

DE MÚSICA

MOZART, BRUCKNER Y VIENA

Cuando se trata de analizar o comentar el contenido del programa de un concierto sinfónico se suelen utilizar conceptos que generalmente son bastante anticuados, y que en muchos casos son francamente absurdos. ¿Qué criterio puede emplearse para decidir si tal o cual obra musical *queda bien* con tal o cual otra? ¿Quién se atreve a decidir si se puede combinar un clásico con un contemporáneo, un barroco con un nacionalista o un romántico con otro, o si ninguna de estas combinaciones es válida? Dentro de esta confusión se puede afirmar como un hecho el que en México las programaciones de conciertos sinfónicos suelen estar caracterizadas por lo repetitivo y por la falta de imaginación. Hace unos meses, en una de nuestras orquestas se estaba dando forma a un programa que habría de contener un concierto para piano y orquesta. Al ser seleccionado uno de los conciertos de Beethoven alguien tuvo la osadía de preguntar: *¿Por qué Beethoven?* La respuesta, categórica e inmediata, no se hizo esperar: *Porque Beethoven es lo único que va con Stravinsky.* ¿Sería posible acaso encontrar bases objetivas para sostener tal afirmación? Es probable que no, como también es probable que nunca se pueda llegar a un consenso respecto a lo que debe ser un programa de concierto bien construido.

Al margen de todo esto, resulta que hay ciertas combinaciones de autores que aparecen con alguna frecuencia en los conciertos sinfónicos y que parecen estar justificadas desde el punto de vista del desarrollo de las formas musicales. En este sentido, cito los programas de algunos conciertos a los que he asistido en los últimos años: Londres, 1974: Eugen Jochum y la Filarmónica de Londres interpretan uno de los conciertos para piano de Mozart y la *IV Sinfonía* de Bruckner. México, 1979: la Filarmónica de la Ciudad interpreta la

Música fúnebre masónica de Mozart y la *Octava sinfonía* de Bruckner. México, 1980: la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, dirigida por Bernard Haitink, interpreta la *Sinfonía No. 40* de Mozart y la *Quinta sinfonía* de Bruckner. Madrid, 1980: la Orquesta Sinfónica de Viena, bajo la batuta de Wolfgang Sawallisch, interpreta la *sinfonía Linz* de Mozart y la *Cuarta sinfonía* de Bruckner. De esta enumeración puede deducirse que la costumbre de combinar a Mozart y a Bruckner en un programa sinfónico está bien establecida, y que quizá sea esta una combinación que si le puede justificarse desde el punto de vista estrictamente musical. Eso a pesar de que suelen oírse comen-



tarios del público que tienen poco que ver con la música misma: *¿Por qué primero Mozart y luego Bruckner?*, es la pregunta obligada.

Y en una ocasión, yo oí esta respuesta: *Ah, porque Mozart es ligerito y Bruckner es un plomo.* Una afirmación como esta no demuestra sino un escásimo conocimiento de la música, y una total falta de comprensión de la obra de ambos compositores. Simplemente, Mozart y Bruckner representan dos polos complementarios de la tradición sinfónica Vienesa, tradición que sin duda caracteriza un importante aspecto del desarrollo de la música occidental. Y ya que menciono la tradición sinfónica vienesa, me referiré al concierto de la Sinfónica de Viena que he citado anteriormente, concierto que fue algo más que una interesante combinación de obras musicales.

Es el último día de octubre de 1980, y el público madrileño sale de su habitual letargo para llenar completamente el Teatro Real ante el concierto de la orquesta austríaca, de tal modo que resulta un verdadero golpe de suerte poder entrar a la sala de conciertos. Para comenzar, la Orquesta Sinfónica de Viena hace una transparente y dúctil versión de la *sinfonía No. 36, Linz*, bajo la firme y meticulosa conducción de Wolfgang Sawallisch. Aquí se da la primera relación interesante entre Bruckner y Mozart en este concierto: la *sinfonía Linz* de Mozart lleva este sobrenombre porque fue compuesta en la ciudad de Linz, capital de la provincia en la que nació Bruckner, y primera ciudad de importancia en la que Bruckner trabajó. La

Sin duda, la actividad musical más importante que se llevó a cabo en México durante el mes de abril fue el Tercer Foro Internacional de Música Nueva, en el que se realizaron 16 conciertos con obras del repertorio actual de todo el mundo. Este Foro de Música Nueva ha sido valioso no sólo por el hecho de que ha llenado, al menos parcialmente, el vacío que sufrimos en cuanto a la música contemporánea, sino también porque en él se dió un lugar notable a la música nueva mexicana. De las 103 compositores representados en el Foro, 25 fueron mexicanos, es decir, la cuarta parte. Quizás una revisión de la lista de los compositores mexicanos cuyas obras participaron en el Foro podría invitarnos a pensar que no están todos los que son ni son todos los que están, pero tal cosa sucede siempre que es necesario hacer una selección. De cualquier forma, ha resultado importante el papel que la música mexicana ha tenido en este Foro, y más importante aún si esto se ve en el contexto de las políticas oficiales que por lo general suelen relegar a último término a la música mexicana de hoy en las programaciones musicales convencionales.

J. A. B.

que hoy conocemos como *Primera sinfonía* de Bruckner, y que en realidad es su tercera obra en esta forma, suele ejecutarse hoy en la llamada *Linzertassung* (versión de Linz), que fue escrita y estrenada por Bruckner en esa ciudad.

Más allá de esta coincidencia geográfica, la clara ejecución que hace Sawallisch de la sinfonía *Linz* de Mozart permite apreciar el dominio del compositor sobre la forma, dominio que, como primer heredero del concepto vienés de la sinfonía, habría de legar a Bruckner a través de Schubert. Esta interpretación sirve como un justo preludio a la maravilla sonora que viene a continuación.

Independientemente de sus asociaciones programáticas bucólicas, no del todo asumidas por su autor, la *Cuarta sinfonía de Anton Bruckner, conocida como Romántica*, es uno de los ejemplos más poderosos de las alturas que la forma sinfónica alcanzó en Austria antes de desbordarse en el torrente creativo de Gustav Mahler (quien, por cierto, fue alumno de Bruckner). Wolfgang Sawallisch, al frente de un conjunto de impecable técnica y enorme disciplina, extrae de esta sinfonía de Bruckner toda la brillantez tonal, toda la riqueza armónica, toda la densidad instrumental, toda la intensidad dinámica que la obra contiene. En fin, una ejecución ideal para ser confrontada con aquellos que afirman que las sinfonías de Bruckner son pesadas, indigestas, cuadradas y difíciles de matizar. La interpretación de Sawallisch y la orquesta vienesa permite descubrir en la obra un gran cantidad de geniales detalles que suelen perderse en versiones menos audaces. Sí, aunque parezca contradictorio, la Sinfónica de Viena, con su enorme tradición, ha hecho una audaz interpretación de la *Cuarta sinfonía* de Bruckner, que ha permitido, entre otras cosas, confirmar que no siempre el todo es igual a la suma de sus partes. Si bien es posible detectar en las sinfonías de Bruckner elementos diversos como un desarrollo contrapuntístico casi-barroco, un manejo de la forma casi-schubertiano y con influencia de Beethoven, ciertos caracteres armónicos y orquestales casi-Wagnerianos, el conjunto es un lenguaje musical plenamente individual, lleno de riqueza y de expresividad. Y, en manos de Wolfgang Sawallisch y la Sinfónica de Viena, el resultado sonoro es tal que hace

más incomprensible aún la actitud de aquellos que, casi *a priori*, descartan las sinfonías de Bruckner, calificándolas, como Brahms, de pertenecer a la especie de las *boas constrictor*.

Aunque después de una obra como la *Cuarta sinfonía* de Bruckner no suele pedirse un *encore*, el entusiasmo del público obliga en Sawallisch a subir al podio nuevamente. Entonces, la Sinfónica de Viena deja electrizado al auditorio con una magistral versión del *Danubio Azul* de Johann Strauss. En este caso, la reacción es justificada porque no es lo mismo cualquier *Danubio Azul* que este *Danubio Azul*. Una obra que en otros casos no pasa de ser un lugar común, se convierte en esta ocasión en una categórica afirmación de identidad nacional que coloca a Mozart, a Bruckner y a la tradición musical vienesa en el privilegiado sitio que históricamente les corresponde.

Juan Arturo Brennan

DE CINE

LOS LABERINTOS DE EISENSTEIN

Casi toda la obra cinematográfica de S. M. Eisenstein tiene una relación directa con la historia, aunque mal podría sostenerse que su propósito único fuera la recreación de episodios históricos. De *La huelga* (1924), su primer film largo, se ha dicho con razón que es un film más político que histórico, porque se concentra en el levantamiento de obreros de una fábrica y en la brutal represión posterior por la policía. Pero una fibra histórica lo recorre, porque ése era el quinto episodio en una serie de siete proyectos cinematográficos que documentarían la génesis de la Revolución Rusa, y en el caso era la policía zarista de 1910 la que reprimía a los obreros huelguistas. Los otros seis proyectos no llegaron a ser realizados.

La línea histórica es más nítida en su obra posterior:

1) En *Potemkin* (1925), se narran otra rebelión y otra represión, producidas en un acorazado y luego en el puerto de Odesa. El hecho central fue auténtico; también aquí el plan original era hacer una serie de films sobre la frustrada revolución de 1905, serie luego reducida a ese único episodio.

2) En *Octubre* (1927) el plan fue mucho más claro: reconstruir o sintetizar la Revolución de 1917, como parte de una serie de festejos para el décimo aniversario.

3) En *La línea general o Lo viejo y lo nuevo* (1929) se reconstruye la socialización de las granjas rusas, superando el marcado atraso de técnicas y costumbres anteriores.

4) En *¡Que Viva México!* (1930-32), único film que Eisenstein realizó fuera de su país y que quedó inconcluso, el enfoque histórico llega a ser amplísimo, porque incluye elementos legendarios y mitológicos de civilizaciones primitivas y llega después hasta datos contemporáneos. Aquí, más que en ningún otro caso, cabe señalar que Eisenstein no quería sujetarse a un esquema simple de reconstrucción histórica, sino a combinarlo con religión, sociedad, antropología.

5) En *El prado de Bejin* (1935-37) la anécdota misma había sido extraída de un cuento de Turgeniev (publicado presumiblemente en 1852), pero se la había actualizado para situarla en la rebelión de los *kulaks*: los pequeños propietarios campesinos que resistieron la socialización de la tierra y que durante 1929-1934 plantearon un serio problema social al gobierno soviético. También en este caso el film quedó inconcluso.

6) En *Alejandro Nevsky* (1938) el plan histórico pareció más simple, aunque estaba teñido de intención política. El príncipe Nevsky resistió victoriosamente (en 1242) la invasión de los Caballeros Teutones; siete siglos después, el episodio fue reconstruido como una metáfora de la actitud que Rusia debía adoptar ante una posible invasión nazi.

7) En *Iván el Terrible* (1943-1945) la intención fue más elaborada, pero era similar en su núcleo. El papel del zar Iván IV (1530-1584) fue la unificación de Rusia, y ese era un dato que la Unión Soviética quiso subrayar cuatro siglos después, como una exhortación a un