

Un día provechoso X

Images y Le Martyre de Saint Sebastien, por Claude Debussy (Philips - 89028 AY Stéreo)

El luminoso ocaso de la belle époque daba sus últimos resplandores en Europa, poco antes de que la Primera Guerra Mundial encendiese otras hogueras más feroces y menos melancólicas. Entre los años 1906 y 1912, el clima era todavía propicio para las demoradas búsquedas espirituales, y sólo unos pocos iluminados (Apollinaire, Jarry) preanunciaban la ruptura con las formas, el caos que prolongaría el fin del milenio. Claude Debussy utilizó, en cambio, ese tiempo para una refinada búsqueda: la que plasmaría en sus series de *Images*, la tercera de las cuales es un minucioso buceo en las esencias de Inglaterra (*Gigues*), España (*Iberia*) y Francia (*Rondes de Printemps*).

La fabulosa intuición del músico francés le permitió —precisamente en *Iberia*— alcanzar el depurado temblor que perseguía, la representación impresionista de un “estado de ánimo español”. La afirmación roza el prodigio cuando se recuerda que la experiencia española de Debussy se limitó a un solo día de permanencia en ese país, oportunidad en la que presencié una corrida de toros. Manuel de Falla, comentaría años más tarde a propósito de *Iberia*: “Si Claude Debussy se ha servido de España para elaborar una de las facetas más bellas de su obra, ha pagado tan generosamente que España es ahora la deudora”.

En la presente versión —que es acompañada de los cuatro fragmentos sinfónicos de *Le Martyre de Saint Sebastien*— el veterano Pierre Monteux, conduciendo la Orquesta Sinfónica de Londres, encuentra el sutil equilibrio que ese impresionismo necesita. ♦

RECORDS

CLASICOS

La edad de oro del clave, obras de diversos autores interpretadas por Rafael Puyana (Mercury).

Los preludios de Verdi, por Arturo Toscanini y la orquesta de la NBC (Victor).

Dallapiccola, obras para canto y conjunto instrumental (CBS).

JAZZ

Early Art, por Art Farmer (Prestige).

El mundo moderno de Stan Getz, por SG (Music-Hall).

King Oliver en Harlem, por KO y su banda (Camden).

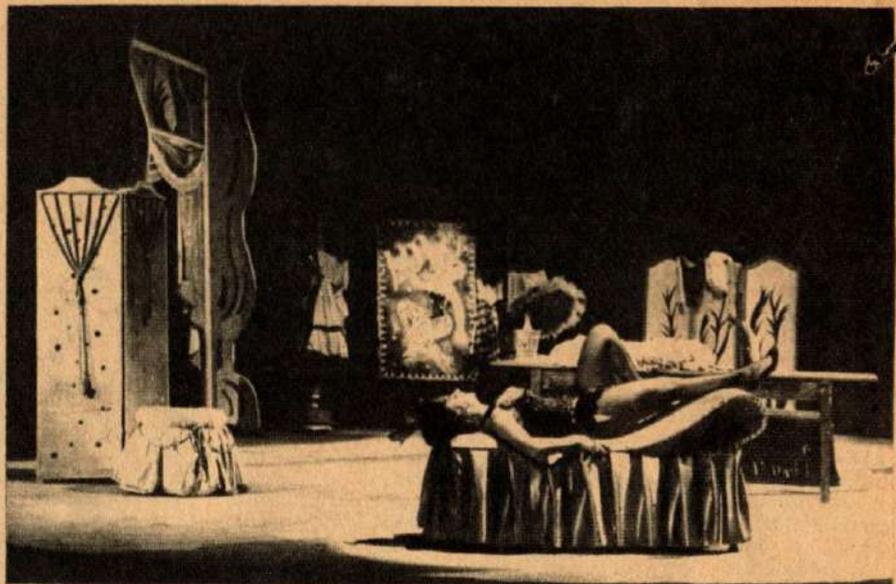
MISCELANEA

Color en folklore, por Los Fronterizos (Philips).

Lágrimas invisibles, por Ray Conniff y su coro (CBS).

La novicia rebelde, música de la banda de sonido de la película interpretada por Julie Andrews (Victor).

• Casas consultadas: Breyer, Casa América, Club Internacional del Disco, Flo-ryland, Iriberry, Lottermoser, Night and Day, Piscitelli y Romero & Fernández. ♦



Lulú, según Evelyn Lear: Si Alban Berg la hubiese visto. Eduardo Comesaña

Acontecimientos X

Lulú: Un súcubo demasiado exigente

“Así ocurren las cosas acá: no podemos hacer bien *La Traviata*, pero estos monstruos de dificultad salen sensacionales.” La frase partió de un grupo de veteranos espectadores del Teatro Colón, en las últimas horas del viernes pasado. La comparación parecía justa: porque, enfrentado nada menos que con la compleja *Lulú* de Alban Berg, el Colón acababa de brindar uno de los espectáculos más estrictos y resplandecientes que Buenos Aires haya visto en los últimos tiempos.

Cuando Berg se precipitó sobre dos tragedias del pope expresionista Frank Wedekind (*Erdgeist*, “El espíritu de la Tierra”, 1893, y *Die Buechse der Pandora*, “La caja de Pandora”, 1901), para extraer de ellas a su mítica Lulú —una especie de súcubo fascinador, que atraviesa incontables crímenes pasionales—, tenía la suficiente lucidez como para comprender las dificultades de su puesta en escena. Al empleo de todos los recursos dramáticos del expresionismo (inclusive la filmación de un episodio, que en la versión actual —con muy buen criterio— se soluciona mediante el empleo de carteles), Berg agrega una concepción dramática, de fabulosa potencia descriptiva: a la manera de Monteverdi —y a diferencia de la ópera italiana del siglo XIX— en Berg se conjugan el compositor y el dramaturgo. A tal punto es así, que la estructura total de *Lulú* se resiente por hallarse inconclusa: dista, en ese sentido, de la grandiosa perfección del *Wozzeck*, donde el conflicto tiene un exacto equilibrio musical y dramático.

La mentalidad de *metteur-en-scène* del músico vienés, se revela con toda claridad en una de las cartas que dirigió a Erich Kleiber en 1934: “Lulú tiene que ser bonita —afirma—, en

verdad, extraordinariamente linda; debe poseer, además, una gran voz, que no tenga la menor dificultad en el registro agudo. Me doy cuenta que esto ocasionará grandes dificultades en el reparto en casi todos los teatros, y por tal razón he incluido, para ese papel, alternativas desde la primera nota, de modo que cualquier soprano que sea hermosa y buena actriz pueda cantar la parte sin poseer todo el registro”.

La encarnación del mal

Si el exigente Berg hubiese alcanzado a conocer a la norteamericana Evelyn Lear, es probable que hubiese cambiado esa carta por un contrato de exclusividad: la “dueña de Lulú” (como la apodó un crítico europeo) responde a cada una de las exigencias del alumno de Schoenberg para su protagonista, de una manera casi hipertrófica. El torrente de sensualidad y talento que desparramó el viernes pasado, sobre el escenario del Colón, no sólo tiene pocos antecedentes en Buenos Aires: provocó, también, uno de los impactos histriónicos más resonantes de los últimos tiempos.

Rodeando a esa impetuosa Lulú, el cast de cantantes no desmerece, lo que es ya casi un prodigio: el barítono Hans Günther Nocker, los tenores Kurt Ruesche y Ratko Delorko, el bajo Fritz Linke y las contraltos Gisela Litz, Noemí Souza y Ruzena Hopakowa, consuman una faena de alto y parejo nivel. El regista Ernst Poettgen sobresale en la impecable puesta de luces, a la misma altura de los decorados y el vestuario de Leni Bauer-Ecsy. A la cabeza de ese cúmulo de excelencias, el director Ferdinand Leitner cuenta, para su erizada labor, con uno de los mejores trabajos de la orquesta estable del Colón.

Sobre el patético final de la ópera, un público totalmente conquistado aplaudió largamente ese desborde de capacidad. La excitante experiencia prometida por los responsables de la puesta no había sido, como en tantas oportunidades, una simple manifestación de deseos: en este caso, hasta podría hablarse de humildad. ♦

Europa —confiesa Ehrenhaus— para observar el medio y concretar compromisos del año próximo. Confío que podamos realizar una buena gira."

La noción de juntar cuatro instrumentos "familiares" no es nueva. En el periodo barroco era común la identidad de las formaciones instrumentales. El véneto Gabrielli enjuyó los canales con sus *Symphoniae Sacrae* para conjuntos integrados exclusivamente por instrumentos de metal. Luego la polifonía religiosa conjugó la voz humana en apretados conjuntos a capella. Los madrigales de Monteverdi y de la escuela flamenca mantuvieron ese criterio. Los oboes y fagotes no han sido explorados en conjunto, sin embargo, a pesar de que Beethoven compuso un trío para dos oboes y corno inglés. La idea de formar este cuarteto tiene un fundamento claro, porque la afinidad que empapa a las cañas aporta un colorido tímbrico muy especial, bien distinto al del clásico quinteto de vientos (flauta, oboe, clarinete, corno y fagot) que aún tienta a muchos compositores. La carencia de un repertorio original para el conjunto de la Camerata Instrumental ha movido a sus integrantes, quienes solicitaron a diversos compositores que les escriban obras especiales. Los argentinos Valdo Sciammarella, Alejandro Barletta y el especialista en tango Eduardo Rovira, han prometido obras a corto plazo. Y, de concretarse el esperanzado viaje a Europa, el conjunto llevará obras nuevas y nacionales. "Queremos que allá nos conozcan desde todos los ángulos", acota Ginzburg, el menos proclive del cuarteto a las explicaciones verbales.

Entre los proyectos inmediatos figura una grabación para el Club Internacional del Disco, aunque no se han ajustado todavía los detalles. "Pero esto empieza a marchar. Nos sentimos muy cómodos cuando tocamos y estudiamos. La cosa empieza a cambiar de aspecto cuando debemos enfrentar esa irritante falta de aliciente, que existe aquí y en muchos lados, cuando la música no se exalta en el divo ni hace temblar a las masas." ♦

Discos



El lenguaje olvidado

Folklore de Estados Unidos (Folkways FA 2390) y Cantares de Israel, por Dina Rot (Music-Hall 60123).

Para una amplia mayoría, el folklore norteamericano tiene una sola dirección: la que le marcaron los ritmos negros, la que hizo trascender al jazz como un embajador de la cultura estadounidense, hasta convertirlo casi en la música de este siglo. Pero, antes de esa eclosión, los blancos del sur y los colorados del oeste habían gestado un largo ciclo de melancólicas baladas, himnos religiosos y canciones de gesta.

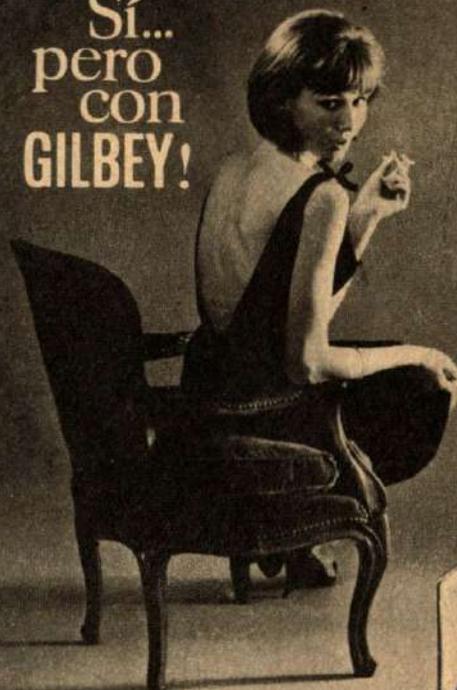
Tratando de "llegar bien profundo a la raíces y desenterrar las tradiciones dormidas, un equipo de folkloristas formó, en febrero de 1961, el *Friends of Old Time Music*, un conjunto viajero que se especializa en el antiguo repertorio.

La novedad que ahora pone Folkways en el mercado de Buenos Aires es un resumen de seis conciertos prodigados en Nueva York entre la fundación del conjunto y fines de 1963. Lo que unifica a las 14 canciones que componen el long-play es su aire anónimo, su sabor a tradición oral. Los himnos baptistas, o las canciones indias del Tennessee, alternan con motivo de la Guerra de Secesión, que el banjo recupera desconsoladamente.

Ese mismo espíritu de melancolía es el que recorre las dos fases de una novedad del sello Music-Hall: lo que difiere, sin duda, es que sus raíces son mucho más antiguas. No hay pureza folklórica en los *Cantares de Israel*, que Dina Rot desgrana con impecable estilo (en el que puede advertirse la influencia de su maestra, la mediosoprano polaca Lydia Kinderman); pero en esa impureza reside su magia y su patetismo. Las distintas corrientes culturales que el pueblo judío atravesó a lo largo de sus peregrinajes, emergen de la transida voz de la Rot en apretado resumen. Así, la mezcla del hebreo, el idish y el ladino (el castellano arcaico de los sefardíes españoles), apoya el estilo trovador en el que la cantante se expresa, secundada con sagacidad por el Conjunto Tamarin, que dirige Vivian Tabush.

Ambas grabaciones no hablan el mismo lenguaje: pero las dos recuperan una voz arcaica, el demorado prestigio de los mitos. ♦

Sí...
pero
con
GILBEY!



GILBEY EL GIN INTERNACIONAL
Delicioso con
CINZANO y CINZANO
ORO



PUBLIART
SOCIEDAD ANONIMA
PUBLICITARIA

nuevas oficinas

EN MAIPU 521, PISOS 9 y 10
TELEFONOS: 32-5665 - 66 - 67 - 68 - 69 - 60
23 AÑOS DE ACTIVIDAD PUBLICITARIA

Cuatro cañas en busca de repertorio

"No se puede vivir de la música de cámara. En las orquestas argentinas hay muchos elementos que quisieran poder hacerlo, pero no existe uno solo que lo logre", sentencia León Mames (32 años, casado, sin hijos), ejecutante de corno inglés de la Camerata Instrumental de Buenos Aires. Este novísimo conjunto, integrado, además, por Germán Ehrenhaus (oboe primero y oboe de amor), Carlos Ginzburg (oboe segundo) y Guillermo Roura (fagot), constituye lo que técnicamente puede ser llamado un cuarteto "de cañas". Forque los instrumentos que lo integran poseen como denominador común el mismo medio de emisión del sonido: una frágil y modestísima caña.

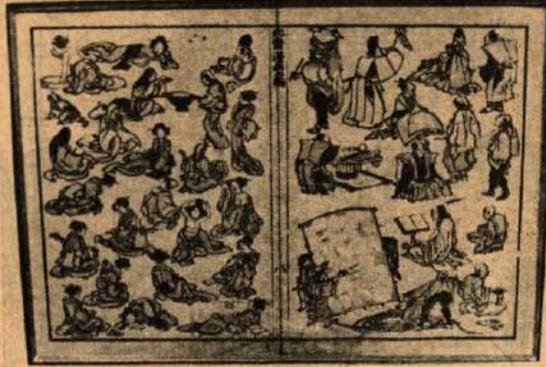
"Tengo entendido que es el único conjunto de su especie que existe actualmente en el mundo", señala Ehrenhaus (44 años, casado; hijo del célebre *regisseur* alemán Otto Erhard, de tan larga actuación en el Teatro Colón de Buenos Aires y exegeta de Richard Strauss, de quien fuera confidencial amigo). "El verdadero apellido de la familia es el que yo uso —aclara el obcista, acariciando su perfilada barbitilla—; mi padre lo acortó por razones de cartel profesional." "No pretendemos circunscribirnos a los cuatro instrumentos de caña —explica el veinteañero Roura—, también nos atrae la idea de poder, alguna vez, ampliar nuestro plantel actual de instrumentos con otros de distintas familias, para poder asimismo extender nuestro repertorio."

El profundo amor a la música lleva a estos cuatro profesores de orquesta a someterse al sacrificio de ocupar el descanso para ensayar obras que sólo ama una minoría. "Se pierde tanto dinero haciendo música de cámara —reflexiona Mames— que en realidad es una patriada." En los dos ensayos semanales, de 2 horas cada uno, durante todo el año, la Camerata articula su repertorio con una devoción que ya ha dado frutos válidos: conciertos en la Capital y en el interior testimoniaban ese fervor. "El mes próximo iré



Jaime González Cociña

Camerata: Con la flauta de Pan.
(Roura, Mames, Ehrenhaus, Ginzburg)



Juan C. Quintá

Orientalista Svanascini, y Hokusai: El deslumbrante laberinto.

Clásicos

La intimidad del torrente

Warigesui, en el distrito de Honjo, es un barrio pobre y aplanado, que se extiende extramuros de Tokio. Dos siglos atrás, el barrio era un despojado montón de casuchas, un andurrial intransitable; ninguno de sus habitantes sospechaba entonces que de esas pobreza se pudiese tomar otra cosa que resignación.

Sin embargo, un muchacho allí nacido en 1760 (en setiembre de la era Horeki) se iba a encargar de desmentir ese fatalismo, a lo largo de casi un siglo de empecinada existencia. En ese lapso de su vida, Kawamura Tokitaro —conocido mundialmente como Hokusai—, se dedicó a inmortalizar hasta los menores detalles cotidianos de su gente; los gestos que, sin él, el mundo hubiese perdido para siempre.

En una galería de Buenos Aires (Dédalo, al 1100 de Corrientes) se tiene en estos días la primera visión de ese empecinamiento: la serie de *La Manga* (Croquis de la Vida) deslumbró a los visitantes desde las paredes del local, a través de una selección pulcramente realizada por el orientalista Osvaldo Svanascini.

"Esta exposición —comenta Svanascini— casi podría considerarse exótica: a pesar de la difusión internacional de Hokusai (a quien Whistler llamó «el más grande pintor después de Van Eyck»), ésta es la primera vez que se lo presenta en América." La muestra, que abarca 62 grabados, a un precio uniforme de 5.000 pesos cada uno, se extiende por las tres salas de Dédalo, y comprende las series de los *oficios*, las *leyendas*, los *pájaros e insectos*, los *paisajes* y los *estudios*. "Es sólo una visión parcial —confiesa Svanascini—, ya que *La Manga* completa abarca cerca de 500 grabados." Pero, a su vez, *La Manga* no es sino una parte de la abrumadora producción que Hokusai elaboró casi sin detenerse.

"El arte popular que surge en el Japón en la época Momoyama —explica Svanascini—, conocido como *ukiyo-e*, se personalizó en la estampa, género donde se reúnen el pintor, el grabador y el impresor." Esta técnica —xilografía y cromoxilografía— tuvo sus mayores representantes en los artistas que interpretaron las costumbres y la vida de la clase *chonin* (dirigentes, fabricantes, comerciantes), pero es el genio de Hokusai el que la proyecta hacia un plano universal: su interpretación de la vida cotidiana de las clases bajas, en el Japón de los siglos XVIII y XIX, es en la actualidad no sólo un monumento artístico, sino un documento de inapreciable calidad histórica y sociológica.

La obsesión

A lo largo del amplio puente entre dos siglos que fue su existencia, Hokusai realizó una tarea agotadora: más de mil pinturas, alrededor de quinientos volúmenes ilustrados y no menos de 30.000 grabados, fueron el saldo de esa tarea. Pero lo que convierte a su obra en un deslumbrante laberinto, en un mosaico gigantesco, es la obsesiva pasión por el detalle: cada una de esas piezas está terminada como si su ejecución hubiese demorado años; cada una, también, está precedida y continuada por otras, en una cadena casi infinita.

Discoló y orgulloso, el artista pasó por ser uno de los malditos de su tiempo: cuando llegaron sus épocas de esplendor económico, la mordacidad no le abandonó, "y solía aparecer en las reuniones importantes, ataviado con sus viejas vestiduras, su sombrero de junco y sus sandalias de paja, manteniendo su dignidad y su grandeza por encima de eso". Sus biógrafos occidentales no aciertan, posiblemente, a dar con este resumen más que una pálida referencia del incontrolable volcán que lo habitaba: más aproximativo es consultar minuciosamente sus estampas, donde el expresionismo goyesco convive con el naturalismo, o con las exaltadas invenciones de los poetas-pintores del surrealismo.

Pocos días antes de morir —acaso por esa hipertrofia del espíritu—, Hokusai asumió también la poesía: "Igual que un fantasma / mi alma vagar quiere / por la pradera del estío", dice, simplemente, el *haiku* que le sirvió de epitafio. ♦