

Buenos Aires, y con ella la Argentina, tiene un gran teatro de ópera, el Colón. Es virtualmente el único de que, en un plano de jerarquía artística superior, dispone el país y fuera de él tan solo esporádicos intentos que se desenvuelven en rangos por todos conceptos modesto y a los que correspondería agregar la labor que, con cierta estabilidad pero alcances por lo general restringidos, desarrolla el teatro Argentino de La Plata, quedan como resabios de un pasado en el que la actividad operística de un relieve cierto fue común y regular en considerable número de ciudades del interior. Donde hoy por hoy y en tiempos en que el interés popular por el género crece mundialmente, la ópera es cosa muy poco menos que exótica. De la que tan solo algunas manifestaciones, por lo general nada brillantes, resulta dado cada tanto apreciar.

En algo que podría relacionarse con la ley de las compensaciones, ese teatro Colón solitario —tiempo atrás hubo en Bs. As. dos, tres y hasta cuatro salas permanentemente, o casi, dedicadas al arte lírico— es uno de los primerísimos centros mundiales de la ópera. Acerca de esto no puede subsistir duda seria alguna. Coinciden para lograrlo una serie de factores; desde el edificio con su sala, maravillosa, hasta un tipo de organización que se ha hecho tradicional —y es de esperar se vea defendida contra viento y marea, perfeccionándose en lo posible— que permite realizar espectáculos de alta jerarquía, preparados cuidadosamente mediante la puesta en acción de todos los elementos requeridos para ello. Ofrecidos con el concurso de elencos que se forman con intérpretes de bien cimentada posición de preeminencia en el panorama mundial de la especialidad y sobre la base de los excelentes cuerpos estables artísticos y técnicos.

De tal manera se ha conseguido y se mantiene —acechado casi de continuo por peligros, víctima a veces de errores de perspectiva o torpezas lisas y llanas, pero hasta ahora victorioso pese a todo— un organismo que hace honor a la ciudad y al país; que lleva a cabo obra cultural de proyecciones indudablemente altas y al que tan solo se desearía ver revisado en lo concerniente a cierta hipertrofia burocrática y puesto en mayor medida, con mejor comprensión del cometido que le está deparado, al servicio de esa población que en su totalidad contribuye a su existencia y funcionamiento.

# LA OPERA EN EL TEATRO COLON

por ALBERTO EMILIO GIMENEZ

El teatro Colón funciona, según es notorio y corresponde que lo hagan instituciones y demás empresas de esta índole, de manera continuada, con el solo paréntesis que las vacaciones anuales de su personal, lógicamente, impone. Durante la mayor parte del año, de comienzos de abril a fines de noviembre, lo hace en su propio ámbito. En el verano ha debido hacerlo fuera de él; en lugares propicios para los espectáculos estivales. Ya sea en salas refrigeradas, como la Martín Coronado del teatro Municipal San Martín, ya en instalaciones levantadas al aire libre, de carácter precario siempre y en la espera del gran teatro de verano que Buenos Aires viene reclamando, entre otras importantes cosas de orden musical, desde mucho tiempo atrás.

Ahora, según parece, la instalación de un equipo de aire acondicionado hará posible que durante todo el año puedan ofrecerse espectáculos en la sala de la plaza Lavalle. Lo cual no quita, a nuestro parecer, que el ya aludido teatro al aire libre siga constituyendo una necesidad. En las noches estivales, ciertos espectáculos y conciertos entre jardines y bajo un techo de estrellas rivisten un encanto muy especial. Y ese teatro de verano podría —debería— ser pensado y realizado con vistas a la contención de auditorios no inferiores a las diez mil personas. Esta es cuestión por la que no debe dejar de bregarse.

## Temporada de verano: Mozart, Pergolesi y Piccinni

Este verano pasado y tal como en los inmediatos anteriores —desde que el Anfiteatro Municipal del parque Centenario quedó inhabilitado primero para desaparecer totalmente luego— el teatro Colón realizó su temporada en la sala Martín Coronado del teatro San Martín, marco propicio, aun cuando su acústica no resulte ejemplar —tampoco es decididamente mala— para la realización de determinadas manifestaciones de índole musical. Ceñidas nuevamente a la política que con acierto se había iniciado el año anterior, las autoridades del Colón resolvieron adaptar su repertorio a las peculiaridades de la sala, impropia para contener, con su pequeño foso de orquesta entre otros factores, espectáculos de “gran ópera” y sí, en cambio, muy indicada para la ópera de cámara.

A la realización de tres expresiones de este género, no por cierto cultivado en demasía entre nosotros, una de ellas ofrecida en 1968 y novedades para Buenos Aires las dos restantes, se consagró pues la tarea. Reuniéronse así los nombres de Mozart, Pergolesi y Piccinni. Del primero se reeditó *La finta giardiniera*, creación que, según fue dado apreciarlo en la ocasión antes recordada, ofrece, bien que sin llegar, ni a cierta distancia, al nivel de las obras maestras mozartianas, atractivos indudables; en los que en más de un momento resulta notoria la presencia de un músico que no tardará en acreditarse como privilegiadamente dotado. Se le volvió a gustar en realización que si no particularmente brillante ni homogénea ha de considerarse, tal o cual punto débil a un lado, decididamente digna. Por lo general, a la altura de cuanto esos pentagramas piden. La dirección musical de Juan Emilio Martini fue correcta, ya que no particularmente inspirada ni sutil. Consiguió eso sí, cuando menos en la mayor parte del tiempo, una adecuada coordinación de los elementos puestos bajo su guía. Martín Eisler sigue sin convencernos en su empeñosa actividad como *regisseur*, en tanto que la escenografía y el vestuario concebidos por Roberto Oswald volvieron a parecernos de excelente gusto, armoniosos, ricos en imaginación y en carácter. La Orquesta Estable tocó de manera correcta, conforme con cuanto de ella se requirió.

En el escenario volvió a reunirse el mismo elenco que había tenido a su cargo las representaciones del



Escena de *Lo frate 'nnamorato* de Pergolesi

año precedente. En su virtual totalidad gente idónea, prolijamente preparada, entusiasta, para la que se habían establecido cometidos acordes con sus posibilidades; cosa ésta de vital importancia en este orden de cosas y en otros muchos. Tal elenco fue integrado con Myrtha Garbarini, Susana Rouco, Silvia Baleani, Carmen Burello, Nino Falzetti, Renato Sassola y Ricardo Catena. Cada uno de ellos volvió a mostrarse a tono con la empresa.

*Lo frate 'nnamorato* es un testimonio explícito del talento singular de Giovanni-Battista Pergolesi, de ese arte suyo hecho de frescura a menudo retona, de aptitudes naturales raras, de una intuición sorprendente, de una destreza de pluma no menos notable y, por sobre todo, de esa capacidad de maduración —posibilidad de privilegiado— que hizo posible, en una vida de tan solo 26 años de duración, concretar una obra que iba a permanecer como testimonio viviente de un arte con razón de ser y con posibilidad de constituirse en expresión caracterizada de un movimiento, la escuela napolitana del siglo XVIII.

*Lo frate 'nnamorato* es obra en la que se manifiestan con claridad y con elocuencia las peculiaridades del talento pergolesiano. Su inclu-

sión en la temporada que nos ocupa ha de ser, por lo tanto, considerada como un acierto por parte de los dirigentes del teatro Colón. Por la razón antedicha y también porque su representación ensanchó en tal sentido el campo visual de este público, por lo general circunscripto en cuanto a Pergolesi y más allá de algunas páginas instrumentales, a *La serva padrona* y al *Stabat Mater*, dos páginas muy bellas sin duda, pero según ha sido dado refirmar ahora, no únicas en producción de su autor.

Un libro de Giovanni Antonio Federico constituye el esquema sobre el que Pergolesi trabajó. La historia, sencilla, es divertida, su desarrollo es teatral y el empleo del dialecto napolitano junto al idioma itálico contribuye a otorgarle carácter sumamente peculiar. La música, encantadora, tan propicia para subrayar la nota cómica por la suavemente lírica, algo melancólica de a ratos, se muestra, a mucho tiempo de ser concebida merecedora de interesar y deleitar. En tal sentido no creemos que haya quedado duda alguna. Por lo demás una muy satisfactoria versión contribuyó en la medida en que tal factor tiene a su alcance hacerlo a la apreciación segura y al goce sin sombras. Bue-

na parte de este saldo positivo ha de ser anotado en el haber de Enrique Sivieri, que es un músico serio, con aptitudes de director, capaz de concertar con pericia un espectáculo, buen estilista e intérprete de finura que está lejos de ser común en nuestro medio (esto último se lo advierte ya en sus gestos, medidos, claros y flexibles a más de efectivos). Dentro de alcances que no pretenden ser de superior magnitud, es uno de los elementos competentes con que aquí —donde tanta nulidad irresponsable no vacila en empuñar una batuta— se cuenta. La Orquesta Estable, en la formación reducida que la partitura requiere, le prestó colaboración loable. La escena fue movida, con discreción general desmentida por algunos injertos de contraproducente efecto, por Constantino Juri. Escenografía y vestuario, no por cierto deslumbrantes pero suficientes, fueron obra de Saulo Benavente.

El reparto incluyó a Angel Mattiello, digno siempre de admiración por muchas y muy sólidas razones; a Bruno Tomaselli, correcto; a José Nait, elemento útil y que progresa; a Tota de Igarzábal que estuvo verdaderamente bien en uno de los mejores trabajos que le hayamos apreciado en mucho tiempo; a Carmen



Susana Rouco y otros intérpretes de la obra de Pergolesi

Burello, a Greta Cicercha, estimablemente eficaces ambas y a Susana Rouco y Luisa Bartoletti que estuvieron creemos que inmejorables en sus partes, nada fáciles.

Con **La Cecchina ossia la bunona figliola** apareció por primera vez en un repertorio del teatro Colón, y probablemente en todo el historial operístico de Buenos Aires, el nombre de Nicola Piccinni (sobre la ortografía de ese apellido existen opiniones encontradas; hay quien opina que debe ir con una sola c, quien que con una sola n y quien propicia la escritura que aquí adoptamos sin embarcarnos en la cuestión).

La existencia de este compositor transcurrió entre los años 1728, en que nació en Bari, y 1800, fecha de su muerte acaecida en Passy, no lejos de la capital de Francia. Hijo de un músico, halló la oposición de su progenitor, pero cual debe, o debería hacerlo, todo ser en quien aliente con firmeza la vocación para un hacer lícito, siguió adelante aún en contra de la oposición paterna. Luego de iniciar estudios musicales en su ciudad natal fue enviado, con auspicio del obispo de la misma, a proseguir su formación en Nápoles, donde tuvo como maestros a Leonardo Leo y a Francesco Durante, que lo distinguieron con su dedicación visto sus méritos.

Gian-iero Mastromei y Ricardo Catena





Silvia Baleani, Diana López Esponda y Nelly Pacheco en *La Cecchina ossia la buona figliola*

Sus aptitudes compositoriles despuntaron tempranamente y se afirmaron con rapidez, apuntando de preferencia hacia el teatro. Una sucesión de títulos marca la trayectoria cumplida por Piccinni. La primera parte de ellos tuvo nacimiento en Italia. Luego, la inconstancia del público romano que en comienzo lo aclamó para muy pronto echarlo al olvido en beneficio de algún operista de menor cuantía, lo llevó a instalarse en París. Allí tuvo años de éxitos en una posición relevante. Lamentablemente fue tomada como bandera —y se dejó llevar— por los enemigos de Gluck (contra quien en momento alguno pareció tener resentimiento personal ni profesional) y, naturalmente —la distancia que separa al talento del genio no es pequeña ni puede pasar inadvertida— salió con ello perjudicado.

Su vida tuvo luego alternativas diversas, derivadas de razones en mayor medida política que artísticas, hasta que una indemnización discreta que Francia le otorgó junto con un puesto en el Conservatorio pudo pasar decorosamente sus últimos años.

La posteridad se inclinó al olvido con respecto de Piccinni; cuando menos durante largos años. De un tiempo a esta parte —las revaloraciones objetivas, en mayor medida producto de la apreciación serena que del impulso sentimental o de la moda, es una de las cosas buenas de nuestra época— parecería vislumbrarse un renacimiento, se nos ocurre que auspicioso. Tal impresión proviene de cuanto esta *Cecchina* nos ha sugerido. Tomando como texto una obra de Goldoni —buen fundamento literario, sin

duda— Piccinni construyó, con fluidez, con donaire, dando repetidas muestras de buena invención melódica, de habilidad en la escritura para las voces, de ideas claras acerca de las exigencias de la escena, de habilidad como instrumentador también (manejando una orquesta que a los arcos une corta cantidad de vientos) una partitura en verdad seductora. Ha sido pues con verdadero agrado que hemos visto y escuchado esta obra de Piccinni. *La Cecchina ossia la buona figliola* se cuenta entre esas obras de épocas y escuelas diversas que por una u otra razón dejadas de lado, merecen ser conocidas y gustadas. En esto creemos que no puede haber opiniones encontradas y, por lo tanto, han de formularse plácemes a quienes idearon y propiciaron su estreno

porteño. Llevado a cabo en condiciones encomiables.

En la dirección musical, Juan Emilio Martini cumplió buen trabajo; de los mejores que puede lucir en años de actividad. Su concepción tuvo carácter y su realización evidenció ajuste, equilibrio y flexibilidad en grado no frecuente. Martín Eisler se mostró algo más sobrio y atinado que otras veces en la conducción escénica y Roberto Oswald imaginó decorados y vestuarios en verdad excelentes. Muestras muy claras de sutileza, de buen gusto y de oficio depurado.

Entre los cantantes hubo, sin defecciones graves, diferentes grados de acierto. Punto relativamente débil fue el desempeño de Gina Lotufo como protagonista. Ni como cantante ni como actriz llegó a convencer. Se mantuvo en plano de estimable discreción. Excelente por todos conceptos fue, en cambio, el desempeño de Myrtha Garbarini. Cantó de manera brillante —la parte se adapta notablemente a su voz— y actuó con sobria desenvoltura. Impresión favorable causó Diana López Esponda, una uruguaya que se presentaba en la oportunidad y que demostró condiciones que, entendemos, no han de ser olvidadas por quienes organizan aquí las actividades operísticas. Grata labor realizó Silvia Baleani, uno de los buenos jóvenes de nuestro medio, mostrándose por su parte, correcta, Nelly Pacheco, también "debutante" y uruguaya.

Los papeles masculinos fueron desempeñados por Renato Sassola, con voz y agradable y cabal solvencia interpretativa; Gian-Piero Mastromei, que no en vano se afirma año tras año y con medios realmente persuasivos en una posición internacional que resulta grato celebrar, y Ricardo Catena, cuyo desempeño fue seguro y digno. Impónese mencionar a la Orquesta Estable del teatro Colón, que una vez más dio prueba de su calidad.

Un buen espectáculo pues, con gente seria y competente llevada a cometidos loables que se ajustaban a sus posibilidades. Recaudó este último que nunca —insistimos— debería dejar de tenerse presente, pero que con cierta frecuencia es olvidado.

## Temporada de otoño

### LA VIDA BREVE

de MANUEL de FALLA

Hacia muy cerca de quince años que no se representaba en el teatro Colón **La vida breve**, juvenil y única contribución de Manuel de Falla al teatro lírico (no creemos que corresponda clasificar dentro de él a **La Atlántida**, esa realización un tanto híbrida con la que nunca se sabrá bien qué se propuso hacer el autor y que éste no llegó ni de lejos a completar). Fue oportuna esa reedición de **La vida breve**, una obra que no será de primera magnitud en la trayectoria del género ni en la producción de Falla, pero que reúne valores —autenticidad, nervio, color, limpieza de procedimientos, buena profesionalidad, vida en suma— que no siempre se dan reunidas inclusive en títulos a los que se menciona con mayor respeto.

Porque en torno de **La vida breve** y cuando menos en algunos medios (casi siempre muy vanguardistas, o pretendidamente tales, ellos), se ha tejido con exceso una fama de cosa marcadamente menor, que es injusta. Y que a veces —de ahí que hagamos hincapié en ello— trasciende en forma que gentes de buena fe, renuentes en hacer lo necesario —escuchar y pensar— para formarse su propio juicio, pueden adoptar en su propio perjuicio. No es —repetimos— que **La vida breve** sea una obra maestra, pero es una realización muy digna, provista de los elementos que en este orden de cosas suelen asegurar vigencia y resonancia por encima del tiempo y de otros factores más o menos circunstanciales. Falla tenía alrededor

de 30 años cuando con ella obtuvo, en Madrid, el premio de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su personalidad estaba definida y en ella jugaba ya, por supuesto, la autocrítica, ese papel que sabemos y que con el andar del tiempo se fue acrecentando. Se dice que se encontraba urgido por reunir los fondos requeridos para asegurar su viaje a París, pero en un Falla eso nunca pudo ser causa del trabajo superficial y, menos todavía, meramente utilitario (de haber habido, a su entender, pecado en tal sentido, Falla lo habría purgado borrando la obra de su catálogo).

Naturalmente, no es éste el Falla maduro y definitivo de **El sombrero de tres picos** y **El retablo de Maese Pedro**; ni siquiera el tan personal y significativo de **El amor brujo**. Pero es el Falla capaz de componer trozos musicales de tanta belleza como las danzas, las arias de Salud, el interludio, el final del primer acto en donde el coro canta a la vista de Granada, insertados en un conjunto que no carece de unidad ni de coherencia. De un músico que posee sentido del teatro, que sabe escribir para las voces y orquestar con inteligencia y mano segura. Que dice algo realmente propio, muy por encima de cuanto algunos antecesores ilustres puedan estar todavía influyendo en su técnica y en sus procedimientos. ¿Que el libro de Carlos Fernández Shaw, de corte zarzuelero —dicho sea esto sin menosprecio alguno para este género— es endeble? No son muchos mejores algunos de los que músicos geniales han tenido para la realización de obras a justo título inmortales.

Por lo tanto, bienvenida haya sido esta reposición de la obra que, entre otras cosas, asegura la presencia de

España en los repertorios operísticos. **La vida breve** fue objeto de una buena versión; respetuosa, encarada con tino, preparada con esmero, materializada con solvencia artística y profesional. La dirigió Pedro Ignacio Calderón. Haber elegido a este intérprete para tal cometido entraña acierto. Calderón posee una batuta considerablemente diestra y experimentada. Es serio y bastante flexible. Su oficio va ganando en firmeza y sus conceptos musicales son invariablemente dignos. Dentro de nuestro panorama es figura, con razón, destacada. Hace años había dirigido algunas veces ópera; lo había hecho bastante bien. Luego se lo tuvo por largo tiempo, ignoramos por qué razón pero no atinamos a encontrar alguna valedera, alejado de la especialidad. Ahora, con buen criterio, parece habersele levantado la restricción. Creemos que esto será en beneficio de futuros espectáculos del teatro que podrán tener en él a un conductor competente. En **La vida breve** Calderón trabajó de manera eficiente. Comprendió a la obra, se esforzó notoriamente por

extraer el mejor rendimiento, en nivel de adecuada cohesión, por parte de los elementos puestos bajo sus órdenes y supo mantener a lo largo de su labor mando seguro y control atento. Coro a cargo circunstancialmente de Valdo Sciammarella —con afinación no del todo justa— y Orquesta Estable, en plano una vez más acreedor de aplauso, le respondieron de manera positiva.

Pedro Escudero presentó una **regie** convencionalmente correcta, en tanto los decorados de Ariel Blanco otorgaron a la acción un marco discretamente grato. La coreografía de Angel Pericet, a cargo de éste, de su hermana Carmela y de parte del Cuerpo de Baile Estable, tuvo propiedad, relieve y realización afortunada. Eso sí, hubo abuso de castañuelas punto menos que insoportable, que el director musical no debió, de manera alguna, tolerar.

La parte de Salud, protagonista de la ópera, estuvo a cargo de Isabel Penagos, soprano española de considerable nombradía a la que con tal objeto se contrató. Fue una buena labor la suya, en lo vocal y

en lo escénico, aun cuando ese personaje no sea en ambos sentidos de los que mejor se pueden adaptar a sus medios. Pero su labor tuvo jerarquía cierta y acreditó a una artista inteligente y refinada, que sabía perfectamente lo que tenía entre manos y que en otros cometidos más a tono con su temperamento y sus aptitudes, ha de lucir considerablemente más. Personalmente, no olvidamos la sobresaliente actuación por ella cumplida en el estreno mundial de **Bomarzo**, de Mujica Láinez y Ginastera, en Washington. Su Julia Farnese fue allí notable y nos alienta la firme esperanza de que en futuro no lejano Isabel Penagos pueda reeditar aquí, en el Colón, aquel feliz trabajo.

Entre quienes la rodearon sobresalió Víctor de Narké, que acierta plenamente en la personificación del tío "Sarvaor". Bien estuvo Luisa Bartoletti, atinada en breve y desvaída parte Tota de Igarzábal y empeñoso Eduardo Sarramida. Por lo demás, nada merecedor de especial mención.

Isabel Penagos y Eduardo Sarramida en **La vida breve**



## Temporada oficial

### TURANDOT de Puccini

A Giacomo Puccini ha correspondido este año ocupar el programa de apertura de la temporada oficial. La última de sus contribuciones al teatro lírico, un aporte generoso y en grado incuestionable significativo, que se extiende a lo largo de cuatro decenios a través de no menos de una docena de títulos, fue la elegida para encabezar, en lo cronológico, un repertorio que se presenta en alentadora medida importante y saludablemente ecléctico. El arte de Puccini, sus dones de operista, su talento y su musicalidad tuvieron pues de ser nuevamente admirados a través de una obra en la que sin claudicar de principios que hacían a su misma naturaleza, ni dejar de ser profundamente sincero consigo mismo, busca conferir a su música nueva proyección. Con un tema que se presta para despliegues mayores que los habituales, con un coro al que se recurre con amplitud y una orquesta que, sin excederse de su función específica, presenta particular riqueza.

Tras la experiencia, tan felizmente llevada a término, del Tríptico, del que **Gianni Schicchi**, joya que dice de un orfebre sutilísimo, se erige en logro mayor, vendrá esta **Turandot** que trae consigo un retorno a ese Oriente que años atrás fue ámbito para la muy celebrada **Madame Butterfly**. La China legendaria tomada a través de la cruel y enigmática princesa que había inspirado a Schiller y a Gozzi fue tema que sedujo al compositor. Giuseppe Adami y Renato Simoni armaron el correspondiente libreto. Puccini se puso arduamente en acción, pero la faena, y tal como él la pensó no era fácil, ni, por ende, breve. La declinación de su salud tornó dramático al panorama. **Turandot** pasó a ser una carrera con la muerte. El compositor sucumbió cuando el epílogo

de la tarea no se encontraba ya lejos. No la pudo terminar. Fue a Franco Alfano que se encomendó empresa ardua y por lo general ingrata; con la cual si bien le cupo la satisfacción de poner a **Turandot** en condiciones de ser representada, de cobrar vida escénica, no dejó, a la vez, de concitar reservas y reparos basados en la suposición de que el autor lo habría hecho mejor. Como si él hubiese tenido la culpa del fin prematuro de su colega...

Buenos Aires conoció a **Turandot** en 1926, a pocas semanas de su primera representación mundial, en la Scala de Milán y dirigida por Toscanini. Tuvo entonces a una gran protagonista, Claudia Muzio, muy bien acompañada por Giacomo Lauri Volpi, Rossetta Pampanini y Tancredi Pasero, así como a un gran director, Gino Marinuzzi. Con posterioridad a ello supo de reediciones que contaron con figuras tan interesantes como Gina Cigna, Zinka Milanov, Inge Borkh y Birgit Nilsson en la parte central; a Isabel Marengo, Irma González o Monserrat Caballé como Liú; a Francesco Merli, Galliano Massini, como Calaf; a Héctor Panizza, Franco Paolantonio, Ferruccio Calusio y Fernando Previtali como directores.

Este año fue objeto de una versión que dentro de una tónica general más que respetable, registró altibajos. La dirección musical de Oliviero de Fabritiis, profesional muy competente, fue correcta, digna, pero sin mayor relieve ni brillo y con un ajuste que no siempre pudo considerarse impecable. Hubo, eso sí, cuidado en el apoyo a los cantantes, pero, en verdad, era más cuanto esperábamos de quien no en balde goza de prestigio sólido y nos había dado, dos años atrás, pruebas muy convincentes de su capacidad a través de **Asesinato en la catedral** de Pizzetti y **Don Carlos** de Verdi. Coro y orquesta respondieron en la medida en que se los requirió. Ernst Poettgen reeditó con modificaciones que a nuestro parecer no la favorecieron, la **regie** que le fue, con

justicia, celebrada en 1961 y 1964. La misma volvió a desenvolverse en el buen marco escénico creado por Paúl Walter.

La protagonista de esta nueva **Turandot** fue Hanna Janku, una soprano checoslovaca, joven, poseedora de buen patrimonio vocal, que debidamente conducido le podrá reportar muchas satisfacciones. La sonoridad es amplia, el timbre grato, la musicalidad suficiente. En cambio cabe formular objeciones en relación con su italiano y con su trabajo de actriz, que dio como resultado una princesa insuficientemente principessa. Al personaje le faltó bastante.

Mucho más maduro nos pareció el tenor Ludovico Spiess, rumano y también nuevo para nosotros. Hizo un Calaf excelente, escénicamente sobrio y lucido en el canto. Spiess es un tenor lírico, provisto de posibilidades dramáticas que puede, desde ya —y lo tiene— abarcar un amplio repertorio. La ópera italiana parece serle favorita y en su ámbito lleva obtenidos éxitos que han hecho deseable su concurso por parte de los teatros de numerosos países, tanto de Europa como de los Estados Unidos. Vemos en él a un elemento de notable porvenir. Todo está, ante todo y por supuesto, en que se lo sepa asegurar, con sagacidad y bien entendida disciplina.

Motivo de decepción sin atenuantes fue la Liú de Joan Carlyle. Nos había encantado el año pasado con su Nedda y nos gustó también con su Pamina (bien que sin entusiasmo). En Liú falló como cantante —su parte le resultó trabajosa, debió resolverla con insufribles **portamenti**, el timbre apareció muy poco seductor— sin tampoco llegar a convencer —inexpresiva, falta de ternura— como intérprete. Jorge Agorta volvió a ser un Timur meritorio, en tanto que Nino Falzetti, Virgilio Tavini y Ricardo Catena nos hicieron pensar que otras veces habían estado mejor en las partes de las tres máscaras.



Escena de los enigmas de Turandot

Hanna Janku, protagonista de la ópera de Puccini



En resumen, una **Turandot** que sin entusiasmar evidenció valores; cuya inclusión entrañaba no poco riesgo con el recuerdo, fresco, de la versión 1964 (Nilsson, Caballé, el maestro Previtali) y que vino a ocupar ese puesto como reemplazante de **La fiamma** de Ottorino Respighi que, con buen criterio, habían pensado ofrecer las autoridades del teatro, pero fue vetada por un funcionario entre cuyas peculiaridades estuvo la de asumir actitudes absurdas. Como no deja de serlo el pasar por alto que los funcionarios deben dejar trabajar con libertad a los directores de cada organismo, en tanto cumplan debidamente con su deber (cuando faltan al mismo, corresponde retirarlos de sus puestos) y en manera alguna inmiscuirse en la tarea que les es propia o pretender imponer gustos personales en entidades que están muy lejos de ser propiedad privada. Confiamos en que los dirigentes del Colón volverán a su primitivo proyecto sobre la obra de Respighi.

#### LA TRAVIATA de Verdi

Desde que el 24 de mayo de 1910, **La Traviata** subió, a más de medio siglo de su estreno en Buenos Aires, por primera vez al escenario del teatro Colón, que por entonces realizaba su tercera temporada (Giuseppena Storocchio, el tenor Pintucci, Giuseppe de Luca como Germont padre, el maestro Edoardo Vitale), muchas han sido las veces en que esa traslación al terreno de la ópera, tan magníficamente realizado por Verdi, de **La dama de las camelias** ha pasado por esa sala, concentrando casi invariablemente el interés de los aficionados al género. Hubo, en crecido número y según lo registran crónicas de antaño o hemos podido apreciar personalmente en años ya mucho más próximos, versiones muy buenas y también medianas. Las hubo también memorables y entre éstas habrá de contarse la de este año, pero no por su calidad artística, que dejó muchísimo que desear y fue francamente inaceptable en algunos de sus aspectos, sino por la cantidad de cosas entre raras e increíbles que en ella acontecieron. En forma que deparó un balance que ojalá resulte aleccionador.

Punto de partida de todas esas cosas raras o increíbles fueron las absurdas imposiciones de una diva con pujos dictatoriales y muy pobre criterio artístico, en mala hora aceptados por el Colón, que con tan solo esa aceptación dio curso a una falta de respeto a su prestigio, a su jerarquía argentina e internacional. Sin que el hecho de que tales desplantes, o desmanes, sean acatados por otros teatros importantes configure atenuante alguno. A lo más, podría ser una confirmación de aquello de "A mal de muchos...", que no es precisamente relevante. La "diva" de referencia es la señora Joan Sutherland, dueña de un patrimonio vocal extraordinario y, está visto, nada más. La primera de sus imposiciones desorbitadas es la de imponer como director de orquesta en los espectáculos en que ella actúa —condición **sine qua non**— a su cónyuge, un señor llamado Richard Bonyngue que en razón de su matrimonio, y únicamente por ello, es registrado en el mundo de la música como director de orquesta, especialidad para la que carece totalmente de aptitudes y en la que se mueve (desconocemos qué clase de estudios profesionales puede haber cursado, pero harto sabido es aque-

Joan Sutherland en el primer cuadro de **La Traviata** (brindis)







Joan Sutherland (Violeta) y Piero Cappuccilli (Jorge Germont)

llo otro de que "Lo que Natura non da..." en un plano que podríamos calificar como de modesto aficionado. Preocupado tan solo en que la orquesta o los coros no molesten a su esposa con sonoridades que vayan más allá del **mezzo forte** —y esto tan solo de a ratos puesto que por lo general elige el "piano"— y de imponer los tiempos que convienen a una emisión cómoda, aun cuando sea arbitraria, o a unos adornos de pretendido lucimiento, aunque entrañen manoseo de música respetable. Otras tantas modalidades de la señora Sutherland. Pero la señora Sutherland no para ahí, sino que también impone un **regisseur propio** —se llama Sandro Sequi— tan nulo en su tarea como el precitado cónyuge en el podio, y hasta, al parecer, "sugiere" los tenores que le "quedan bien"; valdría decir, a juzgar por la prueba, que cantan mal. ¿Por qué todas esas caprichosas, arbitrarias imposiciones? Francamente, no es difícil encontrar para este interrogante una contestación segura. Pero lo cierto es que todo eso es dañoso, muy nocivo. Ante todo para el o los teatros que se prestan al juego, sacrificando co-

Escena de *La Traviata* (fiesta en casa de Flora)



sas que no deben ser sacrificadas. Y también —pero eso ya es asunto de ella— para la propia promotora de esos estados de cosas, por cuanto la señora Sutherland es una cantante de condiciones muy poco comunes, excepcionales en más de un aspecto, que se perjudica con ello.

Lo decimos no a través de esa Violeta de **La Traviata** que, sin lugar a dudas, no es papel que se avenga a sus posibilidades, a sus medios de lucimiento en particular, sino a juzgar por cuanto en algunas ocasiones hemos podido escucharle durante algún viaje al exterior. En tales oportunidades pudimos apreciar y admirar una voz de notable poderío, de extensión desusada, de agilidad asombrosa capaz de moverse con comodidad en toda la tesitura lírica y de coloratura (además debe poderlo hacer en el registro de soprano dramática puesto que incluye a **Norma** en su repertorio). No sabemos si mantiene intacto ese patrimonio. Desearíamos que sí y que sepa lucirlo en condiciones artísticamente dignas.

Por lo que se refiere a su desempeño en **La Traviata** diremos que no nos satisfizo. Al no poder hacer despliegues canoros, sus posibilidades de sugestión quedan automáticamente muy restringidas. Si a esto se le agrega que sus dones de intérprete, en lo musical y como actriz, son bastante limitadas —no es una artista interesante, capaz de hacer vibrar, de transmitir, de conmover— quedará explicado un balance poco alentador. Sonó en general bien, sin deslumbrar, a través de una línea de canto fluctuante —a veces correcta, en otros casos excesivamente... digamos personal— y actuó con correcta frialdad, apenas interrumpida por cierta vibración durante el segundo acto. Pero se diluyó, fuera de ese momento, sin repetirse ni siquiera en el tan emotivo final.

El tenor Renato Cioni cantó lamentablemente. Con voz fea, entonación defectuosa, fraseo hartamente discutible, sin calidad como intérprete —menos todavía como actor— nada más que con cierto volumen, que no compensó la falta de todo lo demás. En cambio estuvo muy bien el barítono Piero Cappuccilli, un elemento que ya se está situando, siendo aún joven, en la primera fila de los cantantes de su cuerda. El elenco de comprimarios cumplió sin pena ni gloria (quizás más bien con algo de lo primero). Las danzas fueron paupérrimas en todo sentido.

Ya hemos expresado nuestra impresión con respecto de la dirección orquestal ejercida por el cónyuge de la protagonista; fue algo deprimente.

Y parecidamente penosa fue la actuación cumplida por el señor Sequi en una presunta, nada más que presunta, conducción escénica. En la actuación de estos dos señores vimos visos de broma pesada, un doble chiste de mal gusto. Algo así como para que en un momento dado hiciera su aparición en el escenario un anunciador diciendo palabra más o menos: "Ustedes perdonen. Fue para ver cómo reaccionaban. Esto es parte de un "test". Ahora empezaremos de nuevo y en serio".

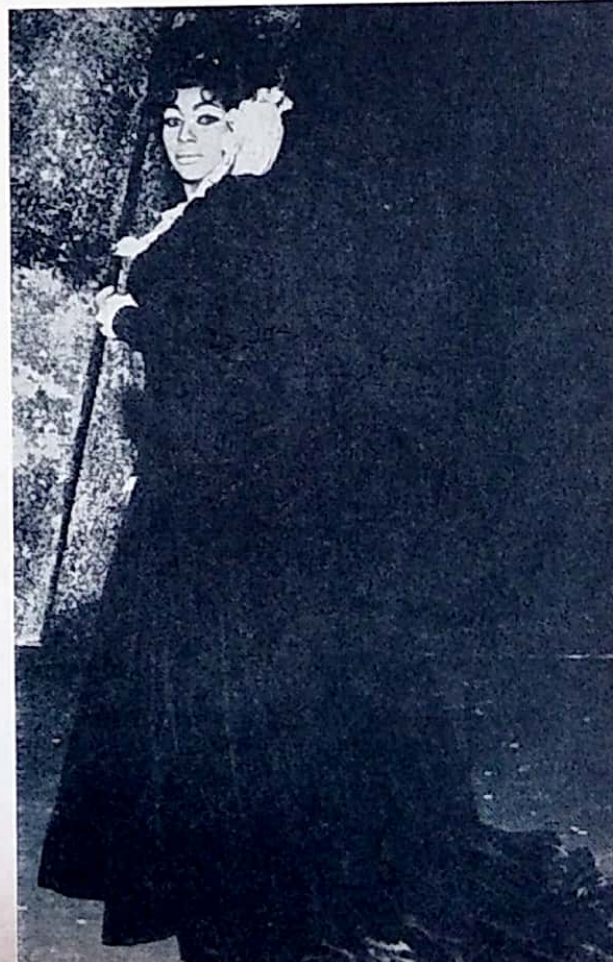
Pero ello no acaeció. Y quedamos con la sensación que todo agravio suscita. En especial cuando de por medio, o víctimas del mismo, hay alguien tan merecedor de consideración como don Giuseppe Verdi. Claro está, hubo manifestaciones adversas, protestas, conato de escándalo. Pero ello no fue suficiente como para que se adoptara la única determinación lógica que cabía. Cancelar, tras la penosa experiencia, las representaciones posteriores. Más, el error básico estuvo en aceptar de plano las imposiciones de una cantante, importante sin duda, pero sin la cual lo mismo se podría haber seguido viviendo.

## IL TROVATORE

En el siguiente programa se volvió a Verdi. Pero esta vez en serio. No fue el desagravio organizado y oficial que correspondía, sino el que las circunstancias —la casualidad, los imponderables, la providencia en tren de hacer justicia a un artista insigne— trajeron de por sí. Estaría escrito —¿ley de las compensaciones?— que tras una maltratada **Traviata** debía venir un **Trovador** de lujo; de gran lujo inclusive. Demos gracias por ello, no sin dejar de rogar por que contrastes tan violentos dejen de producirse. El teatro Colón debe avanzar por una línea recta y elevada, sin más altibajos que aquellos realmente inevitables, que de tanto en tanto suelen producirse en la mejor organizada de las empresas humanas.

Hacia varios años, alrededor de un lustro, que **Il trovatore** no aparecía por el escenario en el que muchas, casi incontables veces, había transitado con fortuna diversa. A veces, en versiones que, particularmente por lo que hacen a determinados intérpretes, permanecen imborrables entre los recuerdos de

Leontyne Price (Leonora) en **Il trovatore**





Leontyne Price y Piero Cappuccilli (*Il trovatore*, cuadro primero del último acto)

quienes las presenciaron (las Leonoras de Claudia Muzio, de Zinka Milanov; los Manricos de Martinelli, de Pertile, de Lauri Volpi, de Gigli; las Azucenas de Luisa Bertana o Fedora Barbieri; las direcciones musicales de un Panizza, un Busch, un Serafin o un Previtali...). Realizaciones de alto rango frente a las cuales aparecieron, asimismo y asaz indiscretamente, algunas otras que preferible resulta no recordar... Esta vez las cosas funcionaron magníficamente y sin que algunos eventuales motivos de reparo, leves siempre, pudiesen haber llegado a entibiar conclusiones que deben ser absolutamente favorables; aprobatorias sin reservas serias. Entusiastas. Hubo verdismo de muy buena ley, hubo homogeneidad raras veces vista en la jerarquía del reparto, hubo convicción, hubo brillo, hubo co-

herencia. Oliviero de Fabrittis dirigió con pericia y con honestidad inobjetables; haciendo gala de un dominio cabal de la obra, de un oficio sin debilidades, de serenidad y equilibrio, de buen gusto y de entrega opuesta a rutina y conformismo. Armó la obra con solidez, coordinó y armonizó con justo sentido de la medida y de las proporciones, guió con autoridad y sin alardes (batuta clara y flexible, pulso firme con gesto fluido exento de efectismos). Dio inmejorable apoyo a los cantantes, ensambló debidamente los números de conjunto —cada concertante es un serio problema— y dio a la orquesta el relieve que correspondía; sin apagarla en momento alguno y sin que desbordara inconvenientemente. Creemos que, en un plano incomparablemente superior al que fijó con su concertación de **Turan-**

**dot**, ha sido éste el mejor de los trabajos que Oliviero de Fabrittis lleva cumplidos en Buenos Aires. La Orquesta Estable le respondió de manera punto menos que ejemplar y también merece loas, más allá de algún momento en la que la entonación aflojó, el Coro Estable, diestramente preparado por Romano Gandolfi.

Carlo Bergonzi fue un protagonista de primer orden. Cantó admirablemente, superándose en cada función, tanto en lo referente a brillo vocal como a estilo y actuó con inobjetable corrección dentro del nivel corriente en la ópera. Básicamente, Bergonzi reafirmó ser un gran tenor. Leontyne Price, que suscitó algunas opiniones encontradas pero que en definitiva ganó la batalla, presentó una Leonora personal, interesante, no muy expresiva como

intérprete, con sonoridades muy lindas que culminaron en su famosa aria del cuarto acto (previa al *Miserere*) y otras que, en primer término cuando debía recurrir a su registro grave, no lo fueron tanto.

Fiorenza Cossotto, acerca de cuyos valores, excepciones y en plena alza, teníamos ya impresión formada sobre sólidos elementos de juicio, deslumbró con una *Azucena* de antología; la mejor, de lejos, que personalmente nos sea dado recordar (y llevamos vistas una cuantas...). Su canto es hermosísimo, por la calidad, por su generosidad, por el inteligente empleo que hace de su voz; por el muy interesante temperamento que su expresividad —como cantante y como actriz pone de manifiesto. No debe haber, en todo el panorama lírico de la actualidad, muchas intérpretes de este rango.

También se lució, y mucho, Piero Cappuccilli, que más cómodo, mejor rodeado, debidamente guiado y en papel puede que más propicio que cuando su "debut" en la precedente

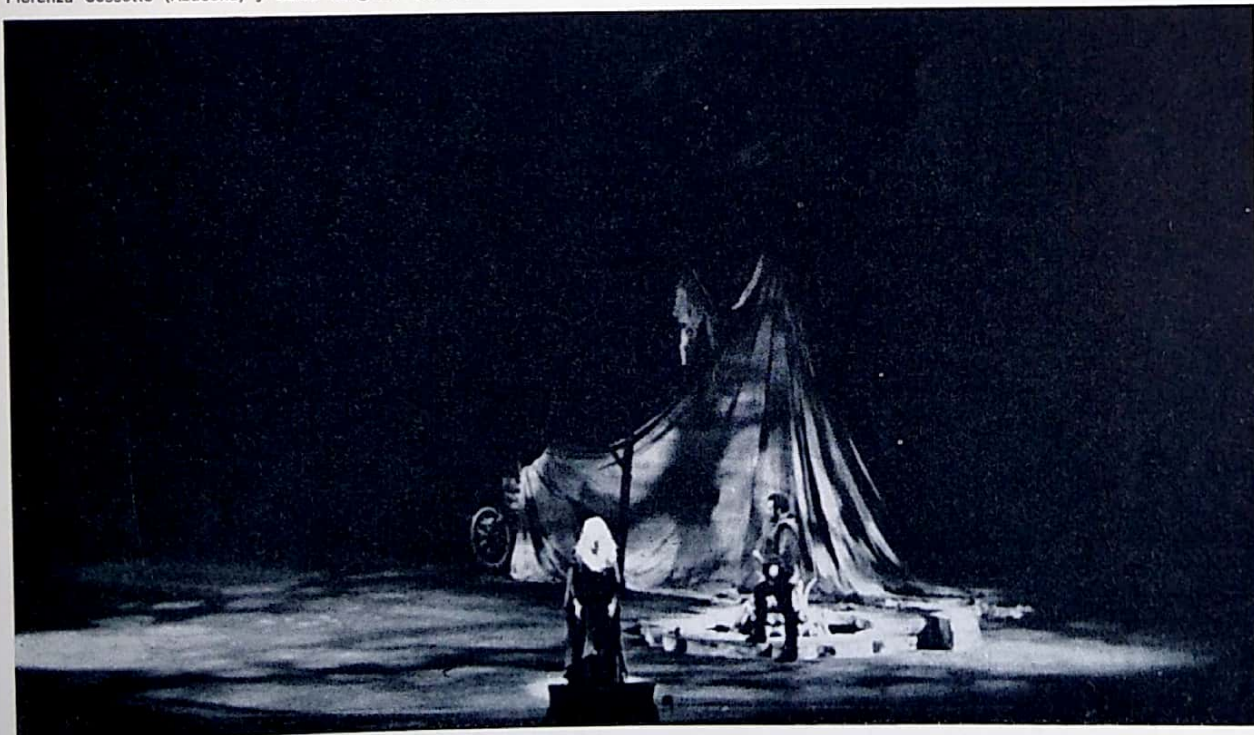
y malhadada *Traviata* del equipo Sutherland, tuvo un legítimo triunfo personal. Muy correcto, aun cuando no particularmente brillante, se mostró, como Ferrando, Ivo Vinco, en quien hay musicalidad, bastante buena voz —de timbre algo indefinido, empero— y correcta escuela. *Africa de Retes* (Inés) sobresalió nítidamente entre los elementos locales llamados a colaborar. A tono con cuanto sus partes pidieron mostráronse Horacio Mastrango y Tulio Gagliardo.

Conocida era la *regie* de Ernst Poettgen. Volvió a impresionar favorablemente pese a su exceso de oscuridades y pese también a cierta falta de rigor atribuible a que el *regisseur* emprendió viaje de regreso a Europa antes de la primera representación, dejando a cada cual librado a su memoria o a su buena voluntad. Este no es precisamente un buen sistema. Convendrá evitarlo en lo sucesivo. Los decorados y el vestuario de Paul Walter volvieron a

acreditar calidad, pese a detalles que puedan no convencer del todo.

De tal manera se vio digna, brillantemente servida una obra que contiene en abundancia bellezas inmarcables. En la que un músico de genio volcó, cual lo había hecho con anterioridad no pocas veces y lo volvería a hacer posteriormente otras muchas, lo mejor de sí. Todo cuanto en este orden de cosas contribuye a configurar a un privilegiado de las musas, a un superdotado cuyo destino consistió en llenar, generosamente, uno de los más bellos capítulos de la historia de la ópera. El hombre que en interrumpida marcha ascensional iba a llegar, tras logros tan afortunados como éste, u otros parecidos, a la magnificencia de *Aída*, a la grandeza conmovedora de la *Misa de Requiem*, a la dramática subyugante de *Otello*, al milagro de *Falsaff*. Un músico hacia el que tras nuevo contacto sentimos acrecer nuestra admiración y nuestra gratitud.

Fiorenza Cossotto (Azucena) y Carlo Bergonzi (Manrico)





Joan Sutherland con Ivo Vinco y el coro en *Norma*

### NORMA de Bellini

Con interés doble, y justificado, era esperada la reposición de *Norma*, ausente de los repertorios desde hacía seis años, aproximadamente. Por una parte, manifestábase el deseo de volver a gozar las bellezas de una obra admirable. Lo es sin duda alguna la ópera de Bellini, con su inspiración de noble cuño, tan abundante y por su realización, cuidada y hábil—con sentido del teatro y del impacto dramático— dentro de una sencillez que en momento alguno es pobreza. Por otra parte, resultaba evidente el deseo de poder apreciar nuevamente y con mayor amplitud, en terreno que apriorísticamente podía, sin temor a imprudencia, considerarse más propicio que su anterior *Traviata* a Joan Sutherland, la famosa y polemizada *prima donna* australiana.

Plausible en especial ha de estimarse la actitud de quienes básicamente —no sabemos si serán los más a veces nos tememos que no— sitúan en primer lugar a la creación artística, elemento fundamental, y luego, en el lugar que les corresponde y que no deja de ser honroso, a sus intérpretes. Esto, claro está, siempre que se trate de obras —de creadores— de alto rango. Conviene hacer la aclaración por cuanto no es frecuente, cuando menos entre nosotros, el caso de profesionales dedicados a la composición, sin genio ni trascendencia, simplemente buenos artesanos a veces estimablemente inspirados, que por dedicarse a una especialidad que, al fin de cuentas resulta dado dominar, en lo puramente relacionado con el oficio, al cabo de unos cuantos años

de aprendizaje por cualquier persona normal, se creen superiores al resto de quienes actúan en el mundo de la música, e inclusive al resto de la humanidad. Algo así como "primero los compositores (sin aclarar siquiera buenos compositores) y luego el resto del mundo". Es un exponente de vanidad verdaderamente risible y más común de cuanto podría suponerse.

Pero volvamos a Bellini y a su obra. *Norma*, a la que se insiste, erróneamente, en presentar en cuatro actos, lo cual alarga desmesuradamente las funciones, volvió a imponer sus bellezas, su encanto melódico subyugante, su fuerza de expresión, su humanidad palpitante. Numerosos valores que dicen a las claras de un músico realmente privilegiado. En tal sentido, no hubo sor-

presas. La hermosa partitura se conserva —seguirá conservándose de seguro— lozana y vital. Por lo que se refiere a la interpretación, hubo dentro de un nivel en líneas generales aceptable, en algunos aspectos brillante, en otros insatisfactorio, campo para muchas consideraciones.

Empezaremos por Joan Sutherland. El papel de Norma se presta considerablemente para su aptitud; lo hace con dignidad incuestionable, con relieve marcado, pero sin dejar de presentar blancos para la reserva. Su voz se adapta en buena medida a la parte, en tanto la misma sea transportada un tono más arriba y le sean permitidas algunas licencias necesarias para su comodidad. Es que con la voz de Sutherland está pasando algo que puede ser serio. De cuanto papel que no es de ese registro y de algunos aspectos de su precedente Violeta permiten colegir, diríase que la asombrosa coloratura de otrora va perdiendo facilidad y poder impactante. Frente a ello, la manifiesta debilidad del registro grave, incide en forma de ir dejando márgenes de tesitura bastante reducidos, del que puede surgir una limitación peligrosa. Así y todo Joan Sutherland cantó, pasada cierta vacilación inicial, una **Casta**

**diva** —esa melodía que Ildebrando Pizzetti consideró arquetipo inigualado en su género— que tuvo línea y buena sonoridad. Con un fraseo cuidado, dicción mediana e intensidad adecuada así como afinación segura. En el resto de la obra, pasado ese arduo primer escollo, siguió sorteando con bastante fortuna los problemas que, en el canto y en la interpretación, plantea el personaje. En el acto final resultó muy evidente, empero, que su registro grave no puede rendir cuanto la escritura pide, en tanto que la ausencia de una actriz de garra, de la **tragedienne** que Norma requiere, permanecía ausente. No suscitó por lo tanto la emoción que otra intérprete pudo despertar, pero —debe reconocérselo— mantuvo un rango innegable.

En síntesis, cabría decir que contra lo que algunos, o muchos esperaban, Buenos Aires no fue para Joan Sutherland aquello de llegar, cantar y vencer. Lejos de esto, creemos que su fama, casi legendaria entre algunos entusiastas de la ópera y del **bel canto** ha quedado un tanto deteriorada.

**Norma** es ópera que presenta, como muy pocas otras que podamos recordar, la existencia de dos papeles femeninos de casi idéntica pri-

Joan Sutherland (Norma)



Joan Sutherland (Norma) en un dúo con Fiorenza Cossotto (Adalgisa)



mera magnitud que deben permanecer casi ininterrumpidamente en el escenario, haciendo simultáneo y fuerte despliegue de canto y de acción. Con ello plantean dos posibilidades, la de un torneo gallardo y fecundo en gratas realizaciones a las que una sana emulación no tiene por qué ser ajena, o una lucha sin cuartel por imponer una primacía que no puede concretarse sin la ruptura del necesario equilibrio y el consiguiente deterioro de la música. La mezzosoprano Fiorenza Cossotto, a quien tanto debimos admirar poco antes en *Il trovatore*, tomó decididamente por ese lado. Creyó que su posibilidad de triunfo, de apabullar a su rival, era la de gritar, más que cantar, desafortadamente desde la primera a la última nota. Lo hizo con una insistencia y un mal gusto memorables. Sin aflojar ni por un instante. A riesgo, inclusive, de quedarse afónica. Convencida de que no era cosa de colaboración, que a ambas partes permite lucirse, sino de oposición, que para una y otra puede ser nefasto. Por fortuna, para ella, para nosotros, para **Norma**, Joan Sutherland no le hizo el juego (lo cual no impidió que Fiorenza Cossotto siguiera desgañitándose). En eso se impone aplaudir a la australiana. Hizo lo que tenía que hacer, como entendió que debía hacerlo, todo lo mejor que pudo y soslayó el indecoroso **match** a que se la quería llevar. Fue una lección que ojalá no haya caído en saco roto. Además, la señora Cossotto nos decepcionó como actriz. Su acción resultó en tal sentido bastante primaria y, por ende, muy contrastante con la que poco antes había llevado

a cabo en su personificación de la Azucena verdiana.

Charles Craig fue un Pollione aguerrido, de voz poderosa pero no muy grata, de actuación un tanto convencional pero correcta. Ivo Vinco encarnó a Orovoso con mucha dignidad, sin deslumbrar pero satisfaciendo bastante más que las exigencias básicas.

El marido de la señora Sutherland dirigió en esa línea de inoperancia que le es característica, y si bien, gracias ante todo al encomiable espíritu profesional de la Orquesta Estable, merecedora de un aplauso y de un desagravio que traiga consigo la promesa de no reincidir en semejantes presentes griegos para el podio, las cosas no anduvieron tan tristemente como en *La Traviata*, no dejó de estarse a mucha distancia no ya de lo bueno sino de lo meramente aceptable. De la **regie** del señor Sandro Sequi —llamemos así a lo que hizo— preferible ni acrdarse, por lo que paupérrima, por lo barata. Medianos nos parecieron los decorados de Pizzi. En cuanto al Coro Estable —¡cuidado maestro Gandolfi!— volvió a mostrar esa cierta inestabilidad de afinación que no podría ser atribuida a la debilidad de la batuta a que debió seguir en este caso, entre otras razones porque también se lo ha venido notando con directores de orquesta en serio de un tiempo a esta parte. Confiamos en que el mal no pase a mayores. Sería una lástima, por cuanto el Coro Estable es una de las riquezas, reales, fundamentales, del Colón.



# ERNEST ANSERMET

(1883 - 1969)

La vida de Ernest Ansermet se ha extinguido en los comienzos del corriente año en esa ciudad de Ginebra donde había transcurrido gran parte de su carrera, de su acción como ejemplar servidor y propulsor de la música. Un bello destino se ha cumplido plenamente en el curso de esa existencia a la que, con sus ochenta años largos, no le faltó ni esa longevidad que permite una realización cabal. En lo intelectual y en lo físico. Con la fortuna de una fortaleza intelectual y física que evitó la curva declinante a veces tan dolorosa, la claudicación que, así sea parcial, impone la inactividad, la inacción forzosa y melancólica. Lúcido y vigoroso, Ansermet se mantuvo en acción hasta pocos días antes de su fin. La trayectoria iniciada cuando el profesor de matemáticas que fue en un comienzo dejó el aula y las ecuaciones para empuñar la batuta y emprender su verdadero camino no supo así de altibajos ni de interrupciones. Se cumplió en integridad. Una orquesta destinada a ofrecer música de cierta calidad en un casino de cambiante concurrencia internacional fue el instrumento que hizo posible el comienzo. De inmediato manifestáronse aptitudes singulares y la marcha se hizo rápida. En 1918, Ansermet funda en Ginebra el que será su instrumento ideal, la Orquesta de la Suiza Romanda, a la que no hace sino unos meses vio celebrar con lozanía y creciente prestigio internacional sus bodas de oro. Fue una noche de triunfo en la que el veterano maestro volvió a dirigir aquella **Scheherazade** de Rimsky Korsakov, número de fondo en el concierto de inauguración. Imposible de compendiar en breve nota, es la trayectoria del conjunto, mundialmente apreciado no ya por giras efectuadas en Europa y América, sino por

su copiosa discografía e igualmente fuera de posibilidades resultaría la exposición detallada de la carrera de Ernest Ansermet, de cuanto su inteligencia, su comprensión, su cultura, su tenacidad, su visión penetrante, significaron para la música sinfónica y para la obra de los grandes creadores de su tiempo —Stravinsky, Ravel, Falla, Bartók, Honegger, Prokofiev y no pocos más— que tuvieron en él a un intérprete insuperablemente devoto y eficaz. La actividad de Ansermet no se circunscribió, por supuesto, a su país natal, Suiza, que nunca dejó de ser el de su residencia, aun cuando tentadores ofrecimientos buscaran llevarlo hacia otros lugares quedó, imborrable, el testimonio de su arte, en el que una superior enjundia intelectual y una depurada sensibilidad artística se combinaban armoniosamente. Buenos Aires supo de la singular capacidad de Ansermet, de su talento directorial, de su musicalidad sin debilidades, de su probidad, de su desinterés. Nuestra ciudad tiene con él una deuda que deberá, siquiera sea en parte, saldarse con el homenaje perdurable al que la labor cumplida aquí por Ansermet es merecedora. Tras un primer contacto efectuado en 1917 en su carácter de director musical de los ballets de Diaghilev, Ansermet llegó a esta ciudad en 1924. Lo había contratado —magnífica elección— la benemérita Asociación del Profesorado Orquestal, con cuya Orquesta Filarmónica constituido un par de años antes iba a ofrecer una serie de conciertos. El conjunto, formado por animosos instrumentistas deseosos de cumplir obra cultural, asegurando a Buenos Aires un conjunto sinfónico estable —elemento que se venía requiriendo sin que los poderes públicos se decidieran a prestar la debida atención a



LA SEÑORA  
DEL  
DR. VARELA  
Y  
CARPET  
BAZAAR



Soy muy feliz. Mi marido vive entre el estudio, Tribunales, el Club y la casa. Es un hombre muy vinculado, y recibimos continuamente. Yo quiero compartir esa felicidad con mis flamantes amigos. Tengo que marcar el nivel que hemos conseguido trabajando a través de los años. Pero debo hacerlo con categoría, distinción... debo hacerlo con CARPET BAZAAR. Alfombrando el piso con alfombras de CARPET BAZAAR. Luego de haber visto cómo luce el estudio de Luis no puedo elegir otra empresa. Su variedad de moquette y alfombras individuales, tanto en gustos clásicos como modernos, y su nivel de trato, la hacen exquisita, única, exclusiva.



**CARPET BAZAAR** S.A.C.

Seguridad para su Imaginación  
Libertad 1056 - Tel. 42-2034 y-44-3941  
Estacionamiento gratuito en Talcahuano 1066.

tan urgente necesidad de orden artístico— encontró en Ansermet la guía que necesitaba para llevar a cabo, por encima de ciertas limitaciones de orden técnico, una labor de trascendencia. La primera temporada de trabajo en común fue en tal sentido experiencia positivamente decisiva. Y otro tanto aconteció con otras posteriores, que, con alguna interrupción (en 1927 el director suizo vino para actuar con una recién constituida Sociedad Cultural de Conciertos) se prolongó hasta 1930, inclusive. El desaparecido teatro San Martín, el también destruido e irremplazado Politeama eran el ámbito de aquellas sesiones en las que el público porteño de la época pudo conocer mucho de la más significativa creación musical del primer tercio del siglo, sin que se olvidara dar a clásicos y románticos el lugar que legítimamente les correspondía y sigue correspondiendo en todo repertorio sensatamente estructurado. Dos veces era ofrecido cada programa, la segunda de ellas a precios popularísimos y así esa empresa de cultura, de civilización, tuvo los alcances previstos y deseados por sus iniciadores. Luego, el total retiro de las magras subvenciones que, bien administradas, habían rendido óptimos resultados, impuso a la APO reducir primero e interrumpir más adelante su fecunda acción. Pero Ansermet no se desvinculó por ello de Buenos Aires, donde su figura era popular y donde su relevante personalidad había logrado crear numerosos lazos de amistad. En 1931 el teatro Colón lo trajo para dirigir óperas (entre las cuales *Pélleas et Mélisande* de Debussy, una versión suya memorable, con André Gaudin y Ninon Vallin) y conciertos. Dos años más tarde volvió al mismo teatro para una serie de conciertos que entrañó notabilísimas realizaciones y a las que se agregó la conducción orquestal en la versión de *El amor brujo* de Falla que tuvo como protagonista impar a Antonia Marcé. Luego transcurrió, inexplicablemente, un paréntesis de veinticinco años, en el cual su nombradía internacional no dejó, con todo fundamento, de afianzarse. En 1958 retornó. Esa vez, que debía ser la última, para actuar al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, en el teatro Colón. Con un conjunto que por ese entonces estaba en uno de los mejores de su irregular desenvolvimiento, Ernest Ansermet volvió a probarse, con madurez creciente, como el gran músico, el director eminente que tantas veces se había admirado y aclamado. Sus versiones en las que coincidían la visión penetrante, el rigor bien entendido, la densidad musical, la técnica virtualmente perfecta, tuvieron mucho de clase magistral. Con elocuencia insuperable concretada en hermosas realidades, Ernest Ansermet dio entonces, y una vez más, demostración acabada de cuanto el arte de la dirección de orquesta —compendio de altas virtudes intelectuales y profesionales sumadas al don natural, superior a la voluntad humana— representa en sus estratos más elevados.