

todas las concepciones, pero también la de más pura sangre. Con la bandera negra que flamea en su final, yo quiero cubrirme luego para morir". ¿Por qué esta ansia de muerte, si el amor lo incendiaba? Porque era también transparente que en *Tristán* se reflejaba una situación real: Wagner mismo era el héroe de un romance imposible; Matilde era Isolda, la princesa atada por un juramento inviolable a un hombre que no amaba; y el plácido Otto Wesendonck interpretaba, sin saberlo, al rey Marke.

Para colmo, Wesendonck era tan generoso como el propio Marke: en una pintoresca colina, junto al lago de Zurich, se hizo construir una nueva residencia y, a pocos metros, una casita que regaló a Wagner para que viviera en ella. No es improbable que, también como el rey legendario, el buen comerciante intuyera la corriente eléctrica que iba del compositor a su mujer y viceversa; y hasta que supiese con certeza que, de cualquier manera, Matilde iba a serle fiel. Richard, una vez más, hundió la pluma en el tintero y garabateó a su hermana Clara: "Debido a que entre nosotros nunca fue posible pensar en una unión definitiva, nuestro mutuo cariño adquirió un carácter de melancólica tristeza, capaz de apartar de sí todo lo vulgar y bajo, reconociendo el uno tan sólo en la felicidad del otro, la fuente de la propia felicidad".

Esta exaltación es lo que vuelve casi insostenible el apasionado lamento de amor que entona la partitura de *Tristán e Isolda*, tan pronto quejido como imprecación, lánguido arrullo como hervor desatado. En una noche del verano de 1857, los invitados de Wagner conocieron, de sus propios labios, el texto de la ópera. Entre los asistentes estaban Matilde Wesendonck y Cósima Liszt, la hija de Franz, recién casada con el director de orquesta Hans von Bülow; más tarde sería la segunda mujer de Wagner. Pero, por ahora, la musa era Matilde, y a ella le escribió el compositor, desde Lucerna: "Hija mía, este *Tristán* viene a resultar algo terrible. ¡Qué último acto! Temo que esta ópera sea prohibida, a menos que la mala representación no haga de ella una parodia; sólo las funciones mediocres podrán salvarme. Las que sean completamente buenas, volverán loco al auditorio, no puedo pensar de otra manera. Es a eso a lo que había de llegar, una vez más. ¡Qué desgraciado soy!"

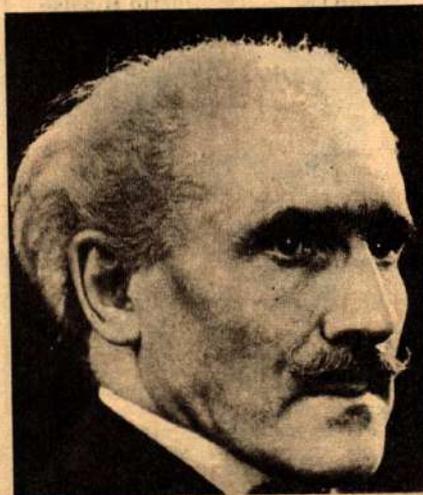
La desgracia era que los puritanos de aquellos tiempos solían ser bastante más sagaces que los de ahora, y seían que también en la música se oculta el pecado. Por eso, a Wagner le costó años de tramitaciones en Suiza, Francia y Alemania, estrenar *Tristán*, que terminó de escribir el 6 de agosto de 1859 y que pudo presentar, por fin, en Munich, el 10 de junio de 1865. Ahora, la inmortal catarata romántica llega en la áurea voz de Birgit Nilsson, acompañada en su idilio canoro por Wolfgang Windgassen, a quien el disco devuelve la plenitud que su Sigfrido no alcanzó este año en el Colón. Dirige, impecablemente, Karl Boehm; la grabación proviene del Festival de Bayreuth de 1966 (DGG 39221/25 Stereo; también para ser pasado en monoaural). ♦

De su época

Obras de Respighi, por Toscanini — "Yo hago la música de mi época; que los nuevos hagan la nueva", respondió Arturo Toscanini, con su natural violencia, a quien le transmitía un ácido comentario de Igor Strawinsky, que reprochaba al maestro su indiferencia por los nuevos lenguajes musicales. Es que la época de Toscanini coincide con el renacimiento del sinfonismo italiano, como lógica reacción contra el imperio del *bel canto*, definitivamente entronizado en la península en el siglo XIX.

Fue Wagner quien despejó las brumas líricas de Italia, y Debussy el encargado —paradójicamente, ya que el francés detestaba "la hojalatería" germánica— de completar la transformación, a través del conocimiento de su poema sinfónico *La Mer* (1905). Este matrimonio tan extravagante produjo una descendencia eficaz: Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero y Ottorino Respighi. De Respighi (que visitó Buenos Aires en 1934, para dirigir conciertos y el estreno en el Colón de su ópera *La Fiamma*, sobre texto de D'Annunzio) quedan retazos vigorosos del pintoresquismo que obnubiló a los creadores italianos de la guerra de 1914 a 1918.

El joven Ottorino se lanzó hacia los cuatro rumbos del mapa, en busca de consejos; hasta llegó a San Petersburgo, para trabajar con Rimsky-Korsakoff. El resultado de esta excursión escolar, más algunos manchones impresionistas, es la trilogía sinfónica que aún resiste los cambios de sensibilidad del público (y que es empeñosamente reproducida, cada tanto, por los sellos discográficos): *I Pini di Roma*, *Le Fontane di Roma* y *Feste Romane*. Los Pinos y las Fuentes regresan ahora de la mano del irascible Toscanini, con la ya extinta orquesta de la NBC, en sendos registros grabados en el Carnegie Hall de Nueva York, el 17 de marzo de 1953, y el 17 de diciembre de 1951, respectivamente. ¿Qué se puede decir de ellos? Que son perfectos, admirables, tal vez excesivos, teniendo en cuenta la módica inspiración de Respighi (RCA Victor VIC 1244 Monoaural). ♦



Toscanini: Cada cual a su juego.



The Tremeloes: ¿Moderación?

Los que esperan

Aquí vienen The Tremeloes — Si Los Beatles tienen bien calzada sobre el flequillo la corona real, los aspirantes a la coronita de príncipes herederos son ya legión. Ahora aparecen otros cuatro ejemplares provistos de caudalosa pelambre: The Tremeloes, también ingleses, al parecer empeñados en hallar algo nuevo que ofrecer a los *teenagers*. A primera vista, no se diferencian demasiado del cuarteto de Caballeros del Imperio Británico, y a primera audición tampoco. Pero el oído alerta descubrirá que su ritmo *beat* es harto moderado, como si se deseara buscar un remanso después de las agitaciones del último lustro.

La primera entrega de The Tremeloes que aparece en la Argentina, abarca doce canciones, entre ellas los máximos *hits* del conjunto hasta la fecha: *Aquí viene mi nena* y *El silencio es dorado*. Acerca de la primera, informa el guitarrista y arreglador Alan Blakley (25): "Es una canción de amor, triste, a la que hemos dado un nuevo ritmo *beat*. Nosotros comenzamos silbando insistentemente el estribillo, hasta comprobar que sonaba bien. Entonces decidimos incorporarlo al tema, y así lo grabamos".

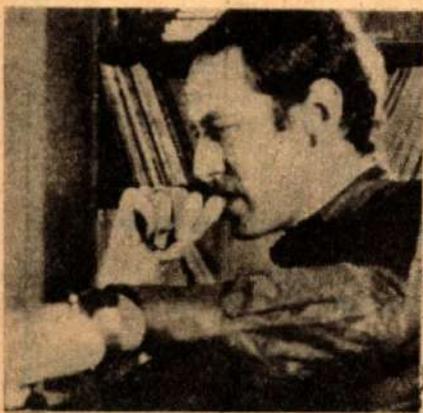
Además de Blakley (asimismo ejecutante de órgano, piano y batería), el grupo acumula al ex carpintero de Lough, Len Hawkes (21); al ex campeón intercolegial de box y sensacional baterista, Dave Munden (22); y a Rick West (23), el de más ortodoxa formación musical, con serios estudios de guitarra y un sorprendente empleo de la voz en falsete. Hace cuatro meses, The Tremeloes recorrieron los Estados Unidos y arrasaron con los suspiros de las jovencitas y las convulsiones de los jovencitos; y si es incierto que lleguen a desplazar a Los Beatles, la verdad es que la demanda del mercado es todavía impresionante, y hay lugar de sobra para los Rolling Stones, los Hermit's Hermits y demás cuartetos capilares (CBS 8786 Monoaural). ♦

a la de una sastrería de medida. Aun cuando existen diversos métodos para componer fondos musicales para el cine, en general, terminada la filmación, el músico ve el film mudo en la moviola del laboratorio, acto por acto. En compañía del director, establece las necesidades sonoras, marcando con un lápiz los cuadros iniciales y finales: un verdadero relevamiento de efectos y números musicales, cuya duración, paradójicamente, se mide con una regla centimetrada, pues existe una tabla de duración aproximada, de acuerdo con la cantidad de centímetros de película.

Para grabar la música escrita, hay dos sistemas: con proyección directa y sin ella. La primera equivale al doblaje de la voz y es extremadamente agotadora pues, por razones de continuidad, una sesión se extiende entre 16 y 30 horas de trabajo, sin descansos posibles. La grabación sin imagen incluye siempre el riesgo de la falta de precisión, y es por eso que los compositores prefieren siempre el primer sistema y acceder, así, a los cortes exactos de la cinta magnetofónica pedidos por el compaginador en su planilla.

Dos compositores han copado, prácticamente, la escasísima producción cinematográfica argentina: Lucio Milena y Tito Ribero, melodistas de éxito, prácticos y eficaces, que satisfacen el gusto de los productores comerciales y, por consiguiente, el del "gran público". Cuando el cine nacional intentaba otros rumbos, reclamó la colaboración de los músicos que SADAIC registra como "eruditos": Juan José Castro (*Bodas de sangre, Donde mueren las palabras*), Jacobo Fischer (*Gaucho*), Roberto García Morillo (*Juvenilia, El tercer huésped, Esperanza*), Gilardo Gilardi (*Tres hombres de río*), Alberto Ginastera (*Malambo*), Juan Carlos Paz (*La casa del ángel*).

Cuando el realizador de *La casa del ángel*, Leopoldo Torre Nilsson, trató de convencer al productor Atilio Mentasti de que la partitura fuera confiada a Juan Carlos Paz, se encontró con un rechazo y con el temor de que la música "intelectual" de Paz ahuyentara a los espectadores. Sólo concedió el visto bueno cuando Torre le informó que el maestro había escrito una partitura para cuatro músicos. "¡Este es el compositor que andaba buscando —exclamó Mentasti— y no esos que me desangran con orquestas sinfónicas de 50 profesores!" ♦



Tito Ribero: La mayor ganancia.

Divas

La próxima vez te lo cantaré

Habla en inglés (es galesa, nacida en Pontypool, Monmouthshire), en alemán, en italiano y con los ojos, espléndidos. Se llama Gwyneth Jones, se asomó este año por primera vez al Colón, y al regresar a Europa, la semana pasada, se llevaba en las valijas más ovaciones que la propia Birgit Nilsson. "Canto desde chiquita —recuerda en su camarín, jugueteando con la gruesa trenza cobriza de la peluca de Gutruna, el personaje de *El ocaso de los dioses* que esa noche interpreta por última vez en la temporada—: gané premios y becas, estudié en el Royal College of Music, de Londres, durante cuatro años, y allí conquisté también todas las recompensas establecidas".

Pero esto lo dice con el aire más inocente del mundo, sin ninguna petulancia, riéndose todo el tiempo y divirtiéndose con la vida, que le retoza por un corpachón en desacuerdo con su edad, pues no llega a los 30 años. "Empecé cantando en el registro de mezzo —informa—, y fue con él que obtuve la beca para la Academia Chigiana de Siena, y otra, más tarde, para el Centro Internacional de Opera, en Zurich". Allí, en Suiza, comenzó la carrera de la Jones, con un *Orfeo*, de Glück que inflamó a los entendidos. Y la Magdalena de *Rigoletto*, la Ulrica de *Un ballo in maschera*, la Azucena de *Il Trovatore*, todas óperas de Verdi.

"Varias personas insistían, sin embargo, en que mi voz era más bien de soprano. Entonces, hace tres años, inicié la aventura del cambio." Fue una aventura riesgosa, aunque relativamente fácil de ejecutar, "porque ya las condiciones naturales estaban dadas, y fui adquiriendo los agudos progresivamente, sin ningún esfuerzo". La dificultad residía en lo que Gwyneth denomina "el reajuste de la actitud mental"; y cuando enuncia que cree haberlo conseguido, sus dedos acarician, distraídamente, los 26 muñequitos que habitan en la repisa de su tocador. "Son mis mascotas, regalos de amigos. Esta parejita del gaucho y su china, proviene de un admirador argentino. Yo les pido que sean lo más pequeños posibles, porque no quiero desprenderme de ninguno y dentro de poco voy a tener que cargarlos en baúles."

¿Y ese par de escares rosados que brotan, como flores, en medio de la minúscula juguetería? La soprano se ríe con todas sus ganas, como lo hace siempre, feliz: "No, todavía no tengo tiempo para eso". Su marido (una especie de Leslie Howard), que entra y sale del camarín, asiente con una cordial inclinación de cabeza. "Cada vez que me queda un momento libre entre un compromiso y otro, vuelo a Ginebra para trabajar con la maestra que más contribuyó a mi formación, la checoslovaca María Carpi." Fue precisamente la Carpi quien le aconsejó que nunca se hiciera problemas por las mutaciones de repertorio: "Paso de



Jaime González Cocifia

Gwyneth Jones: Con 26 muñecos.

Verdi a Wagner y de Wagner a Puccini, tratando en lo posible de alternar un personaje alemán con otro italiano, porque así consigo más flexibilidad. Me resulta muy útil exigirme en las distintas técnicas, y he descubierto que así la voz descansa, en lugar de fatigarse, como muchos creen".

Otra espontánea risa y surge la anécdota memorable. "No voy a decir dónde fue, pero sí que era uno de los teatros más importantes y exigentes de Europa. Cantábamos *Un ballo in maschera* y el *régisseur* me dijo que en el cuarto acto me encontrara con el tenor al pie de la escalera. Por falta de tiempo no alcanzamos a ensayar esta parte y, ya en plena acción, cumplí las indicaciones y no encontré a mi *partenaire*. Gran susto, pero conservé la calma por fuera y pregunté a un invitado al baile. ¿Ha visto usted al tenor? Me contestó Allí está, y en dos zancadas llegué junto al Conde de Warwick, en el punto preciso en que empezaba el dúo. Claro, se habían olvidado de avisarme que la escalera era bifurcada, y yo bajé por el lado que no era."

Hay que asomarse ahora a las bambalinas, donde el ejército de maquinistas, tramoyistas, utileros, peluqueros y modistas, sigue con precisión el desarrollo de *El ocaso*; desde las pantallas del circuito cerrado de televisión, Ferdinand Leitner proporciona las instrucciones necesarias, con los movimientos de sus brazos, que dominan el mar de la orquesta. La Jones conoció este año, en ese escenario, los aplausos acarreados por su Isabel de Valois en *Don Carlos*, de Verdi, por su Siglinda en *La Walkiria* y por Gutruna. "Me han tratado tan bien que volveré en cuanto pueda", promete con auténtica gratitud. Aunque habrá que esperar hasta 1970, porque tan sólo entonces tendrá fechas disponibles en su agenda. ♦

Los libros hablan

Todo empezó allá por 1964, cuando el poeta y librero cordobés —largamente afinado en Buenos Aires— Héctor Yánover consideró vanos sus esfuerzos para interesar a un sello grabador de plaza en la producción de discos con las voces de conocidos escritores que leyeran sus obras. Entonces se volvió hacia su amigo y socio en la empresa, Manuel Grabois ("no es un seudónimo *ad hoc*, aunque lo parezca"), que le preguntaba cómo hacer para que Jorge Luis Borges registrara sus poemas en una placa, y le dijo: "Pues, simplemente, ir a la Biblioteca Nacional y pedirle que grabe". Así fue: por intermedio del subdirector de la Biblioteca, José Edmundo Clemente, el patriarca condescendió a la lectura y, en laboriosa sesión ("cada tres segundos hacía una pausa", suspira Yánover), habló para la posteridad.

Pero apenas comenzaban, así, las tribulaciones del flamante sello AMB ("no quiere decir nada —explica Yánover—: entre los nombres posibles barajamos *Ambito*, que no nos gustó, pero conservamos las tres primeras letras"), a cuya plana mayor se incorporó, entretanto, el crítico musical Jorge Aráoz Badi. Resultó que el vate se había comprometido a grabar sus poemas —exactamente los mismos registrados para AMB— con destino a una edición en Colombia, y de allí derivaron un pleito y un acuerdo: Yánover y los suyos retiraron los discos de la venta, los destruyeron, y el propio vate, tras disculparse por la distracción, pagó el nuevo registro, que es el que circula actualmente, "y donde tuvimos la suerte que incluyera *Borges y yo* y *El hacedor*".

En un principio se pensó en lanzar una grabación cada 60 días. "Pero los dos meses entre *Borges* y *Neruda* nos parecieron eternos, de modo que redujimos el plazo a 30

días, y ahora sacamos dos discos por mes." La grabación de *Neruda* fue hecha con las cintas magnéticas conservadas en la Universidad de Stanford cuando la última visita del poeta chileno, cedidas por Margarita Aguirre. "Pero el mayor trabajo lo tuvimos con *Borges*: se cansaba con facilidad, y después fue necesario eliminar de la cinta sus resoplidos, los chasquidos de los labios, los suspiros. En total, para un disco de 40 minutos, la grabación y la limpieza del material insumieron cerca de 35 horas."

Cada placa de AMB se vende en 1.250 pesos, y los productores consiguieron que la Editorial Sudamericana hiciese la distribución exclusiva mundial, "sin compromiso de ninguna clase en cuanto a los escritores que ellos publican". Además de los altos popes iniciales, la colección incluye ahora a Leopoldo Marechal, Raúl González Tuñón, José Pedroni, Manuel Mujica Láinez, Ernesto Sábato y Gabriel García Márquez (quien lee el primer capítulo de *Cien años de soledad*; "es el mejor lector —asegura Yánover—, parece que uno escuchara una sinfonía"); en formato más pequeño han aparecido Manuel J. Castilla y César Fernández Moreno (otro eficaz lector de sus poemas de *Argentino hasta la muerte*). Fernández Moreno grabará más adelante algunas composiciones de su ilustre padre, Don Baldomero, y ya hay una considerable reserva de literatos parlantes. Para 1968, los AMB piensan trasladarse a Europa e iniciar su serie internacional nada menos que con la imponente Simone de Beauvoir.

De todos modos, antes de fin de año entregarán un homenaje a Milagros de la Vega, con poemas y trozos dramáticos dichos por actores argentinos, y una antología sonora del país entre 1955 y 1965. ♦



Wagner: Monumento inmortal.

Discos

El más hermoso sueño

Tristan und Isolde, de Richard Wagner — El 19 de mayo de 1849, la policía de Dresde lanzó el mandato de captura contra un sujeto indeseable llamado Richard Wagner. No era solamente que hubiese martillado los oídos de sus vecinos con un estruendoso piano, hasta la madrugada, sino que al insolente Wagner se le había ocurrido escribir panfletos revolucionarios contra el orden vigente en Sajonia. *El hombre y la sociedad actual* y *La revolución*, se llamaban esos manifiestos luciferinos que, según Franz Liszt, amigo y futuro suegro del sedicioso, no eran sino "lugares comunes políticos y galimatías socialistas". De todas maneras, aunque los escritos fuesen inocuos, la decisión policial no lo era, así que Wagner (después de refugiarse en una casa de campo cedida por Liszt, y de fraguar documentos falsos) sepultó sus partituras y sus camisas en una valija y se marchó de Alemania, sin su mujer, Minna.

Cinco años después, el joven Richard (que pasaría una década en el exilio, circulando entre Suiza, Francia e Italia) estaba instalado en Zurich, donde dirigía conciertos y óperas. Allí conoció al matrimonio Wesendonck, un hombre más que maduro y más que acaudalado, unido a una mujer bastante menor que él y lo suficientemente hermosa como para que Wagner sufriese, frente a ella, uno de sus habituales procesos inflamatorios. Liszt seguía siendo el destinatario acostumbrado de las incandescentes epístolas wagnerianas, y un buen día de 1854 recibió una que le hizo comprender que su amigo se lanzaba a un nuevo idilio: "Debido a que nunca en mi vida he disfrutado de la verdadera dicha del amor, es que deseo erigir un monumento a este sueño, el más hermoso de todos, en cuya realización, desde el principio hasta el fin, ese amor deberá ser íntegramente satisfecho".

No se necesitaba demasiada sagacidad para entender que la habitante de ese sueño imposible era Matilde Wesendonck. Proseguía Wagner en su carta: "Para ello he bosquejado un *Tristán e Isolde*, la más sencilla de

RECORDS

CLASICOS

Grandes Sinfonías del Romanticismo, por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, dirigida por Leonard Bernstein (CBS).

Sinfonía N° 2, de Tchaikowsky, por la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Lorin Maazel (London).

Albéniz en orquesta, por la Orquesta de Conciertos de Madrid, dirigida por Enrique Jordá (Hispano-Vox).

JAZZ

La historia de Ray Charles (Vol. III) (Atlantic).

The Dave Brubeck Quartet at Carnegie Hall (CBS).

La historia de Dizzy Gillespie (Trova).

MISCELANEA

"*Sabato sera*", por Mina (Philips).

Gracias, querida, por Agnaldo Timoteo (Odeón).

Claudine Longet (Fermata).

♦ Casas consultadas: *Broadway*, *Centro Cultural del Disco*, *Club Internacional del Disco*, *Disquería Ecco*, *Ricordi*, *Romero & Fernández* y *Selecciones Danny*. ♦