

DE MUSICA

DIGRESIONES SOBRE BEETHOVEN

El título de esta nota no se refiere al hecho de que la digresión sea una nueva forma musical digna de ser aplicada a algún tema de Beethoven; se trata de que recientemente se efectuó un concierto (bastante malo) con música de Beethoven, y de ahí se me ocurrieron una serie de consideraciones que a primera vista nada tienen que ver con el concierto mismo, pero que de alguna manera nacieron de lo visto y oído esa noche en la Sala Ollin Yoliztli.

El concierto en cuestión, ofrecido por la Orquesta Mexicana de la Juventud que dirige Jorge Ramón Pérez Gómez, se realizó para conmemorar el tercer aniversario del conjunto, y el programa estuvo formado por tres obras de Beethoven: la obertura de *Egmont*, el concierto *Emperador* para piano y orquesta, y la *Quinta sinfonía*.

Digresión primera. El hecho de confeccionar un programa de esta naturaleza para un concierto de aniversario, no hace sino reflejar una línea de pensamiento muy convencional respecto a la música que se ofrece al auditorio. No quiero decir con esto que la música de Beethoven no sea propia para un concierto de este tipo sino que, dados los antecedentes, se antoja un tanto conservadora su selección para una ocasión como esta. Los antecedentes a los que me refiero son los otros conciertos de la Orquesta Mexicana de la Juventud, que he tenido ocasión de escuchar; en todos ellos, los programas han estado formados por bocadillos musicales de fácil digestión, y en el mejor de los casos por obras plenamente probadas a base de repeticiones múltiples, en un intento (claramente fallido) de no correr riesgos. Y voy más lejos aún: omitiendo cualquier objeción a la conformación de un programa con obras de Beethoven, me atrevo a preguntar: ¿por qué no *Coriolano*, el *Tercer concierto* y la *Octava sinfonía* en vez de las obras escogidas? Finalmente, son obras beethovenianas

cada vez más íntima; de un estilo impersonal se pasa a uno más personal. En las últimas páginas la melancolía y la tristeza se apoderan casi completamente de la obra. La protagonista, instalada ya casi en la vejez y cada vez más aferrada a los recuerdos de la infancia y de la juventud, en donde se construía entonces el futuro, se dedica no sólo a rescatar las experiencias vividas sino también las no vividas que pudieron ser posibles.

El amor que se acompaña del deseo es acaso el mayor fracaso y la mayor frustración que nos muestra la obra, ya que aquél no puede ser expresado y vivido libremente por la protagonista en el mundo en que vive. El deseo se presenta como un deseo reprimido y reticente: "...muerdo mi boca de buen ver para no reír y que me corra la sangre por la barba y los pechos y el vientre y la curva del sexo", y es este deseo reprimido el que llena de eróticas fantasías la mente del personaje y algunas páginas del libro. *El perro de la escribana* está ampliamente alimentado de erotismo.

Una vez revisados, por la protagonista misma, los cambios y evolución que ha sufrido a lo largo de su existencia, decide voltear el rostro hacia el medio que la rodea y en el cual ha crecido, y nota que también éste ha cambiado enormemente y entonces añora su esencia antigua y se duele de sus transformaciones porque se da cuenta que de aquel pasado no quedan vestigios más que en la memoria.

María Luisa Mendoza le da mucha importancia a las sensaciones, ya que ésta es una manera de hacer más vivos, más reales y quizá más intensos los recuerdos. Baste un ejemplo: "...el primer pegosteo, que pesa y no debe jamás apelmazarse, empanizarse, que provoca la burbuja, baba y barba y chorros compactos ahulados lameables: la cajeta." Todos los elementos que se utilizan en la obra están encaminados a revivir y hacer presentes los momentos vividos anteriormente. Es también importante la forma en que maneja la sintaxis, ya que con el uso de largos periodos, llenos éstos de muchos adjetivos, pareciera que lo que pretende la autora es prolongar el tiempo del recuerdo para deleitarse y deleitarnos aun más.

Mario A. Rojas



María Luisa Mendoza

edades y en donde se mezclan la luz y la sombra, la alegría y la tristeza, la vida y la muerte. Gastón Bachelard nos da las razones por las que se considera a la casa como el eje. La casa, nos dice el filósofo, "nos permitirá evocar... fulgores de ensoñaciones que eliminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo", y añade en otra parte que "la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre".* Por medio de la casa se recuperan mejor las experiencias, ya que allí éstas quedan plasmadas y con ella se funden: "La infancia se expande en los fondos de la casa".

Leona Piedecabras (apellido nada gratuito) realiza, por medio del recuerdo, un viaje a través de la intimidad de las nueve moradas que han habitado ella o sus antepasados. Este recorrido por las diversas moradas nos muestra, además, un lento proceso desintegrador y la pérdida de grandeza de una familia venida a menos con el paso del tiempo, en una secuencia que va desde la residencia y la mansión hasta la casa y que desemboca al fin en la décima morada: la nada. La decadencia acompaña cada vez más a la descendencia. La desintegración y la muerte se vuelven inevitables. A este proceso trágico lo acompaña una también gradual tristeza. Conforme avanza la novela se va acentuando la tristeza hasta llegar a la angustia, pero también se va volviendo

* Gaston Bachelard: *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 35, 36.

igualmente interesantes y que, además, son poco tocadas en nuestro medio, razón por la cual quizás al público le haría más provecho escucharlas. Que conste que he elegido estas tres obras al azar, entre las múltiples combinaciones posibles de obertura-concierto-sinfonía. No puedo dejar de mencionar también la otra cara de la moneda, la otra mitad del círculo vicioso: si para un concierto así se programaran en efecto obras menos conocidas de Beethoven, probablemente el público se cuidaría mucho de acercarse a la sala de conciertos. Es bien sabido el hecho de que a nuestro público le importa muy poco lo que se le pueda ofrecer de nuevo en materia musical. Sin embargo, debería ser obligación de aquellos que tienen en sus manos la posibilidad de programar, atreverse de vez en cuando a ofrecer algo menos visto y oído que el repertorio usual; quizá podrían darse algunas sorpresas y, con el tiempo, podría abrirse alguna pequeña brecha en el confortismo.

Antes de iniciarse el concierto, se lleva a cabo el bien conocido rito de la afinación de la orquesta. El primer oboe hace sonar el La de 440 ciclos, y el resto de la orquesta se afina de acuerdo a su sentido. En esta ocasión, el primer violín recorre los atriles de la sección de cuerdas, supervisando de cerca la afinación de los músicos.

Digresión segunda. Para todo aquel que haya tenido algún contacto con el mundo de la música, es bien conocido el papel que juega el primer violín o concertino en una orquesta. Su condición de *primus inter pares* es innegable, y son bien sabidas sus funciones de primer colaborador del director y guía del resto de los músicos. Sin embargo, es un hecho que las cualidades especiales de un primer violín tienen su expresión tras bambalinas, principalmente durante los ensayos y otros periodos en los que el público no está involucrado directamente; es decir, se trata de un asunto estrictamente interno. De ahí que se me ocurran algunas consideraciones sobre lo que alguien ha llamado el *culto al concertino*, que consiste básicamente en el hecho de que el concertino sale a escena después que los demás músicos, en medio de un silencio que se transforma rápidamente en ovación, para dirigir la afinación de la orquesta en medio de la atención del

público. Según algunos músicos enterados en la materia, es más que suficiente el sonido del oboe para llevar a cabo correctamente la afinación (al menos, en una buena orquesta), de manera que la participación del primer violín en ese rito es prescindible. Todo esto viene a cuento no por animadversión particular a los concertinos ni mucho menos, sino por el simple hecho de que esa peculiar forma de culto al primer violín le resta un poco a la orquesta la imagen de conjunto igualitario y hasta cierto punto democrático. Después de todo, las divisiones jerárquicas, que sí las hay, están dadas internamente en la orquesta según la distribución de los músicos en los atriles. Si bien he podido observar que este *culto al concertino* es generalizado en las orquestas mexicanas (y en la mayoría de las norteamericanas), también en algunos conjuntos europeos se da este fenómeno. Una de las excepciones notables a la regla fue vista en la última visita a México de una de las mejores orquestas del mundo: la del Concertgebouw de Amsterdam. Una vez que todos los músicos están en su lugar, Werner Herbers, primer oboe de la orquesta, recorre todas las secciones del conjunto con su instrumento, dando a todos los instrumentistas el parámetro de afinación, todo ello sin alardes para el público, de un modo muy eficiente y profesional. Y es claro que este sistema no ha perjudicado mayormente la calidad sonora del conjunto holandés. Debo aclarar (honor a quien honor merece), que estas consideraciones sobre el culto al concertino no son enteramente de mi invención, sino que fueron motivadas por algunas conversaciones sobre el tema sostenidas precisamente con una oboísta y un violinista.

Finalmente, el concierto se inicia con la obertura de *Egmont*, que recibe una interpretación hasta cierto punto áspera, llena de cortes abruptos y de escasa cohesión entre sus partes. Lo más notable de esta ejecución se da en un elemento en el que pocas veces se suele poner atención: se produce una gran estridencia en los timbales, cuyo sonido semeja más bien el de una tambora en mal estado o el de un tambor de hojalata a punto de desfondarse. Y la acústica de la Ollin Yoliztli es particularmente cruel para el timbalista inseguro. Finalmente, queda la convicción de que el

anormal sonido de los timbales se debe en parte a los timbales mismos y en parte al poco control del percusionista.

Después de *Egmont*, la Orquesta Mexicana de la Juventud acompaña a la pianista Kwi Hyun Kim en el concierto *Emperador*. Dicen que las primeras impresiones son las que cuentan, y en este caso, la impresión ha sido francamente desafortunada. Desde la primera frase, la solista muestra poca seguridad y una técnica bastante débil, y de ahí en adelante todo es en picada. Errores constantes, tiempos desfasados, y una calidad excesivamente percusiva en el sonido pianístico caracterizan la ejecución de todo el concierto. La orquesta misma no ofrece tampoco muchos elementos rescatables en esta gris interpretación. Ello no evita que, finalizado el *Emperador*, aparezcan en el escenario las ubicuas edecanes-asistentes-auxiliares con numerosos y enormes ramos de flores para premiar a la pianista.

Digresión tercera. Este asunto de las flores en los conciertos se presta también a visiones contradictorias. De entrada, hay que hacer notar la diferencia: por una parte, están las flores obsequiadas a directores y solistas por los organizadores o patrocinadores de los conciertos, detalle que no deja de tener su lado cursi. Por otra parte, están las flores que provienen del público, y a este respecto, se me antoja bastante incongruente el hecho de asistir a un concierto provisto de flores para premiar interpretaciones que no han sido escuchadas, como se me antojaría incongruente el asistir cargado de jitomates para darle una dimensión física al abucheo. En el primer caso, me parece un alarde de adhesión incondicional propio de *paleros* y *villamelones*, y en el segundo, suponiendo que se diera, me parece una muestra de una sádica vocación al sabotaje. Sea como fuere, el asunto de las flores me hizo recordar algo que presencié en Bellas Artes hace algún tiempo. Al final de uno de sus conciertos (no recuerdo si con la Sinfónica de Dallas o con la Sinfónica de Londres), Eduardo Mata recibió desde uno de los palcos una verdadera lluvia de flores, literalmente docenas de claveles arrojados con gran aspaviento por una mujer que parecía buscar la ovación del público. Con mucha parsimonia, Mata colocó un clavel en el ojal de

su frac y, recogiendo un puñado de flores del escenario, las repartió entre los primeros atrilistas de su orquesta, una a cada uno. Y para concluir esta digresión con otra anécdota, citaré una frase de Arturo Toscanini, dicha al rechazar una ofrenda floral después de un concierto: "Son para las *prima donnas* o los cadáveres, y yo no soy ni lo uno ni lo otro".

Siguiendo adelante con el concierto que nos ocupa, mencionaré el hecho de que la interpretación de la *Quinta sinfonía* de Beethoven no tuvo nada que pudiera redimir este feo concierto. A lo largo de todos sus movimientos, el director evidenció poco control de los *tempi*, de modo que la ejecución pareció siempre apresurada y sin matices en el flujo rítmico de la obra. Tampoco

hubo control en el manejo de la sección de metales, cuyo sonido estuvo en muchas ocasiones muy por encima del nivel justo que le correspondía. A todo esto hay que añadir el hecho de que la sección de cuerdas no ofreció homogeneidad, y, en cambio, momentos de cierta estridencia. Por último, hay que mencionar el hecho de que un clarinetista de la orquesta insistió a lo largo de todo el concierto en limpiar su instrumento en los momentos menos oportunos, haciendo que sus soplidos resonaran en ocasiones por encima de la música. Esto demuestra falta de disciplina o falta de respeto por el trabajo de sus compañeros, o una equitativa mezcla de ambas.

Finalmente, mencionaré el hecho de que los programas de mano no conte-

nían información alguna sobre las obras interpretadas. A cambio de ello, hizo su aparición en la sala un maestro de ceremonias que leyó algunas notas sobre las obras de Beethoven. Las notas en cuestión estuvieron llenas de lugares comunes y observaciones convencionales (lo heroico en *Egmont*, lo triunfal del *Emperador*, el tema del destino en la *Quinta sinfonía*), y que además fueron muy mal leídas.

Digresión cuarta. Es claro que las notas de programa no son, ni mucho menos, el elemento más importante en un concierto. Son, sin embargo, o al menos deberían serlo, un vehículo importante en la labor de poner a la música en contacto más cercano con el público. Es un hecho que poquísimas de las personas que asisten con frecuencia a los conciertos tienen conocimientos musicales suficientes para poder apreciar la música de una forma integral. Si bien reconozco que la música tiene el poder de hablar por sí misma, también me parece que un poco de información biográfica, histórica, crítica y estética puede servir como un buen punto de apoyo para la mejor comprensión del fenómeno musical. Y resulta que en general, y salvo muy raras excepciones, las notas de programa que se ofrecen al público mexicano suelen ser bastante pobres. Y en esta pobreza incluyo no solamente el contenido mismo de las notas, sino también el formato y la edición de que son víctimas en muchas ocasiones. Con esto, no sólo no se ayuda al público a acercarse mejor a la música, sino que se le pone en contacto con información incorrecta, mal investigada, mal redactada, y en la mayoría de los casos mal impresa. Como un ejemplo solitario entre los muchos que vienen a mi memoria, menciono el de aquel programa de mano que nos ofrecía una escueta biografía del compositor alemán Robert Schumann, cuando la orquesta en cuestión iba a interpretar una obra del compositor norteamericano William Schuman. Justo es decir, sin embargo, que en muchos de los casos los errores deben ser atribuidos a aquellos que se encargan de la edición de las notas, y no a quienes la redactan. De cualquier forma, el resultado es que muchas veces el público tiene entre manos una serie de notas preparadas con mucho descuido, cosa que no hace sino abundar en el carácter



Berlioz

subdesarrollado del quehacer musical en nuestro país. No dudo de que al lector le parezca un tanto exagerada esta digresión sobre las notas de programa, y para evitar caer en el terrorismo anónimo procedo a citar un memorable ejemplo. Hace algún tiempo, la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam dio un concierto con obras de Berlioz, Andriessen y Brahms en la Sala Ollin Yoliztli, como parte de las Jornadas Culturales Holandesas realizadas en septiembre de 1980. Los programas de mano de ese concierto fueron lamentables, y no puedo menos que citar algunos botones de muestra para consternación (o diversión, según se quiera tomar) del lector. Declaro que la redacción, la puntuación y la ortografía de los trozos que cito a continuación están co-

piados estrictamente del programa original que aun conservo en mi poder como una curiosidad musical.

La primera parte de las notas se refiere a la obertura *Benvenuto Cellini* de Héctor Berlioz (inmortalizado como Berlios en el frontispicio del programa); he aquí algunos fragmentos:

"...Schoenberg (1374 solía llamar al Bozeck (1914-21): 'la opera de Bahler'..."

"...de manera idéntica al Benevenuto Cellini Berlioz vendría a ser: 'la opera de Varese'..."

"...gracias a la magnífica grabación realizada por Cellini para Philips..."

"...Brecht (1893-1956) diría que 'más digeribles'..."

"...el tema sombró del Cardenal,

que se oye pizzicato..."

"...ejecución y vocabulario de los instrumentos de alicato-madera..."

La segunda parte de estas divertidas notas se refiere a la *Cuarta sinfonía* del compositor holandés Hendrik Andriessen. Al final de ellas hay un breve catálogo de sus obras, entre las que se consiguan las siguientes:

Pascalie para órgano; Ires pastorales para mezzosoprano y piano; To Doun para coro y orquesta; Variaciones sobre un tema de Souperin; Ire canzone para ooro.

Finalmente, las notas en cuestión nos informan algunas cosas interesantes sobre la *Cuarta Sinfonía* de Brahms.

"...se refirió erípticamente a su nueva sinfonía..."

"En otra ocasión la describió debido que era 'una obra coral sin texto'."

"No hay Dios; sólo hay Mi menor. Y Brahms es su mofeta".

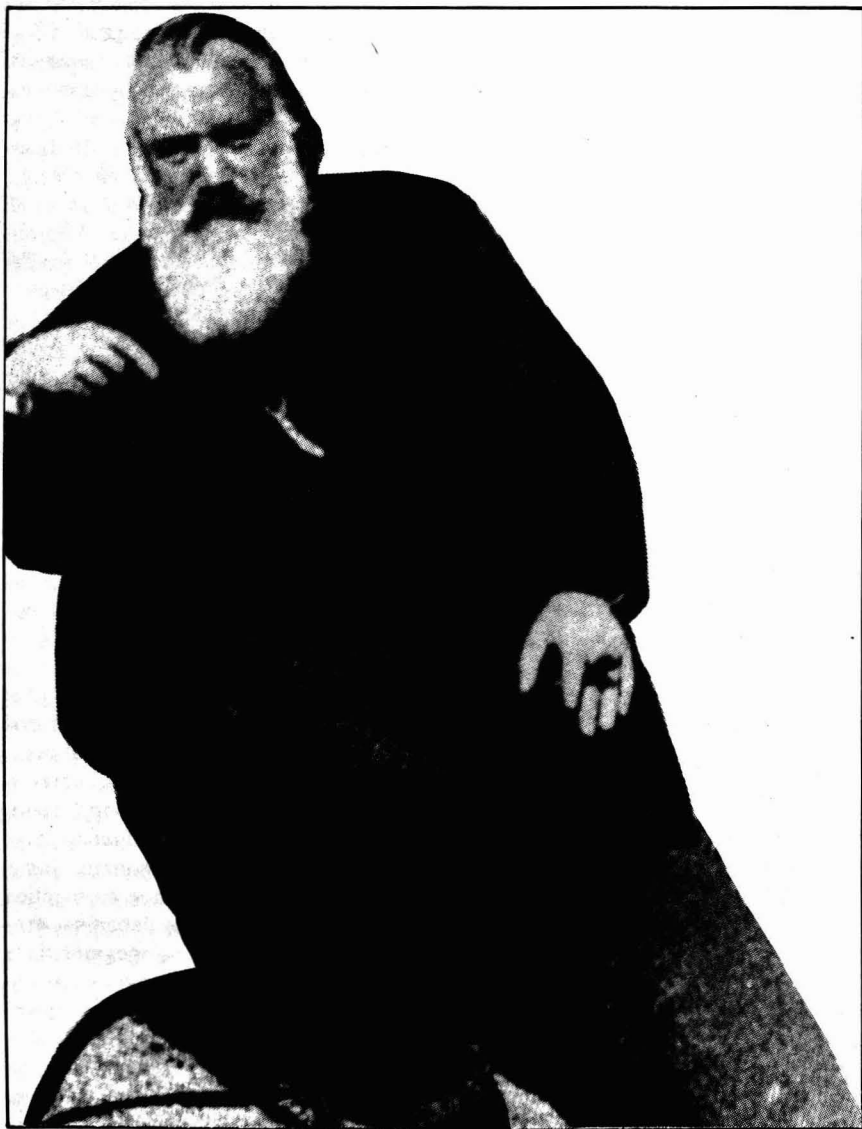
"...en la época del estreno (Meinengen, 25 de octubre de 1885, dirijio su propio compositor)..."

Para finalizar, debo aclarar que no he citado ni la mitad de las barbaridades que aparecieron en estas notas de programa. Y para dar al César lo que es del César, justo es mencionar que el contenido mismo de las notas era bastante sólido y muy informativo, debido a la pluma de José Antonio Alcaraz. Sin embargo, su lectura deja claramente establecido el hecho de que: 1) A alguien le importó muy poco el cuidado de su edición y 2) Alguien quiso sabotear el intento informativo de Alcaraz.

Sea como fuere, abandonando el plano anecdótico, repito mi convicción sobre el hecho de que las notas de programa, como parte importante de la comunicación entre los organismos musicales y el público, deberían ser objeto de un mayor interés y un mayor cuidado por parte de quienes las producen y las editan.

Epílogo: a pesar del carácter conmemorativo del concierto, de la promoción a través de canales oficiales y del hecho de que no se cobró la entrada a la sala, la Orquesta Mexicana de la Juventud no logró llenar, ni mucho menos, la Ollin Yoliztli, y aparentemente la elección del programa no fue todo lo efectiva que debió ser.

Juan Arturo Brennan



Brahms