

El rey Horowitz

Se lo considera el pianista más alucinante del siglo, pese a lo cual padecía de un irreprimible *trac* frente al público, que a veces lo obligó a suspender un recital y, otras, hizo que el empresario tuviese que empujarlo para que saliera a escena. Pero la aureola de Wladimir Horowitz no encaneció en absoluto por esas razones, ni tampoco por el hecho de que, durante doce años, no apareciese en conciertos, limitándose aisladamente a grabar. Desde su debut en los Estados Unidos, en 1928, hasta 1953, el instrumentista vivió el tormento de sentirse contrariado, durante sus giras, en lo más íntimo de su naturaleza: "Me disgustan los viajes —plañía—: no puedo dormir en el tren y no me agrada volar". Por fin se decidió a seguir el camino de la mayoría de los millonarios norteamericanos: someterse al psicoanálisis.

Su colega Claudio Arrau cuenta un episodio conmovedor: una vez vio a Horowitz en la clínica en que estaba internado, jugando con un trencito eléctrico, en el suelo, como una criatura. Parece que el tratamiento tuvo éxito o, por lo menos, ofreció adecuadas defensas al instrumentista. Porque un buen día decidió que estaba "harto de tocar para micrófonos" y convirtió así al 10 de mayo de 1965 en una fecha histórica en los anales del piano. A las tres y media de esa tibia tarde de primavera neoyorquina, flaco, hirsuto y pálido, como siempre, el yerno de Arturo Toscanini se inclinó ante los 2.900 espectadores apiñados en el Carnegie Hall. Muchos de ellos habían pagado hasta 100 dólares por su butaca, en el mercado negro instaurado a tal fin. Otros soportaron 48 horas seguidas de cola ante la boletería. Todos temblaban al uni-



Súbet - Primera Plana

sono con el mismo fervor: asistir al regreso del Fénix y comprobar si su plumaje relucía como en el pasado.

Nadie se sintió defraudado. Era otra vez el prodigioso volatinerero de la técnica, el más comprensivo intérprete de los románticos que los haya ejecutado en esta centuria, el mago capaz de extraer del piano tesoros recónditos e increíbles. ¿Superó Wladimir sus

problemas? Las críticas testimonian que, tras haber tocado tres bisés, "al oír los aplausos y gritos, se limitó a encogerse de hombros".

El año pasado, Horowitz regresó tres veces al Carnegie, con dos programas distintos. En toda ocasión, las delirantes ovaciones amenazaron la estabilidad del edificio y la policía tuvo que multiplicarse a la salida, para proteger al ejecutante del asalto de sus admiradores. Frevenida, la Columbia Broadcasting System registró minuciosamente, con artefactos estereofónicos, cada nota de cada concierto, y las reacciones del público. De las catorce obras inscriptas en los dos programas, ocho acaban de aparecer en dos long-play, dentro de un solo álbum (las seis restantes fueron editadas anteriormente o están por salir, como las 32 Variaciones de Beethoven y los *encores*). La novedad, que no necesita encomio, acumula: una sonata de Haydn, los *Blumenstück*, de Schumann, la sonata postrera de Scriabin. *L'île Joyeuse*, de Debussy (punto culminante de la edición), la Sonata número 11 de Mozart (demasiado "romantizada"), dos páginas de Chopin y la misteriosa *Vallée d'Obermann*, de Liszt, que en sus ondulaciones armónicas predice el advenimiento del impresionismo (CBS 4469/70 Monoaural; también en Stereo, 5469/70) ♦

RECORDS

CLASICOS

Tocata y Fuga en Re menor BWV 565; Preludio y Fuga en Re Mayor BWV 532, de Johann Sebastian Bach, por Karl Richter (órgano) (Deutsche Grammophon).

Música acuática, de Georg Friedrich Händel, por la Orquesta de los Festivales Bath, dirigida por Yehudi Menuhin (Angel).

Sonata en La mayor, de Schubert, por Rudolf Serkin (piano) (CBS).

JAZZ

Stan Getz y el Trío de Oscar Pe-

terson (Verbe).

Oh!..., por Pee Wee Hunt (Capitol).

Max (Microfón).

MISCELANEA

A lanza y "fueye" (Music-Hall).

The Great Arrival, por Sergio Méndez (Atlantic).

Bárbara y Dick (Vick).

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

Esa música espantosa

Quinteto en Si menor, para clarinete y cuerdas, de Johannes Brahms — A los 58 años, Brahms decidió que estaba viejo y que no iba a componer más. Por suerte, en un día de esos se le ocurrió visitar a su amigo y admirador, el Duque Georg de Meiningen, y escuchó a la orquesta ducal, cuyo primer clarinete —Herr Mühlfeld— lo trastornó hasta el asombro. Jamás había escuchado—explicó después— a un clarinetista con mayor cuota de perfección técnica y armoniosa musicalidad.

Entonces, al llegar a Ischl, la apacible localidad donde pasaría los últimos veranos de su vida, Johannes se entregó con delirio juvenil a componer el Trío para clarinete, violín y piano, y el Quinteto para ese mismo instrumento y cuerdas, una de las obras más encumbradas del romanticismo alemán. Brahms se emocionó cuando lo invitaron a uno de los ensayos previos al estreno en Viena. Inclinado a lloriquear, pero cuidadoso de no dejarlo saber a nadie, al sentir que se le humedecían los ojos en el adagio, se levantó bruscamente y gritó: "¡Que cese esa música espantosa!"

Pero nadie mejor que él sabía que la música no era espantosa; y en cuanto a Mühlfeld, Brahms se permitió la debilidad de llamarlo, al presentarlo a sus amigos, *mein Fräulein* (que no equivale a lo que supondrían los mal pensados, sino a algo así como *mi prima donna*). Un equipo austríaco vierte ahora la obra: el clarinetista Leopoldo Wlach —fallecido hace 11 años— y el Cuarteto Konzenthaus, formado en 1934 sobre la base de elementos de la Filarmónica. Los cinco se amalgaman coherentemente, con la pastosidad aterciopelada, característica de la orquesta vienesa, y evitan los virtuosismos individuales. Hay énfasis, candor, *dolcezza*, penetración y algo fundamental: la transcripción de lo que realmente Brahms dijo en su texto (*Westminster 17016 Monoaural*). ♦



Brahms: Con los ojos húmedos.



Rita (izq.) y Le Villi: Para que los argentinos canten en temporada.



Teatro Colón

Música

El festival de la intrascendencia

Hacia 82 años que no se representaba en Buenos Aires la primera ópera de Giacomo Puccini, *Le Villi* (1884; primitivamente denominada *Le Willis*), en aquel entonces ofrecida en el hoy derribado Politeama. Tan largo silencio se explicó hasta el hartazgo la semana pasada, cuando el Colón cerró su resplandeciente ciclo 1967 con una excursión arqueológica a esas fuentes puccinianas, a tal punto prescindibles que podrían haber seguido selladas por toda la eternidad.

El joven Puccini (había nacido el 22 ó 23 de diciembre de 1858) y su libretista, Ferdinando Fontana, trabajaron al galope para poder participar del concurso de la Editorial Sanzogno. El resultado del apresuramiento es visible —y audible— en este engendro, bastante similar al ballet de Adam y Gauthier, *Giselle*, pues las Willis son, en el folklóre germánico, las almas de las novias muertas de dolor al ser abandonadas por sus prometidos, a quienes se dedican a perseguir desde ultratumba con danzas alegóricas, de preferencia entre sepulcros y a la luz de la luna. Aquí también Roberto se olvida de la pobre Ana, a la que deja en una cabaña de la Selva Negra; Ana no se vuelve loca, por suerte, como *Giselle*, sino que opta por morir sin remilgos, y su espectro vengador acecha al perjuro, en compañía de otras Willis, cuando Roberto se arrepiente y vuelve a la vida sencilla.

Lanzada por el camino de la arqueología, la puesta en escena de Martín Físlser trata de reconstruir, prolijamente, la representación de 1885 en el Politeama. El escenógrafo Ariel Bianco propone una Selva Negra con minuciosos follajes, un puente y una cascada que parece deslizarse entre las rocas y todo. Pero si algún humor hay, sin duda, en sus intenciones, Eisler lo

contradice con una solemnidad fundamental (en el intermedio hace transitar a una procesión de monjas portadoras de velas encendidas que vienen anunciando la muerte de alguien desde *La favorita*, pasando por *Simone Boccanegra*), y la coreógrafa Tamara Grigorieva no es tan sofisticada como para que su imitación del estilo de Walt Disney llegue a ser convincente.

Desde el podio, Juan Emilio Martini trata de suplir —con éxito— las oscuridades reinantes en escena, y conduce un trío de cantantes que se empina hasta la excelencia en el barítono Gian-Piero Mastromei, y se deteriora algo en Matilde de Lupka (tras siete años de ausencia del teatro) y en Liborio Simonella, un tenor con más ímpetus que dominio vocal.

Como, afortunadamente, *Le Villi* es de escasa duración y los dos actos se ofrecen sin intervalo, al programa se acopla otro mínimo fleco del repertorio italiano: la farsa cómica en un acto, *Rita*, de Gaetano Donizetti, estrenada en el Colón el 27 de agosto de 1957, en la segunda entrega de la Opera de Cámara de Milán. Conocido después de la muerte del compositor (1848), es un texto de alarmante intrascendencia, pero que por eso mismo invita a una recreación festiva, donde los elementos visuales y el juego escénico se conviertan en factores predominantes, sobre todo cuando, como en este caso, poco puede decirse de los intérpretes (Nilda Hoffmann, gastada; Renato Sassola, sin gracia; Ricardo Catena, el único que se aproxima al humor necesario). La escenografía de Luis Diego Pedreira contiene el hallazgo de los pájaros que levantan vuelo del árbol, a la entrada de la irascible Rita, y se complace después, con exceso, en la geometrización y el ascetismo, que conducen a la carencia de alegría.

Constantino Juri, *régisseur* cordobés, no inventa nada en *Rita*, y reitera los trajes convencionales, acostumbrados en la ópera. Todo esto es bastante melancólico y obliga a pensar que si se desea albergar a cantantes argentinos dentro de la temporada oficial, se les podría encontrar una suerte por lo menos más luminosa y regocijada. ♦

Discos

El "poverello" de Viena

Las tres sonatas para violín y piano, de Franz Schubert —Allá por 1928, Sergei Rachmaninoff se sentó al piano y Fritz Kreisler empuñó el arco del violín, y ambos atacaron, frente al micrófono de un sello grabador, la *Sonata número dos, en La mayor*, de Franz Schubert. Desde entonces, espeso silencio envolvió —desde el punto de vista discográfico— a esa composición y a sus hermanas gemelas, todas agrupadas bajo el opus 137. Ahora vuelve el terceto, en las manos de Peter Serkin (pianista, 20 años, hijo de Rudolf) y de Alexander Schneider (violinista, experto internacional en música de cámara), y se trata de un verdadero acontecimiento.

Era en 1816. Franz Schubert tenía 19 años y ni un pfennig en el bolsillo. A su hermano Ferdinand le escribía: "El hambre ha llegado a ser tan apremiante que, quieras que no, debo procurar que la cosa cambie. Si recurro a tu ayuda, creo poder hacerlo sin avergonzarme: lee Mateo 11, 4; así pienso yo también". Escribía asimismo otras cosas, composiciones musicales que nunca llegaban a estrenarse, urdidas sobre resmas de papel pentagramado que le regalaba su amigo Joseph von Spaun, uno de los miembros de la cofradía que rodeaba a Schubert en la taberna *A la perdiz de oro*. Así yacían, en los cajones de la inhóspita bohardi-lla, más de un centenar de *lieder*, dos sinfonías, que serían célebres después de la muerte del compositor (la *Trágica*, en Do menor, y la quinta, en Si bemol), y las sonatas del opus 137.

Fue también el momento en que Spaun sorprendió a Schubert, una tarde, en tren de poner música nada menos que a *El Rey de los Elfos*, el poema de Goethe; y en que Von Schober le proporcionó algún alivio económico.

Era la primera vez que Franz abordaba la forma de sonata a dúo. Luego pergeñaría, para la misma combinación, una *Fantasia*, el *Rondó en Si menor* y otra sonata más, obras todas ellas escasamente frecuentadas por los instrumentistas (curiosamente, es la *Sonata para arpeggio* —un híbrido entre el cello y la guitarra—, transcrita para violín, la que encabeza los sufragos de los ejecutantes actuales). Las tres gemas del 137 no persiguen el virtuosismo, como suele ocurrir, en general, con la producción schubertiana, sino aquella vibración poética de los sonidos que fue, en verdad, el sustento estético de la época.

El dúo Serkin-Schneider comprende perfectamente el espíritu de las tres partituras, y se comprende entre sí. Es por eso que su versión resulta de tal manera fluida, armoniosa y —aunque parezca una perogrullada— de insólita musicalidad. Entre ambos operan, además, un prodigio nada común en quienes abordan al primer compositor romántico: ensalzar, antes que la sentimentalidad más o menos fácil, la humildad, la sencillez, la gracia encantadora que lo enlaza con el folklóre de la bellísima tierra de Austria (*Club Internacional del Disco 7100 Monoaural*). ♦