

Música

DE LO ORIGINAL EN LA MÚSICA

Por Juan Arturo Brennan

Cuando uno quiere hallar una expresión cabal del tedio, la monotonía, la inutilidad y el tiempo perdido, la referencia a la antesala del médico es inmediata. En efecto, el consenso parece ser universal: nada hay más abominable que la antesala del médico. Sin embargo, como en todo, hay excepciones que confirman la regla. Una reciente visita al consultorio de un médico me ofreció, entre otras cosas, una soporífera espera de cincuenta minutos, y la oportunidad de hojear por enésima vez las escasas y mal escogidas revistas de la antesala. Para mi sorpresa, fue la primera y única antesala médica de mi vida que ha producido algo bueno. ¿Qué produjo? El encuentro con un dato curioso y, de paso, la excusa perfecta para este artículo más o menos musical. Perdido en la recóndita página 149 de la revista *The New Yorker* me encontré con este anuncio, que procedí a arrancar rápidamente, previo permiso del ortopedista.

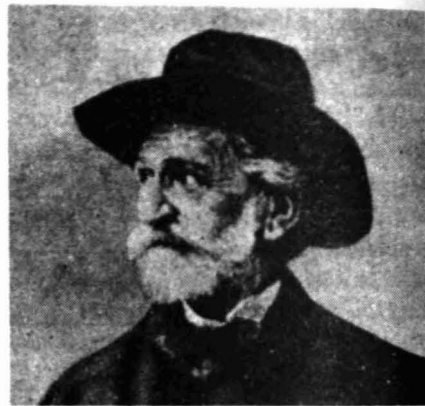
En efecto, el anuncio lo dice claramente. El 15 de mayo de este 1988 se llevó a cabo una representación de la ópera *Nabucco* de Giuseppe Verdi en el lugar exacto en que el compositor y su libretista, Solera, plantearon la acción del drama musical: en las afueras de la vieja Jerusalén. La ópera nos cuenta el cautiverio del pueblo judío en manos de Babilonia, y la locura de Nabucodonosor, quien al recuperar la cordura se convierte al judaísmo a pesar de la oposición de su hija Abigail.

Es claro que, para los puristas y los fantasiosos amantes de la ópera, este tipo de proyecto puede resultar altamente atractivo. Después de todo, se trata de uno de los impulsos musicales más nobles y, sin duda, más difundidos en nuestro tiempo, a saber, el intentar aproximarse a la esencia misma de la música a través de interpretaciones apegadas en lo posible a la intención original de compositores y libretistas. Así, si el libreto de *Nabucco* dice que la acción se lleva a cabo en Jerusalén, allá vamos con solistas, coros, orquesta, vestuario, luces y escenografía, hasta los muros mismos de la vieja ciudad, y ahí ponemos en escena nuestra ópera.

¿Qué se logra con esto? No puedo decirlo con seguridad, puesto que por estar escribiendo las notas para este espacio no tuve oportunidad de ir hasta Jerusalén. Lo cierto es que este curioso impulso de dar a la música una dinámica auténtica no es nuevo ni mucho menos: en el campo de la ópera hay que mencionar, al menos, las representaciones de *Aida*, otra famosa ópera de Verdi, llevadas a cabo en diversos lugares del Egipto antiguo. Hasta aquí, todo parece muy normal. Pero, ¿qué sucede si en un arranque especulativo nos ponemos a imaginar lo que sucedería si otros proyectos operísticos fueran planeados para ser puestos en escena en los lugares originales planteados por el libreto?

Sucedrían dos cosas. La primera, que poner ópera resultaría mucho más costoso de lo que actualmente es, y la segunda, que los peligros se multiplicarían geométricamente, y entre ellos habría que considerar especialmente la posible ausencia de público. Veamos, pues, una breve y selecta lista de óperas especialmente aptas para el tipo de puesta en escena planteada por el anuncio de la revista *The New Yorker*.

Para empezar, las puestas en escena de *Turandot* de Puccini y *El ruiseñor* de Stravinsky tendrían que contar con las mismas facilidades con las que contó el realizador italiano Bernardo Bertolucci para filmar en la Ciudad Prohibida de China. Para poner en escena *La estrella del norte* de Meyerbeer, sería preciso trasladar todo el tinglado hasta la lejana y fría Finlandia, y para



Giuseppe Verdi

hacer *La africana*, también de Meyerbeer, habría que planear una larga noche operística en Lisboa, la India y un barco transatlántico. Poner en escena *El oro del Rhin* de Wagner, y *Lorelei* de Bruch, implicaría inventar el modo de secar el lecho del río Rhin o, en su defecto, diseñar lo necesario para la primera puesta en escena subacuática de la historia. Y si se tratara de revivir esa curiosidad que es la ópera *Motzuma* de Vivaldi, las ruinas del Templo Mayor en el centro de la Ciudad de México serían el escenario ideal.

Es claro que, a pesar de que no sería fácil, éstos y otros obstáculos podrían ser superados, si los fanáticos de la ópera se lo propusieran en serio. Sin embargo, hay al menos un par de óperas que sí implicarían dificultades mayores en cuanto a la locación de la acción. Una de ellas fue escrita por Haydn en 1777 y se titula *El mundo de la luna*. La otra, más interesante por diversas razones, es la ópera *Aniara*, del compositor sueco Karl-Birger Blomdahl (1916-1968). Esta ópera fue escrita entre 1957 y 1958, sobre el poema épico homónimo del escritor sueco Harry Martinson, y a diferencia de tantas otras óperas al estilo tradicional, en *Aniara* no se trata tanto de las venturas y desventuras de tales o cuales individuos, sino que se ponen de relieve ideas sociales y asuntos colectivos muy interesantes. Lo mejor de todo es que la acción de la ópera *Aniara* se desarrolla en el interior de una nave espacial, y la obra lleva por subtítulo "Una épica de viaje espacial en el año 2038 d.C."

Ahora bien, al releer el anuncio que dio origen a esta nota, uno puede extrapolar la idea originalmente aplicada a la ópera, y trasladarla al ámbito de la música orquestal, donde también podrían hallarse cosas interesantes:

Interpretar la *Obertura 1812* de Tchaikovsky con cañones verdaderos en la sala de conciertos, con los peligros militares y políticos que ello implicaría.

In 1842, Verdi wrote an opera that takes place in Jerusalem. In 1988, it finally will.

Opera on Original Site, Inc., in cooperation with the Israel Festival, presents Giuseppe Verdi's *Nabucco*, in Jerusalem, May 15-29, 1988.

See Verdi's glorious opera of the Hebrews in captivity, performed by an all-star cast right outside the walls of the Old City of Jerusalem. Limited seats are still available, but you must hurry. For the names of travel agents handling this once-in-a-lifetime event, call Israel Music Events, Inc. In New York: State: 1(212)418-0438. Outside New York: 1(800)NABUCCO.

©1987 Israel Music Events, Inc. 128 E. 56th Street, New York, NY 10022

NABUCCO

Israel
This year!

Tocar la *Música acuática* de Händel con la orquesta colocada sobre barcasas que surcan el Lago de Chapultepec, independientemente de que el público colocado en las lejanas orillas no escuche nada.

Intentar hacer que un ruiseñor vivo cante en el momento preciso que lo requiere la partitura de *Los pinos de Roma* de Respighi. Aclaremos que, a sabiendas de los posibles problemas, el compositor pide un ruiseñor grabado para la interpretación de su obra.

Lograr algo similar con una versión en vivo de la obra *Y Dios creó las grandes ballenas* de Alan Hovhaness. En vez de tener las ballenas grabadas en cinta, podría intentarse ofrecer una versión original de la obra como complemento a algún crucero por el Caribe.

Y claro, no hay que olvidar las enormes posibilidades escénicas de las curiosas músicas planteadas por Alexander Scriabin, que contemplaba, entre otras cosas, luces de colores y perfumes diversos a ser difundidos entre el público para aumentar el efecto multisensorial de sus místicas composiciones.

Todo lo cual nos lleva a la parte semiserie de esta nota. Hay en la actualidad una corriente de pensamiento musical, con muchos seguidores por todo el mundo, que intenta aproximarse al espíritu de la música de otras épocas con una tendencia a interpretaciones *originales*. En un principio, tal corriente ha sido aplicada generosamente a las interpretaciones de la música de la Edad Media y el Renacimiento, a través de los conjuntos que anuncian sus interpretaciones y grabaciones *con instrumentos originales*, mismos instrumentos que en muchas ocasiones son copias de instrumentos antiguos. Es evidente que el llegar al fondo de esa música antigua requiere algo más que imitaciones instrumentales; requiere mucha investigación musicológica en cuanto a prácticas interpretativas de otros tiempos, y requiere mucha intuición por parte de los intérpretes. En ocasiones, tal investigación y tal intuición se sustituyen con farfalleas escénicas que poco tienen de música.

A ese respecto, la oboísta y musicóloga mexicana Leonora Saavedra mencionaba que muchos de esos intérpretes de música antigua ocultan su ignorancia moviéndose como poseídos al tocar, en especial aquellos que tocan instrumentos de aliento. Decía Leonora Saavedra, un poco en broma y un poco en serio, que los grandes éxitos de público se conseguían cuando un intérprete de flauta dulce o cromorno lograba hacer girar su cabeza ha-

cia un lado y su instrumento hacia el otro, simultáneamente. Moraleja: hay que cuidarse mucho de las presuntas interpretaciones *originales* cuando en realidad no son más que desplantes escénicos y exhibiciones de instrumentos raros.

De todo esto hay una vertiente ciertamente interesante, aquella que considera *música antigua* cualquier cosa que no sea de nuestro siglo. Así, el interés por las interpretaciones fidedignas de la música barroca y clásica ya está tomando también un gran auge, y en ellas se contempla no sólo la inclusión de réplicas de instrumentos originales, sino una mayor atención a cuestiones de fraseo, articulación, dinámica y combinaciones instrumentales, elementos a través de los que el intérprete puede acercarse realmente al espíritu de la música de antaño. En este sentido, es interesante la labor que ha realizado en México el grupo *Solistas de México* que, bajo la dirección de Eduardo Mata, ha hecho interesantes versiones de la música de Bach, Pergolesi, Mozart, Sarrier y Sumaya. También se antoja interesante el hecho de que recientemente se ha aplicado este criterio de lo *original* a música mucho más reciente; ya hay por ahí una serie de grabaciones de las sinfonías de Beethoven con instrumentos antiguos y con técnicas interpretativas aparentemente fidedignas. Habrá que escucharlas.

Como colofón de todo este asunto de la búsqueda a ultranza de la *originalidad* musical, me permito recordar algo muy interesante, dicho por el guitarrista francés Alexandre Lagoya, en una entrevista publicada en este mismo espacio en diciembre de 1986. Al ser inquirido sobre el tema, en especial respecto al laúd, la vihuela y otras formas antiguas de la guitarra, Lagoya afirmaba que él no compartía del todo esa nueva afición por hacer la música a la antigua.

Después de todo, decía el guitarrista, una verdadera interpretación a la usanza antigua implicaría llegar en carroza o a caballo a una sala de conciertos iluminada con velas, tocar en un instrumento de escasa potencia sonora, y desafinado, para un público disfrazado con pelucas y calzas y, de preferencia, con varias semanas sin bañarse.

Y como toda esta digresión sobre lo original en la música se inició con la ópera, recordemos, a manera de despedida, que la primera gran ópera de la historia del género es el *Orfeo* de Claudio Monteverdi, estrenada en 1607, parte de cuya acción se desarrolla en el mismísimo infierno. Se solicitan empresarios. . . ♦

Teatro

DOBLE CARA
Y LA MARQUESA DE SADE

TEATRO DE LA REFLEXIÓN

Por María Muro

Existen puntos comparables en dos obras de teatro sobresalientes que se presentan en la actualidad. Tanto en *Doble cara*, obra inspirada en *El hombre que fue jueves*, de Gilbert K. Chesterton, como *La marquesa de Sade*, de Yukio Mishima, se establecen constantes de similitud y oposición. El mal podría ser el tema de ambas obras. En *La marquesa de Sade* se marca el sentimiento único del mal en cuanto perversión que atañe al hombre y a su deseo de absoluto, mientras en *Doble cara* la maldad manifiesta es escándalo y provocación conforme a la sustancia existencial de lo doble.

En *La marquesa de Sade*, dirigida por José Caballero, la propuesta se da mediante la palabra misma. La palabra conductora del tema complejo y misterioso. En cambio, en *Doble cara*, que dirige Antonio Serrano, el hilo conductor es la continuidad de la imagen violenta y onírica. Las dos obras, a través de diferentes procedimientos, se tornan complejas, predominando una idea metafísica de absoluto, del mal como hecho contundente de nuestro mundo.

Artificio y realidad

Mishima y Chesterton son escritores que juegan constantemente con las ideas religiosas del aniquilamiento del hombre, de la perversión y del cuestionamiento y la propuesta rebelde en torno al proyecto utópico del hombre nuevo cimentado en el mal. Mishima, en *La marquesa de Sade*, establece la trama en un periodo histórico determinado y teje la complejidad de su reflexión moral. Mientras el marqués de Sade se encuentra en prisión, Mishima mira detenidamente el alma de la mujer de Sade y discierne acerca de la devoción ex-