

El músico Michael Nyman considera que el concepto de minimalismo "no significa nada"

El autor de 'In re Don Giovanni' actúa hoy y mañana en el Palau

El compositor británico Michael Nyman actúa hoy y mañana en el Palau de la Música, por primera vez en Barcelona. Colaborador del cineasta Peter Greenaway, autor de óperas y de bandas para spots publicitarios, y tiempo atrás musicólogo y periodista, Nyman trabaja en la actuali-

dad en la banda sonora de la película *Gaudi*, de Manuel Huerga, ex director del programa *Arsenal*, de TV-3, para el que el músico produjo diversos fragmentos. Considerado adalid del minimalismo musical, Nyman señala sin embargo que el término "no significa nada" para él, y,

efectivamente, su obra rehúye toda circunscripción a un movimiento concreto. El conjunto que acude al Palau está integrado por dos pianos (uno de ellos a cargo del propio Nyman y el otro al de John Carney) y dos violines (Alexander Balenescu y Kate Edwards).

MANUEL HUERGA

A sus 43 años, el londinense Michael Nyman es el compositor que mejor ha sabido concretar y satisfacer las tendencias y expectativas de la vanguardia musical europea. Su figura representa el eslabón perfecto que une el clasicismo con el minimalismo. Aunque, para él, "este último término en realidad no significa nada. Me lo inventé cuando era periodista y fui el primero en aplicarlo a la música, robándolo del arte minimalista. Creo que los periodistas y la gente a la que no les gusta la música minimalista usan la palabra en sentido peyorativo, como caracterización perezosa de un tipo de música basado en la similitud entre cierto número de compositores, en vez de basarse en las diferencias que existen entre los músicos de ese grupo. A mí me interesan más las diferencias que las similitudes".

La diferencia en Nyman viene dada por el hecho de que su música, apoyada en una sólida formación académica, está estructurada en función del marco específico para el que ha sido concebida. El compositor encuentra la inspiración o el pretexto para realizar su trabajo tanto en el cine como en la danza, la televisión o la misma publicidad. "Cuando escribo anuncios tengo total libertad para hacer lo que quiero. Esto me permite utilizar combinaciones instrumentales extrañas y hasta ridículas, a las que normalmente no habría recurrido, y lo bueno es que me pagan muy bien. Me dan lo mismo por escribir 30 segundos para la publicidad que 30 minutos para un cuarteto de cuerda. Por tanto, la música comercial es un subsidio para la composición de música de concierto, pero también es un taller maravilloso para mis ideas".

Una de las más paradigmáticas de estas ideas, concebida y escrita en 1976, se titulaba *In re*



Michael Nyman.

don Giovanni. "Ésta es una de las primeras piezas que escribí y me fue sugerida por Peter Greenaway, al preguntarme si era posible una pieza musical que fuese a la vez del siglo XVIII y de finales del XX, sin perder la unidad. Si se escucha el aria de *Don Giovanni*, a los 16 compases de donde saqué mi obra no se les presta ninguna atención. Son sólo la introducción de una canción. De la gente que conoce mi versión, sólo algunos, cuando van a ver o escuchan la ópera de Mozart, reconocen mi tema, pero la mayoría no. Así que se necesita otro par de oídos para volver y escuchar esta aria".

Es evidente que esta pieza influye decisivamente en la ges-

tación de la película *El contrato del dibujante*, del cineasta Peter Greenaway, con quien Nyman colabora habitualmente. "Lo que más me interesa de mi trabajo con Peter no es únicamente crear imágenes musicales que resulten interesantes, sino controlar cómo y cuándo ocurren. En *El contrato del dibujante* controlé la estructura de la música nota a nota, compás a compás. Tiene una estructura de seis minutos. Lo que no controlé fue la estructura sinfónica, sencillamente porque no sabía dónde colocaría una música determinada ni cuánto utilizaría de ella. Tomé como base a Purcell, por razones obvias. Hay una idea musical abstracta para cada uno de los 12 dibujos.

¿Qué proceso siguen los dibujos en la película? Empiezan en blanco, surgen los primeros trazos y el dibujo va evolucionando. Escribí música en analogía con este proceso. Una música muy simple, en la que la información va creciendo progresivamente. Conocía los límites del papel, es decir, tenía un marco, y la música también se produce dentro de un marco".

Segundo largometraje

Esta misma semana se estrena en Barcelona su segundo largometraje con Peter Greenaway, titulado *Zoo* (*A zed and two noughts*). En esta ocasión la experiencia no parece satisfacer del todo a Nyman, ni tampoco a Greenaway, que encargó la música de su siguiente película, *The belly of an architect*, a Wim Mertens.

"Así como Peter tenía muy claro qué clase de mundo sería el de *El contrato del dibujante*, con *Zoo* no tenía ni idea. Yo conocía el texto, pero no sabía nada del estilo visual. La lectura que hice del guión resultó ser muy distinta a la de Peter. La banda sonora que escribí (la mitad de la cual, ya grabada, fue omitida en el filme) estaba relacionada con la decadencia, con un súper romanticismo gótico que no encajaba con el tipo de películas que había hecho Peter. Antes de grabar la música había visto exactamente 10 minutos del filme, y lo más importante de *Zoo* no era conocer el desarrollo narrativo ni el ritmo: lo que hubiese tenido que saber previamente es que sería una película de color azul. Ésta es la imagen básica que tengo del filme... La única instrucción que me dio el realizador fue la de escribir música para los 8 estadios de la evolución darwiniana, nada más. Para mí funciona bien sólo la música de una determinada secuencia. Del resto no estoy tan contento".

La preocupación por el texto

M. H., Barcelona
La música para concierto de Michael Nyman ha sido hasta ahora la menos conocida del público español. En el repertorio que presenta en el Palau de la Música figura la pieza *Two violins*, de la que derivó después un interesante programa para televisión titulado *I'll stake my cremona to a jew's trump*. "Creo que es la pieza más rigurosamente minimalista que he escrito y una de las más apasionantes. Parte de la idea, que aún conservo, de componer una ópera basada en *Tristram Shandy*, de Lawrence Stern. Utilicé este texto de la misma forma en que John Cage utilizaba el *I Ching*, esto es, como fuente de otros textos. Encon-

tré por casualidad un capítulo insignificante, justo después de que se anunciara la muerte de Bobby, el hermano de Tristram Shandy. El resultado es una conversación entre dos violinistas que hablan de lo desafinados que están. En la habitación donde están aparece la figura negra de la muerte. Se dan cuenta de que no importa lo bien que toquen, pues con ello no podrán evitar la presencia de la muerte ni tampoco resucitar a Bobby. Una vez incorporada esta conversación, la amplié en dos sentidos: por una parte, dispuse que los dos músicos tocasen y cantasen a la vez, y por otra, que se añadieran recursos electrónicos para transformar el sonido de los instru-

mentos. Como era un concierto basado en la obra de Mozart, repasé todas las piezas fúnebres del compositor, como el *Réquiem*, el *Funeral masónico* o la escena final de *Don Giovanni*, y con esa música hice un tema completamente nuevo. Hice más lento el *Agnus Dei* del *Réquiem*, creando a partir de ahí la parte instrumental, y forcé los textos de Stern dentro de este esquema. De esta manera, las palabras formaban parte indisoluble de la música, ajustadas de una manera un tanto mecánica, arrastradas por la corriente misma de la instrumentación".

Esta forma de componer es la que caracteriza principalmente sus óperas. "Yo coloco los textos de forma deliberada-

mente extraña, para crear un sentido de dislocación. Es una doctrina que mantengo y que se relaciona con algunos formalistas rusos, en el sentido de convertir lo familiar, lo cotidiano, en extraño, mediante la utilización de ciertos recursos mecánicos. Esto es lo que he hecho con *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* y en una nueva ópera que acabo de escribir, llamada *Vital statistics*. A menudo, cuando compongo óperas, construyo un objeto musical independiente del texto, ya que éste lo escribe otra persona. Al oírlos juntos ves que es la expresión musical perfecta para ese texto, a pesar de que las dos cosas existían antes por separado".