

# Música

## CONCIERTOS DE AQUÍ Y DE ALLÁ

Por Juan Arturo Brennan

Suele ocurrir por épocas (y ésta es una de ellas) que las principales orquestas sinfónicas y grupos de cámara de la capital y sus alrededores parecen ponerse de acuerdo en ofrecer programaciones musicales convencionales y repetitivas: mucho Tchaikovsky, mucho *Huapango*, y pocas cosas que verdaderamente puedan llamar la atención al melómano más exigente. Así, no queda más remedio que buscar aquellas actividades musicales menos trilladas y, aunque parezca mentira, puede hallarse en ellas mayor satisfacción musical que la que puede haber en una temporada sinfónica entera. Vaya como ejemplo la crónica de tres muy interesantes eventos musicales, realizados en la ciudad de México hace algunas semanas, en el lapso de sólo unos cuantos días.

El Coro Easo de San Sebastián es un conjunto coral masculino que, al menos allá en España, tiene un prestigio muy sólido y bien establecido. Después de presentar en el Instituto Cultural Helénico un recital de música antigua, el Coro Easo se presentó en el Teatro de Bellas Artes con un programa que, si bien puede resultar muy tradicional en el ámbito del repertorio coral, no lo es del todo considerando lo parco de la actividad coral en nuestro medio musical. La primera parte del programa ofrecido por el Coro Easo fue cubierta por la *Rapsodia para contralto* de Johannes Brahms, con la participación solista de Encarnación Vázquez. Música muy compacta y bien construida, sí, pero que a pesar de repetidas audiciones en vivo y grabadas, sigue careciendo del poder de conmover profundamente. De nuevo, la añeja discusión alrededor de Brahms, en la que el respeto por su estatura no suele alcanzar, al menos en ciertas obras, niveles comparables en cuanto a la emoción. Buena labor de conjunto del Coro Easo y, sobre todo, la densidad sonora necesaria para dar a la música de Brahms ese peso específico tan necesario para su auténti-

ca expresión. En la segunda parte del programa, el *Requiem* de Luigi Cherubini, obra curiosa, sin duda, pero que a través de los tiempos no ha podido colocarse a la altura de las obras análogas de Mozart, Verdi, Britten o Fauré. No hay que perder de vista que, a pesar de su origen italiano, Cherubini pasó la parte más importante de su vida en París, de modo que su música muestra con claridad las influencias francesas de su tiempo. A su vez, una de las óperas de Cherubini ejerció una decisiva influencia en el *Fidelio* de Beethoven. De contornos conservadores y de un dramatismo controlado y poco efusivo, el *Requiem* de Cherubini fue cantado por el Coro Easo con la solemnidad indispensable para este tipo de empresa musical, y con buenas acotaciones de fraseo e intención que subrayaron con propiedad las tendencias pre-románticas de Cherubini. Tanto en la obra de Brahms como en la de Cherubini, el Coro Easo tuvo un acompañamiento orquestal gris y desdibujado, bajo la batuta de Uberto Zanolli. Paradójicamente, lo más interesante de esa audición fueron las piezas interpretadas *a capella* por el Coro Easo, fuera de programa. La primera, una canción popular vasca, festiva y enérgica, en un arreglo cuya complejidad nunca obstruyó la claridad melódica y armónica. Y finalmente, una canción aragonesa de dinámica plenamente bailable, que sin duda sorprendió a los melómanos memoriosos que pudieron identificar en ella algunas de las melodías que Emmanuel Chabrier incluyera en su famosa rapsodia orquestal *España*.

Pocos días después, se presentó en el mismo Teatro de Bellas Artes el espléndido pianista austriaco Paul Badura-Skoda, con un programa de corte muy clásico en cuya parte central incluyó la *Fantasia* del compositor suizo Frank Martin (1890-1974). La ejecución de esta obra resultó

especialmente interesante, no sólo por ser una obra fuera de lo común, de un compositor poco conocido, sino también porque fue preludiada por una explicación musical muy precisa y concisa a cargo de Paul Badura-Skoda (en un castellano muy fluido, por cierto) que puso de relieve lo más importante de la obra. Es decir, un fragmento auténticamente didáctico en medio de un recital tradicional. En el resto de su recital, Badura-Skoda interpretó con gran autoridad algo de la mejor música de la tradición germánica. Así, delineó la transparencia del *Andante con variaciones* de Haydn, exploró las implicaciones innovativas de la última de las sonatas para piano de Beethoven, y, sobre todo, puso de manifiesto la riqueza melódica y armónica de la *Sonata* en si bemol (póstuma) de Franz Schubert, cuyo *Andante sostenuto* fue, en manos del pianista austriaco, un bello y contemplativo poema sonoro. De las piezas interpretadas por Badura-Skoda fuera de programa, con la misma autoridad que las ya mencionadas, una fue especialmente interesante: el *Adagio* de Mozart escrito originalmente para armónica de cristal, que a veces se interpreta al órgano, y que es una de las mejores muestras de la faceta introspectiva del músico salzburgués, y de su soberbia intuición armónica.

El evento musical más interesante entre los que tuvieron lugar en esos días fue, sin duda, un magnífico recital ofrecido en la Escuela Nacional de Música de la UNAM por Horacio Franco, quien recorrió con sus flautas de pico prácticamente toda la historia de su instrumento. No fue éste un recital organizado cronológicamente, sino intuitivamente, a partir de un poema de Elia Espinoza dedicado a Franco, y algunas de cuyas líneas sugirieron la música y su orden. Lo más antiguo del recital de Franco fue una *istampita* (estampie en





francés) italiana del siglo XIV, danza vigorosa y compleja, interpretada por el flautista con un inteligente énfasis en lo danzable de la pieza. Más tarde, la flexibilidad de los instrumentos agudos de la familia de la flauta de pico fue explorada a su máximo nivel con una excitante versión de la canción *El pequeño ruiseñor inglés*, pieza del siglo XVII compuesta por Van Eyck. Infinitas variaciones sobre una misma idea son el núcleo musical de este auténtico *tour de force* flautístico, y la asociación descriptiva del título de la pieza parece invitar a descubrir, de pronto, que cuando aparece en escena a tocar, Horacio Franco tiene algo en su presencia que lo asemeja a un ave.

Pocos músicos hicieron tanto por la flauta en su tiempo como Jacques Martin Hotteterre (1682-1762). Sus preludios en diversas tonalidades, de intención similar a los preludios del *Clave Bien Temperado* de Bach, fueron ejecutados por Franco con especial atención a la continuidad armónica, y a un estilo que preludiva ya el surgimiento de la gran escuela flautística francesa cuyo fundador fue, precisamente, Hotteterre.

Después, la tradición alemana en la notable *Sonata en do menor* de Carl Philipp



Emmanuel Bach, con sus complejos saltos interválicos y atrevidas modulaciones, tratadas por el intérprete con una gran atención a las cuestiones formales implícitas en el diseño de la obra. No olvidar, a este respecto, que C.P.E. Bach jugó un importante papel en el desarrollo de la forma sonata. Hasta aquí, la música antigua interpretada por Horacio Franco en las flautas dulces; el complemento natural fue la música de nuestro tiempo, a través de la que quedó bien claro que la flauta dulce no es, ni mucho menos, un instrumento obsoleto. Para demostrarlo, Franco interpretó dos obras japonesas: *Fragmente*, de Makoto Shinohara, y *Black Intention* de Maki Ishi. En ambas fue claramente identificable una dialéctica musical evidente: en un extremo, el recuerdo sonoro del *shakuhachi*, flauta tradicional japonesa, y en el otro, los nuevos recursos instrumentales y los elementos escénicos y vocales propuestos por los compositores. De la síntesis de estos polos musicales emergió una evidente identificación de Franco con la música de nuestro tiempo, en versiones llenas de tensión y energía de ambas obras.

La música mexicana también estuvo presente en el recital de Franco, a través de *Ofrenda* (1986), de Mario Lavista, compuesta con la estrecha colaboración del intérprete, y estrenada el año pasado durante el Foro Internacional de Música Nueva. Recursos instrumentales contemporáneos, claridad y concisión del material musical y sobre todo la convicción de que lo nuevo y la poesía sonora no están reñidos, son las cualidades fundamentales de *Ofrenda*, que fue interpretada por Horacio Franco con rara intensidad.

El programa fue redondeado con una breve serie de danzas indígenas mexicanas en las que Franco añadió cascabeles a la sonoridad de su flauta de pico, y no dudó en expresar con claridad la dinámica bailable de cada pieza, atendiendo al mismo tiempo a cuestiones de complejidad rítmica, de lógica interválica, de pentafonía flexible y otros elementos que dieron verosimilitud a su aproximación a esta música mexicana tradicional.

Considerando la línea usual de los recitales, que por lo general prefieren transitar por caminos seguros, es indudable que un programa como el ofrecido por Horacio Franco sirve no sólo para demostrar que las flautas de pico son instrumentos plenamente vigentes, sino que un programa audaz y retador resalta finalmente mucho más satisfactorio que una colección de piezas favoritas y lugares comunes. ◊

## Cine

EL CINE IMAGINARIO (VI)

### UNA ESCULTURA ENVUELTA EN TIEMPO

Por Daniel González Dueñas

#### 1. La medida

Una película realista suspende nuestra incredulidad al impactarnos o conmovernos: con gusto nos rendimos a la *evidencia* aunque los pormenores de la anécdota no sean del todo "naturales" (tal personaje se topa con otro en el preciso momento en que es imprescindible su acción conjunta; determinado suceso desencadena otro no necesariamente lógico; con oportuna casualidad, cierto objeto llega a manos de alguien para despertarle una sospecha que ha de satisfacer los intereses de la trama). La medida en el uso de tales recursos determina al realismo: es ella quien propicia la verosimilitud.

Sin embargo, más que "medida", Hollywood manifiesta un declarado pánico a forzar demasiado la anécdota; así, hace permanecer estos resortes en la superficie de la convención, cuidadosamente modulados para que no laceren la "credibilidad" del producto. Porque en cuanto su subraya su presencia y se juega con ellos en cualquier otra forma que la instituida, ese mismo elemento se convierte en "coincidencia forzada", inadmisibles artificios, detonador de nuestra sonrisa (entonces exclamamos "¡qué casualidad!").

Las primeras décadas de la historia del cine no llegan de modo "natural" a ese límite entre verosimilitud e irrisión, entre lo aceptable y lo que se impugna. Las convenciones que demarcan tales juicios no formaron parte de un crecimiento interno del lenguaje cinematográfico, sino de una estrategia minuciosa que bajo la denominación "realismo" fue estrechando el desarrollo del fenómeno fílmico hasta inmovilizarlo en unas cuantas fórmulas (que en nuestros días no hacen sino afirmarse a medida que afirman una versión oficial de