



Imagen 5- Ejemplo 3 (continuación)

También Berlioz aprendió. Consideremos el comienzo de *La Condenación de Fausto*:



Imagen 6- Ejemplo 4 (continúa en página siguiente)

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The lyrics are: "Le viel hi - ver a fait place au prin - temps La na - tu - re s'est ra - jeu - ni - e Des cieux". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The first system has a vocal line starting with a whole rest followed by a half note, and the piano accompaniment starting with a half note. The second system has a vocal line starting with a half note, and the piano accompaniment starting with a half note. The third system has a vocal line starting with a whole rest followed by a half note, and the piano accompaniment starting with a half note.

Imagen 7 - Ejemplo 4 (continuación. Continúa en página siguiente)

The image displays a musical score for Edward Green. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics "la cou - pole". The piano accompaniment is in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The second system continues the vocal line with the lyrics "in - fi - ni - e" and includes the instruction "(etc.)" at the end of the line. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *poco f* at the beginning of the system.

Imagen 8- Ejemplo 4 (continuación)

El ejemplo anterior, como el de Liszt, son música de mayor calidad que la de Reicha. Pero, en comparación con el 'salvajismo' tonal de su maestro, Berlioz –por lo menos cuando se trataba de una fuga– fue un 'revolucionario cauteloso'. El último ejemplo tuvo una serie de entradas iniciales en Re mayor, Fa# menor, La mayor y, luego, una entrada incompleta en Do# menor. Esta organización en terceras ascendentes no es 'de libro de texto': es la clase de cosas que hubiese producido accesos de perplejidad o furia a Cherubini y Fétis, los colegas de Reicha en el *Conservatoire*. Aún así, es contrapunto mucho menos iconoclasta que el de Reicha de unos 40 años antes. La diferencia es que, entonces, Reicha

escribía en medio de la década más revolucionaria que Europa había tenido en su historia.

Se muestra en su música. Para ver en mayor plenitud cómo los vientos revolucionarios propulsaron las ‘velas’ imaginativas de Reicha, empujando su pensamiento fugal hacia inexplorados océanos sonoros, ubiquemos la 7ª fuga en el contexto de la colección, ya que no se trata de una excepción. Consideremos el comienzo de la 3ª fuga:

Allegretto

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked *Allegretto*. The first system begins with a treble clef, a common time signature, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The music features complex rhythmic patterns and chromaticism characteristic of Reicha's style.

Imagen 9- Ejemplo 5 (continúa en página siguiente)



Imagen 10- Ejemplo 5 (continuación)

El ascenso en terceras –La mayor, Do mayor, Mi mayor y Sol mayor- se asemeja a lo que Berlioz hizo en 1845. Sólo que es mucho más áspero: ¿qué, si no, son esas abruptas modulaciones por sonido común produciendo una serie de tonalidades mayores en ‘falsa relación’ inmediata?

Hasta ahora nos hemos centrado en cuestiones tonales. Pero, el joven Reicha también tuvo una actitud revolucionaria con el ritmo. La 7ª fuga está en 5/8, un compás que no se escuchaba en salas de conciertos, salvo rarísimas excepciones como la ‘escena de la locura’ en *Orlando* de Haendel. Pero, al mismo tiempo, a nivel de ‘el pueblo’ –especialmente el pueblo que Reicha conoció en su infancia- dicho compás no era, para nada, extraño. Había crecido en Bohemia, una de cuyas danzas populares era la *Zwiefacher*. No cabe duda que la Revolución Francesa introdujo un nuevo respeto por el sentimiento y la cultura popular: Reicha adhirió tempranamente.

En la colección de 1800 Reicha anotó el compás de la fuga como $3/8 + 2/8$, esto es, como *Zwiefacher*. En el *Avertissement* que encabeza la publicación, él escribe que esta *mesure divisée an deux* no debe ser tomada como 5/8. Hacerlo así podría ser “un error que podría causar una caída”. ¿Y por qué? Porque, explica, 5/8 no destacaría el drama de “compases iguales y desiguales”. Un drama –permítanme explicar- claramente de opuestos.

Ahora bien: los estudiosos de Reicha se han intrigado frente al acalorado lenguaje del compositor sobre este aparentemente insignificante asunto de notación. “Mucho ruido y pocas nueces”, han dicho algunos. Sin embargo, los compositores no eligen la notación ligeramente –y yo sugeriría que esta cuestión notacional proporciona evidencia de otro argumento en la dirección de la tesis propuesta para esta conferencia, dado que en una gran escala política, social y económica, el drama de la ‘igualdad y desigualdad’ era exactamente lo que estaba teniendo lugar en París y otros lugares. Consideremos este pasaje de su *Obertura en Re mayor*, también –en su forma inicial- un producto de su estadía en Hamburgo:

Allegro un poco vivo

Winds & Horns

Strings

p *(sim)*

f

f

Imagen 11- Ejemplo 6 (continúa en página siguiente)



Imagen 12- Ejemplo 6 (continuación)

Debo mencionar que las fugas de 1800 fueron incorporadas en 1805 a una colección mayor: las *36 fugas para piano*. Esta colección fue publicada en Viena -donde Reicha vivió entre 1801 y 1808- y muestra otra faceta de su revolución fugal. En un ensayo que la acompañaba –*Über das neue Fugensystem*- Reicha sostiene que ‘cualquier’ tema puede ser sujeto de una fuga. No solamente ciertos temas, altamente refinados y selectivos, ‘nacidos para eso’. ¡Cualquier tema! *Liberté* –una nueva libertad para la fuga, lo que hemos explorado anteriormente. Ahora: ¡*Égalité!* Y muy pronto, como explicaré, también *Fraternité*.

Aquí tenemos una instancia de la nueva ‘igualdad de materia temática’, una que seguramente se reconocerá con facilidad:

Allegro

f

trm

tr

trm

mf

trm

trm

trm

(etc.)

Imagen 13- Ejemplo 7

Imagino que Mozart estaría muy sorprendido, incluso por las extrañas entradas: en Re mayor, Sol mayor, Mi mayor y nuevamente Mi mayor.

Das keine Fuge mehr ist (“—Escno es más fuga”), dijo Beethoven en respuesta a la colección de 1805. Es verdad, desde un punto de vista tradicionalista; y quizás en ninguna otra instancia como en esta aparentemente despreciativa actitud hacia los audaces experimentos de Reicha, mostró Beethoven su costado conservador, diría ‘pedante’. Pero sólo ‘aparentemente’, porque también él demostró haber sido afectado por Reicha. Las entradas en quintas ascendentes consecutivas que comienzan el *Benedictus* de la *Missa Solemnis* proporcionan un ejemplo. Otro, es la *Grosse Fuge*, con sus extrañas dislocaciones métricas. Se podría argumentar también que el enciclopédico *L’art de varier* de 1804 ayudó a inspirar la dimensión de las *Variaciones Diabelli*. Y tenemos también esta evidencia indirecta: Czerny tradujo el imponente *Traité de haute composition* de Reicha al alemán. Si en su mente hubiesen quedado ecos de manifestaciones desdeñosas sobre Reicha oídas a su maestro Beethoven, es difícil imaginar que Czerny hubiese cargado sobre sus espaldas semejante tarea, especialmente considerando que más de 100 páginas del libro están dedicadas a la fuga.

Si tuviésemos más tiempo podría brindar gran cantidad de detallada evidencia de la juvenil simpatía de Reicha por la Revolución Francesa. Si luego él se calmó al respecto, es irrelevante: estoy hablando de su estado mental durante ese período. Pero, permítanme siquiera entrever esa evidencia.

Primero, Reicha tenía plena conciencia del vínculo de servidumbre impuesto sobre el pueblo por siglos de aristocracia. Fue seis años antes de su nacimiento, en 1764, que su padre y su abuelo fueron liberados. La ofensa y la injusticia del sistema no eran cuestiones históricamente distantes para él.

Segundo, Eulogius Schneider no fue el único docente que Reicha tuvo en Bonn que le inculcó sentimientos izquierdizantes: Christian Gottlob Neefe fue un activo miembro de los *Illuminati*.

Tercero, en Hamburgo escribió *Obaldi*, una ópera titulada —Los franceses en Egipto—. Fue ambientada en las Cruzadas, pero escrita con un ojo mirando el presente, dado que Napoleón acababa de comenzar su campaña en Egipto. Con su ópera bajo el brazo, Reicha llegó a París en Septiembre de 1799, poco después del regreso de Napoleón a la capital. En pocos días más se produciría el *Coup de Brumaire* y Napoleón sería declarado Primer Cónsul de la República.

Cuarto, Reicha decidió viajar a París en tiempos de gran peligro. Inglaterra y Rusia habían firmado en la Nochebuena de 1798 un pacto militar contra la Francia revolucionaria. Más aún: París se encontraba en gran turbulencia política. Y Reicha tenía penosa conciencia de que, no hacía tanto tiempo –en 1794- durante tiempos similarmente turbulentos, su amado maestro Eulogius Schneider había sido guillotinado allí. ¿La razón? Como escribió Saint-Just a Robespierre: es —urgentemente necesario ejercer presión sobre extranjeros. Nosotros no creemos en el charlatán cosmopolita, y solamente confiamos en nosotros mismos”. Schneider, el alemán, era el —charlatán cosmopolita”.

Entonces - París en 1799 - era escasamente el lugar más seguro de la tierra para que Reicha persiguiera su fortuna musical. Sin embargo, eligió estar allí, en el mismo centro de la vida revolucionaria. ¿Y a quiénes dedicó la colección de fugas de 1800? *Aux citoyens Méhul, Cherubini, Gossec, Lesueur et Martini – Inspecteurs du Conservatoire de Musique*. ¿Fue esto meramente una movida astuta de un joven músico deseoso de congraciarse con figuras establecidas? Lo dudo; un elemento, quizás, pero aún así, no uno cínico. Reicha tenía la impresión de que estos hombres podrían tener alguna simpatía hacia él: todos ellos escribieron música para impulsar la Revolución, y Gossec y Méhul en particular, eran fervientes partidarios.

Un quinto elemento de evidencia: en 1802 Reicha rechazó una propuesta de Ludwig Ferdinand de Prusia para trasladarse a Berlín y ser allí *Kapellmeister* y docente. Era un príncipe reconocido por su amor a la música, el mismo a quien Beethoven dedicó su *Concierto N° 3 para piano y orquesta*. Y recuerden: Reicha estaba interesado apasionadamente no sólo por la composición, sino también por la enseñanza. Justo en esa época, se encontraba trabajando en la primera de sus obras pedagógicas: *Praktische Beispiele*. Con todo esto *in mente*, el hecho de que Reicha no aceptara esta excelente posición clama por una explicación.

Posiblemente, sólo posiblemente, Reicha sintió que no podía trabajar para un monarca, cualquiera fuese su afición musical, que en ese preciso momento estaba organizando la oposición a Napoleón. Después de todo, Napoleón no se coronó Emperador hasta diciembre de 1804, por lo tanto, ante los ojos de Reicha en 1802 era todavía el campeón de la Revolución. Como Eli Siegel lo señaló en varias conferencias sobre Napoleón, este trajo organización a la Revolución, organización para completar y hacer eficientes las vastas energías que liberó.

Organización y energía: un intento de convertir opuestos en uno y, al menos en este aspecto, Reicha se parecía a Napoleón. Ambos fueron

hombres de pasión y disciplina, de visión y sentido práctico, de intensidad tórrida, con la frialdad del cálculo matemático.

Les prometí antes decir algunas palabras sobre *Fraternité*. Acá están, y con esto termino. Proviene de los *Praktische Beispiele* y, como ustedes oirán, Reicha casi iguala música y revolución, ¡y música contrapuntística!

La música, escribe:

«[...] tiene al sentimiento como objeto. Más que de cualquier otra cosa, nuestra felicidad presente depende de la elevación del sentimiento - ¿y qué son las revoluciones estatales, sino explosiones de sentimiento? Solamente por este camino podemos disfrutar de las alegrías de la vida; la ambición más alta es romper las barreras entre las gentes, y recibir lo que el amor enseña [...] Y la música multivocal tiene esta ventaja: nos prepara para amar a la sociedad.

* * *

Dr. Edward Green. Realizó estudios de grado en el Oberlin College y de posgrado en la New York University, en la que se doctoró. Ha sido compositor invitado y conferenciante en prestigiosas instituciones como el Festival de Tanglewood, las Universidades de Sud-California (Los Ángeles), Montreal (Canadá), Ithaca College, Darmouth y el Instituto Nacional de Jazz (Baltimore). Entre los premios recibidos debe mencionarse el premio Internacional Zoltan Kodaly, en 1995, y el premio *Music Alive!* de la Liga de Orquestas Sinfónicas de los EE.UU. de América, en 2004.

Ha presentado ponencias y publicado artículos en numerosos eventos académicos y publicaciones de su país, Dinamarca, Japón y China. Es editor de *The Cambridge Companion to Duke Ellington* (Cambridge University Press). Desde 1984 es profesor de Composición e Historia del Jazz en la *Mannhattan School of Music* (New York).