

DE MÚSICA

XALAPA, YAMAOKA, FORO

En la primera semana del mes de marzo se presentó, en la Sala Nezahualcóyotl, la Orquesta Sinfónica de Xalapa, con Jorge Velazco como director huésped. Se esperaba que, como suele suceder, el conjunto veracruzano ofreciera una buena sesión musical; pero eso se alcanzó sólo a medias, a pesar de que el programa era halagüeño. Con ello quiero decir que los programas de mano anunciaban, debajo de cada obra, algo nuevo o especial, cosas que a la larga no resultaron ni tan nuevas ni tan especiales.

Inicialmente, el violinista alemán Hans Maile tocó la parte solista del *Concierto para violín* de Beethoven, en lo que el programa anunciaba que era la versión original del manuscrito del compositor. Tal observación obedece al hecho de que, según la historia, el violinista Joseph Joachim introdujo una serie de modificaciones en la partitura que se han perpetuado en las versiones que usualmente oímos de la obra. En efecto, y con un poco de atención, fue posible descubrir algunas variantes en la versión de Hans Maile; lo más notable fue que el fraseo y la articulación tuvieron tintes mozartianos muy claros, y que, en general, la parte solista pareció más difícil que en la versión más canónica. Lo desconcertante de esta interpretación se dio durante las cadenzas, que dieron la impresión de estar estilísticamente fuera de lugar. Por el uso de las dobles cuerdas, el registro agudo, el staccato y ciertas figuras rítmicas, las cadenzas parecieron más adecuadas para una obra de Paganini que para el concierto de Beethoven. En particular, una de las cadenzas es acompañada por un marcial *ostinato* en los timbales, que no suele aparecer en otras versiones, y que no parece coincidir con el espíritu musical beethoveniano, aunque es posible que tal acompañamiento, en efecto, forme parte de la versión original mencionada en el programa. Fuera

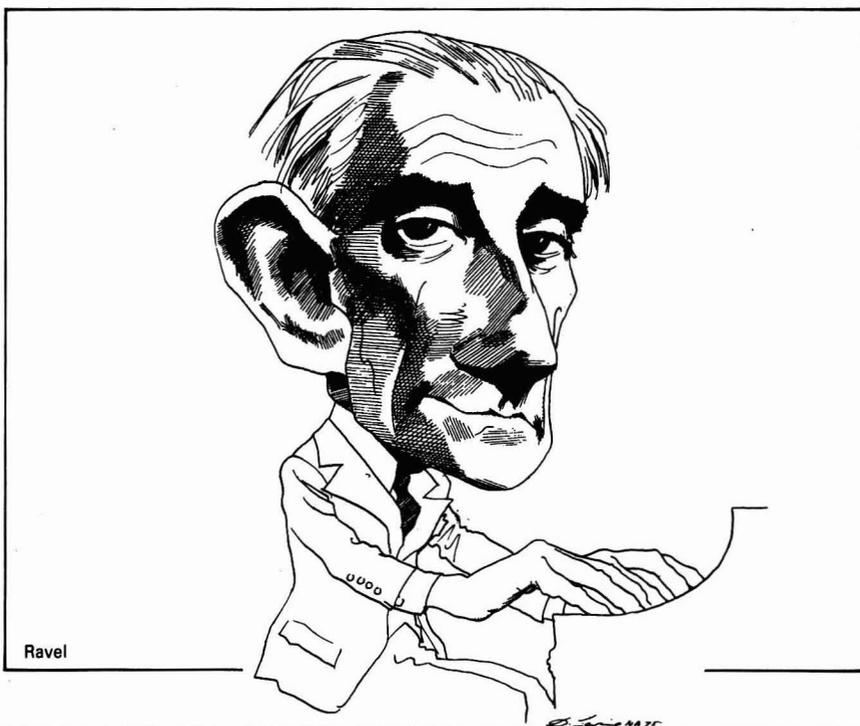
de estas diferencias estilísticas, difíciles de apreciar para la mayoría del público, esta versión del *Concierto para violín* de Beethoven poco aportó en cuanto a novedades interpretativas, tanto en la parte solista como en el acompañamiento orquestal.

La segunda obra del programa interpretado por Jorge Velazco y la Sinfónica de Xalapa fue el poema sinfónico *Oithona*, de Ricardo Castro. En el programa se podía leer: "estreno mundial de la única obra sinfónica que subsiste del gran autor mexicano". Por lo general, al escuchar una obra sinfónica mexicana anterior a las dos últimas generaciones de compositores, uno tiende automáticamente a buscar el contenido sonoro nacionalista, las citas rítmicas, melódicas o armónicas de algún material folklórico o tradicional. En esta curiosa obra de Castro no hay nada que se aproxime siquiera a la tendencia nacionalista. Se trata de una pieza básicamente romántica, sencilla, sin complicaciones, con algunas sonoridades que tienden a lo impresionista, y de características netamente europeas. A manera de referencia, menciono el hecho de que esta obra es contemporánea de la *Cuarta sinfonía* de Brahms y la *Primera sinfonía* de Mahler.

Finalmente, llegó el momento de lo que aparentemente sería el plato fuerte del programa. Si bien ya nadie espera nada nuevo del *Bolero* de Ravel, la

anotación del programa apuntaba hacia algo diferente: "versión auténtica, con los instrumentos originales indicados por el autor, por primera vez en México".

Para quienes han oído muchas veces el *Bolero*, y sobre todo para quienes alguna vez se han asomado a la partitura, la nota no dejaba de ser desconcertante; ninguno de los instrumentos pedidos por Ravel es particularmente extraño o difícil de conseguir. Así, pues, no quedó más remedio que leer con cuidado la nota al programa, para descubrir que tanto escándalo con el asunto de la *versión auténtica* se reducía a una banal discusión sobre si existe o no existe el saxofón sopranino, instrumento que Ravel pide para uno de los solos de su obra. El *Bolero* ha sido tocado en México muchísimas veces, y se antoja realmente difícil que ésta haya sido la primera vez que se haya incluido el pequeño saxofón en la orquesta, sobre todo si consideramos el hecho de que muchas orquestas extranjeras han interpretado esta obra en nuestras salas de concierto. Después de todo esto, lo menos que podía esperarse era una interesante ejecución de este *Bolero* tan conocido y tan popular; sin embargo, la versión escuchada fue bastante plana y convencional. Incluso, algunos de los solos fueron bastante desafortunados: flauta, oboe d'amore, corno, trombón. Y, en general, la sección de maderas sonó



Ravel

RESEÑAS

desafinada a lo largo de la obra. Así pues, este concierto lleno de notas que anunciaban grandes cosas resultó menos que satisfactorio, y la Orquesta Sinfónica de Xalapa no estuvo, por esta vez, a la altura a la que nos tiene acostumbrados en sus actuaciones.

Después de haber dirigido con éxito un programa con obras de Takemitsu, Haydn y Stravinski, el japonés Shiguenobu Yamaoka volvió a ponerse al frente de la OFUNAM para dirigir un difícil concierto, compuesto por una sola obra: la *Octava sinfonía* de Anton Bruckner. Difícil en realidad por las características de la obra misma, y difícil, quizás un poco hipotéticamente, por lo que parecía un reto singular: ver y oír hasta dónde la mentalidad oriental del director sería capaz de descifrar y comunicar el contenido de una de las obras más significativas de la forma sinfónica occidental. Para sorpresa y gusto de propios y extraños, Yamaoka demostró un profundo conocimiento de la monumental obra (que dirigió de memoria) y, además de ello, una gran capacidad de penetración en los elementos brucknerianos de la sinfonía. De entre todos los aciertos del director japonés, vale la pena mencionar uno: el soberbio tratamiento que dio a la coda del último movimiento. Esta coda es particularmente interesante en la producción de Bruckner porque en ella el compositor ha hecho una síntesis compacta y magistral de toda la sinfonía, combinando simultáneamente los temas principales de cada uno de los cuatro movimientos en un brillante final. Considerando la peculiar orquestación de Bruckner, que sobre todo en sus codas tiende a grandes acumulaciones sonoras, es indispensable un manejo clarísimo y preciso de estos temas para no perder claridad. Shiguenobu Yamaoka supo dar a cada sección la importancia necesaria para dejar lucir este ejemplo del genio de Bruckner, y en su interpretación la coda brilló, poderosa y enérgica, para concluir una muy buena versión de esta *Octava sinfonía*. Si bien es cierto que para lograr todo el esplendor del sonido bruckneriano hace falta una orquesta como la del Concertgebouw de Amsterdam, del conjunto especialista en interpretar a Bruckner, hay que decir que la OFUNAM respondió bien a la batuta de Yamaoka, logrando buenos momentos en su trabajo de conjunto, y



algunos pasajes brillantes en las secciones de trompetas, trombones y tubas tenor.

De entre los veinticinco eventos llevados a cabo durante el IV Foro Internacional de Música Nueva, he elegido dos para comentarlos en este espacio. He seleccionado estos dos en particular porque representan, a mi modo de ver, polos distantes en el espectro de la música nueva, y porque hablan de la diversidad de manifestaciones que fue posible ver y oír durante el foro.

El primero de estos dos eventos estuvo a cargo del Grupo KIVA, del Centro de Experimentación e Investigación Musical de la Universidad de California, en San Diego. Dicho de una manera muy simple, el trabajo del grupo gira alrededor de la improvisación — un género muy libre de improvisación. Durante una sesión de improvisación llevada a cabo en una de las salas del Museo de Arte Moderno, el Grupo KIVA permitió echar un vistazo a algunos elementos interesantes que han integrado a su trabajo. El primero de estos elementos es la fusión de la música y la danza; Jean Charles François y John Silber son los instrumentistas y Hi-Ah Park es la bailarina. Desde la elección de este formato dual y la forma de presentación de su improvisación, los miembros de KIVA afirman el carácter ritual que la improvisación musical ha tenido desde tiem-

po inmemorial. Por otra parte, nada hay en el trabajo interpretativo que tienda hacia la exhibición del virtuosismo. Por el contrario, François y Silber retoman, invirtiéndolo, un interesante concepto en la creación musical: en momentos remotos de la cronología musical, los intérpretes aprendieron a utilizar los objetos como instrumentos, y los miembros de KIVA tienden a utilizar sus instrumentos como objetos, creando una serie inesperada de sonidos, empleando desde instrumentos primitivos de barro hasta medios electroacústicos. Con todos estos sonidos como base, Hi-Ah Park crea un desarrollo coreográfico en el que también es posible descubrir elementos rituales; su trabajo, en esta ocasión, se ha basado en una constante tensión, portadora de angustia y un cierto sentido del terror. Se dieron momentos interesantes en los que la bailarina planteó una interacción directa, física, con los instrumentistas y sus instrumentos, para después invadir literalmente el espacio vital de algunos miembros del público. Aquí, lo interesante fue ver las distintas reacciones de las personas a las que Hi-Ah Park se aproximó durante su trabajo; desde el miedo y el espanto de algunos, hasta la total ecuanimidad de otros ante los elementos de agresión/repulsión/insinuación/erotismo/invitación/seducción manejados por la bailarina.

Algunos conocedores de danza que asistieron a la presentación de KIVA coincidieron en que si bien fue interesante, el trabajo coreográfico de Hi-Ah Park no fue tan completo como pudo haber sido. Sin embargo, la combinación misma de todos los elementos propuestos por el grupo resultó una experiencia músico-visual muy interesante.

El segundo de los eventos a los que me refiero está, claramente, en un polo lejano del quehacer musical: se trata de un recital de música para pianos ofrecido por Jorge Suárez y María del Carmen Higuera. Algunos de los asistentes aplicaron calificativos diversos al contenido del programa: desconcertante, dijeron unos; desequilibrado, afirmaron otros; incoherente, gruñeron éstos; raro, murmuraron aquéllos. La verdad es que el programa en cuestión distó mucho de ser redondo y satisfactorio.

Hay que mencionar, desde luego, las dos obras del programa que hicieron valer la pena toda la sesión. La primera de ellas, sin duda lo mejor de todo el concierto, fue la *Sonata II* para piano de Federico Ibarra. En ella se nota un claro cambio de actitud (que no de pensamiento formal) en el compositor desde su primera *Sonata*. Aunque con un lenguaje armónico más denso y complejo

que en su primer trabajo en esta forma, Federico Ibarra ha vuelto a demostrar en esta *Sonata II* la claridad de su intención en cuanto al desarrollo de la forma, y ha logrado una obra muy bien balanceada en cuanto al manejo justo de su material, y en cuanto a lo escueto de sus proposiciones, para la resolución de las cuales Ibarra ha empleado los elementos necesarios y suficientes, sin caer en reiteraciones o en el planteamiento de acertijos musicales.

La segunda obra valiosa del programa fue la *Música para dos pianos* de Rodolfo Halffter, en la que el manejo de los elementos derivados de una serie dodecafónica es siempre claro y conciso, y en la que el compositor no pierde nunca de vista sus acentos rítmicos, manejados como siempre dentro de un esquema global muy económico en el que la austeridad y el humor cohabitan sin conflictos.

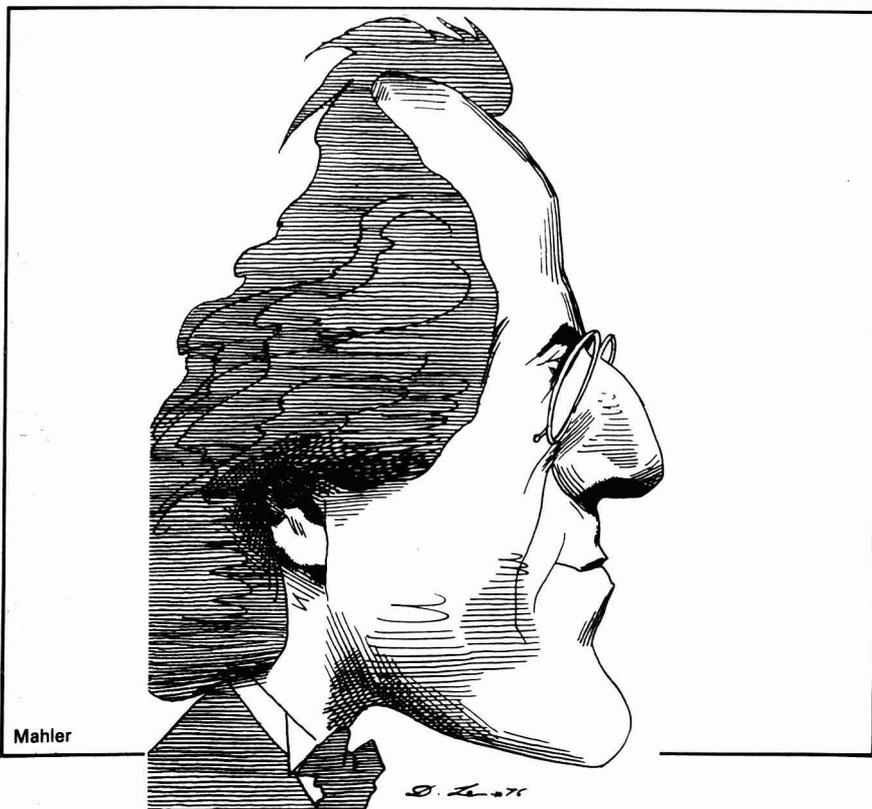
Del resto de las obras del programa, *Añorando-anhelando*, de Gerhart Muench, fue la más rescatable. La alternación pendular de elementos de lenguaje musicales añejos con expresiones muy contemporáneas da a esta obra un ambiente de remembranza muy especial, aunque en ocasiones la unidad musical parece diluirse un poco.

Atmósferas, de la argentina Alicia Terzián, propone elementos crípticos y ásperos que, finalmente, no logran el propósito (suponiendo que éste exista) de evocar las atmósferas a las que el título se refiere. La *Sonata* para piano de Miguel Alcázar se percibe como un buen intento de resolver el problema formal, y sin embargo, la expansión temporal de la obra vuelve oscuro el discurso musical, y la buena intención no fructifica del todo. Finalmente, lo peor del programa resultó ser *A Cenotaph*, para dos pianos, de Lejaren Hiller. El autor ha partido de una premisa muy interesante: construir su obra a partir de elementos musicales del pasado —específicamente, intervalos de quinta y acordes fundamentales en tríadas. Sin embargo, Hiller no ha sabido manejar estos elementos coherentemente, y por fin *A Cenotaph* ha servido para demostrar que de buenas intenciones está pavimentado el camino al tedio. Como contraste, cito la efectividad con la que Mario Lavista ha empleado los intervalos de quinta en sus *Ficciones* para orquesta, obra en la que se ha logrado un riguroso y sugestivo ámbito armónico de características muy actuales a partir de un elemento musical antiquísimo.

Finalmente, me permito *bip* distraer la atención del lector para comentar *bip* brevemente algo interesante. Ya en el número 8 *bip* de esta *Revista de la Universidad* comenté algo respecto a los ubicuos relojes *bip* electrónicos que suenan intempestivamente durante los *bip* eventos musicales. Hace poco tiempo, en la última página *bip* del programa de mano de uno de los conciertos *bip* de la Filarmónica de la Ciudad, encontré lo siguiente: "AVISO IMPORTANTE. Agradeceremos profundamente el que los usuarios de relojes electrónicos desconecten las alarmas durante el tiempo que duran los conciertos. Esto nos beneficiará a todos. Mil gracias."

Qué bueno *bip* que ya se haya hecho algo *bip* al respecto. Ese domingo, en el que Efrem Kurtz dirigió una intensísima *bip* versión de la *Sexta sinfonía* de Mahler, al dar la una de la tarde escuché solamente *bip bip* catorce veces. Por fortuna, para las *bip* dos de la tarde se redujeron a *bip bip* once. Mil *bip* gracias.

Juan Arturo Brennan



Mahler