

OPERA EN EL TEATRO COLON

Por ALBERTO EMILIO GIMÉNEZ

Una nueva temporada del teatro Colón —cumbre y reducto singular de la vida musical en la Argentina— está por completarse. En el momento de ser escrito el presente comentario queda ya poco por materializar con respecto del plan trazado en su momento y llevado a cabo con regularidad virtualmente absoluta. Por lo tanto es lícito, y corresponde, hablar no sólo de una concepción sino de su realización. Y en tal plano cabe, y corresponde también, referirse a un acierto cabal. El teatro Colón ha sido conducido, en lo fundamental de su labor, tal como la buena tradición y un sentido justo acerca de lo que un gran teatro de ópera debe ser, se encargan de señalar de manera que difícilmente aceptaría dobles interpretaciones.

Se ha dado pues un nuevo y no corto paso hacia adelante. Se impone celebrarlo. Tanto más cuanto que se lo ha dado superándose obstáculos varios y en ciertos aspectos nada menudos. Factores adversos que en algunos casos han de ser considerados como explicables en esa y otras expresiones de la actividad humana, pero que en los restantes han de conceptuarse injustificables. Como tales definimos a aquellos que por provenir de un errado sentido de atribuciones y jurisdicciones han dado lugar a trabas y complicaciones que no debieron suscitarse. En este orden de cosas corresponde formular votos en el sentido de que la autonomía del teatro, la libertad de acción de sus dirigentes, se vean ampliadas (también habría que propiciar una mayor duración de sus mandatos). Ello no iría en perjuicio del necesario contralor, sino que pondría al organismo —a su desenvolvimiento— a cubierto de elementos negativos, de índole burocrático —funcionarial— en particular.

Los hechos han demostrado que la estructuración del teatro es en líneas generales buena; falta afianzarla corrigiendo determinados detalles, y se han encargado, además, de demostrar que el Colón está en manos idóneas

(cosa que en el panorama del hacer artístico dependiente de la acción oficial está muy cerca de constituir solitaria excepción). Por lo tanto, sería cosa de seguir por el mismo camino. No innovar y no perturbar, podría ser el lema a establecer desde niveles superiores. Tratar tan solo de mejorar aquello que se vea susceptible de perfeccionamiento. Siempre existen puntos débiles; en el Colón creemos que no son graves.

Lo indispensable es ponerlo a cubierto de peligros que siempre acechan; tales, la hipertrofica "burocracia artística", el falso nacionalismo esencialmente acomodaticio —cosa sustancialmente distinta del apoyo debido al auténtico valor nacional— generador a veces de presencias entre prescindibles e injustificables (también de asignaciones que no parecen tener muy en cuenta las posibilidades reales) o ese tipo de "experimentalismo" cuyo ámbito no puede en manera alguna ser el Colón. Inclusive fuera de las llamadas temporadas oficiales. Quizás una rigidez mayor en las selecciones —no nos referimos tan solo a la ópera— fuera conveniente. Y evitaría el riesgo de que entre una supremacía indudable de cosas serias aparezca algún rubro capaz de mover a la sonrisa. Pero fuera de duda, y esto es lo que en realidad importa, el balance general es neta y fuertemente positivo. Hagamos votos por que se continúe así.

El repertorio trazado para la temporada lírica oficial evidenció visión certera y saludable eclecticismo. Sin detrimento de lo tradicional, de los bien considerados pilares del género —llámense Verdi o Wagner, Mozart o Puccini— hallaron la deseable cabida otras manifestaciones incuestionablemente representativas del teatro musical cantado, por una u otra razón menos transitadas. Es el caso de Haendel, el de Janacek, el de Schostakovich y también el de ese Verdi por años dejado de lado sin razón estética que lo justifique y que de un tiempo a esta parte viene siendo reivindicado según corresponde.



CATALINA ISMAILOVA

En cuanto al elenco se basó —única forma de llevar a cabo una labor de plena trascendencia— en la política de recurrir, en la dirección musical, en la *regie*, en el canto, a figuras de bien definida dimensión internacionales. Vale decir, se anduvo por donde se debe andar si es que de tener un teatro de ópera de verdadera jerarquía internacional se trata.

Con *Catalina Ismailova* de Dimitri Schostakovich se inició la temporada. Es esta una de pocas contribuciones efectuadas al teatro musical por el prolífico y debatido compositor ruso. Precisamente en torno de ella se armó uno de los episodios propios del "dirigismo" artístico y cultural. Luego de ser estrenada, en 1934, con señalado éxito —su denominación era entonces *La lady Macbeth del distrito de Minsk*— fue la destinataria de un veto partidario inspirado desde altas esferas. Como consecuencia de ello no sólo desapareció de los repertorios, sino que una impenetrable capa de silencio se extendió en su torno.

Así pasaron años hasta que, ya en la presente década, apareció, con su nuevo nombre, esta nueva versión de la ya casi olvidada creación de Schostakovich. Prácticamente imposible será hasta donde alcanzó el "arreglo" efectuado, por el propio compositor, naturalmente, a través de cortes, agregados y eventuales nuevos desarrollos. Lo concreto es que *Catalina Ismailova*, que está corriendo mundo con bastante fortuna, es una buena prueba de inventiva, de ingenio, de habilidad, de ductilidad. Construida sobre la base de un crudo argumento que entraña —con fines no exclusivamente artísticos— un deprimente cuadro de vida rural rusa durante el siglo pasado.

Hay fuerza, sentido del color e intensidad en esta partitura, en la que no faltan el lirismo y ese humor cáustico tan propio de Schostakovich, muy diestro siempre en el manejo de la orquesta. Es un trabajo que tiene vitalidad suficiente como para creer que su permanencia en los repertorios no será transitoria y que interesaba conocer. Fue pues un acierto incluirla en el programa del Colón.

Se la presentó de manera ponderable, con actuación preponderante de un núcleo de autorizados artistas checoslovacos, cantada en italiano. Václav Smetáček dirigió con la eficiencia y la probidad muchas veces puesta de manifiesto. Tuvo buena colaboración en la Orquesta Estable y en el Coro, que ahora tiene a su frente a Romano Gandolfi, elemento capacitado. Karel Jernek reveló ser un *regisseur* atinado y experto presentó una loable realización escénica. Jarmila Rudolfova —voz de calidad y temperamento comunicativo— fue una protagonista muy satisfactoria. A su lado cumplieron labor plausible el tenor Ivo Zidek y el barítono Ottakar Kraus. Un núcleo de cantantes locales colaboró con acierto en la tarea; destacáronse Tota de Igarzábal, Eugenio Valori y, especialmente, Gian-Piero Mastromei. A tono la escenografía

de Frantisek Troester y el vestuario diseñado por Olga Filippi. En síntesis, un comienzo positivo.

En la segunda etapa se continuó en el ámbito de la novedad y del eslavismo. Se trajo el nombre del ilustre y aún insuficientemente conocido Leos Janacek, muy difundido a través de *Jenufa*, pero también autor de otras cosas importantes que deben ser conocidas.

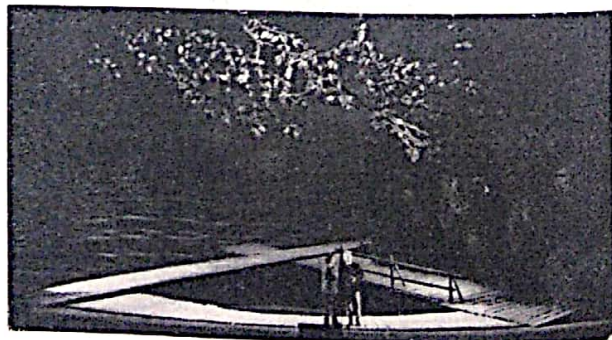
Una de ellas es *Katia Kabanova* acertada trasposición al campo de la escena lírica de un drama la del escritor ruso Alejandro N. Ostrovsky, *La tempestad*. Ahí encontró el compositor aspectos de la vida rusa en una ciudad de provincia que lo habían impresionado particularmente en ocasión de visitas efectuadas a ese país. Janacek en persona estructuró el libreto, completado así según los puntos de vista y objetivos del músico. Sobre tal sustento literario estructuró su partitura, que es buena muestra de su sensibilidad, de su imaginación, de sus dotes de compositor dramático, de la sinceridad que parece presidir la totalidad de su acción creadora y de un oficio sumamente sólido.

La triste existencia de la incomprendida Katia y el mundo, por casi todos conceptos pequeño, que la rodea, le ha sugerido una música que impresiona por la autenticidad y la destreza. La emoción y la artesanía se combinan ahí felizmente en un plano de calidad innegable. Nuevamente nos encontramos pues ante un trabajo que ha sido oportuno e interesante dar a conocer.

Con alguna variante —la protagonista— fue el mismo elenco de *Catalina Ismailova* el que corrió con el cometido de presentar *Katia Kabanova*. Fue magnífica la dirección de Václav Smetáček, un director al que deben agradecerse aquí numerosos ejemplos de alta musicalidad y de real maestría, y a tono con cuanto la obra y el Colón reclaman nos parecieran los desempeños del *regisseur* Jernek (desiguales los decorados de Troester y logrado el vestuario de Olga Filippi) y de los cantantes Zedric y Kraus. Libuse Domanínska fue una Katia que estimaremos difícil de ser superada; distinguida, sutil, noblemente expresiva y dominadora cabal del personaje. Meritorio trabajo cumplió Ruzena Horakova, buena conocedora de este repertorio y decididamente excelentes mostráronse en la juvenil pareja que trae una nota de frescura a un medio entre convencional enfermizo, Susana Rouco y Nino Falzetti, dos de los buenos elementos con que aquí se cuenta. Una vez más corresponde el elogio para la excelente Orquesta Estable.

Y también fue novedad esa *Luisa Miller* que, por primera vez en el año, trajo el nombre, glorioso, de Giuseppe Verdi a las carteleras. Con esto se prosiguió en la política —altamente ponderable— de terminar con el absurdo olvido en que la rutina, la comodidad facilonga y el conformismo carente de inquietudes, habían depositado a una parte nada pequeña de la extraordinaria producción verdiana. No poco se ha venido haciendo en

KATIA KABANOVA



este orden de cosas por todo el amplio mundo de la lírica, pero menester es hacer mucho más.

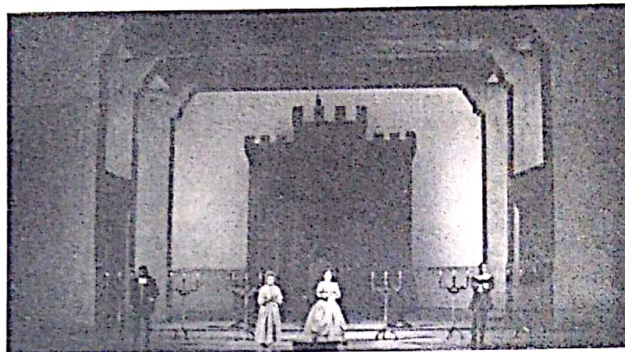
Luisa Miller es una obra vital y bella. No será de las páginas fundamentales de Verdi pero abunda en valores que justifican con creces su inclusión en los programas de los teatros del género. La *Tragedia burguesa* de Schiller ha quedado bastante desvaída en el libretto de Salvatore Cammarano pero no es ésta la primera ni la última vez que sobre un endeble texto se ha construido una partitura importante destinada a vivir. Este es el caso, desde la original obertura hasta la escena final y con poquísimos altibajos, de *Luisa Miller*.

Bienvenida haya sido en consecuencia (no había sido representada en Buenos Aires durante lo que va del siglo) y que no se la eche nuevamente a olvido. Musicalmente fue presentada con todos los honores. Bruno Bartoletti la dirigió con impecable comprensión y con los excelentes recursos profesionales que se le conocen. Satisfizo Luisa Maragliano como protagonista de voz voluminosa de timbre grato y bien manejada. Flaviano Labó, siempre tan limitado como actor, se refirmó como tenor de nervio, capaz de arrancar entusiastas aplausos. Ello aun cuando la belleza y frescura de su voz no sean ya las de diez años atrás (en aquel *Turandot* de 1958, por ejemplo). Notabilísimo, en plena recuperación tras período un tanto incierto, mostróse Cornell McNeil. Con mucha autoridad y voz que ya no es la de sus mejores tiempos apreciamos a Nicola Rossi-Lemeni y en carácter, con relevancia sonora, a Victor de Narké.

Chocante, por lo pretenciosa y cursi, la *regie* de Virginio Puecher, un profesional a quien debe el Colón "agradecer" junto a alguna cosa digna algunos de los mayores mamarrachos que registra su historial (primero de ellos, aquel imposible *Orfeo* de algunas temporadas). De gusto menos que mediano los decorados de Luciano Damiani. Coro y orquesta refirmáronse como sólidos puntales de cada temporada.

De un Verdi prácticamente desconocido pasóse al probablemente más popular de todos, el de *Aida*, una obra genial. Con ella ocurre lo que con otras realizaciones, que creyéndoselas conocidas hasta lo más íntimo a través de innumerables, o poco menos, audiciones y representaciones, se muestran en cada nueva ocasión capaces de revelarnos insospechadas bellezas, renovadas pruebas de un caudal inagotable de musicalidad, de originalidad, también de ciencia y por sobre todo de autenticidad, de verdad.

Peculiaridad exclusiva en cada caso de un arte superior; evidencia de creadores superiormente dotados en los que no debió imperar el afán de causar asombro y



LUISA MILLER

asombran, en los que no debió ser obsesión la búsqueda de novedad y la consiguieron a raudales, que no vivieron pendientes del último grito de la moda y sin proponérselo siquiera habrían de estar siempre de actualidad. Que como objetivo fundamental no tuvieron sino el dar forma concreta a su pensamiento conforme a su sentido de la belleza. Que fueron realmente originales no porque se lo hubiesen propuesto sino porque esa originalidad real brotaba de su propio interior.

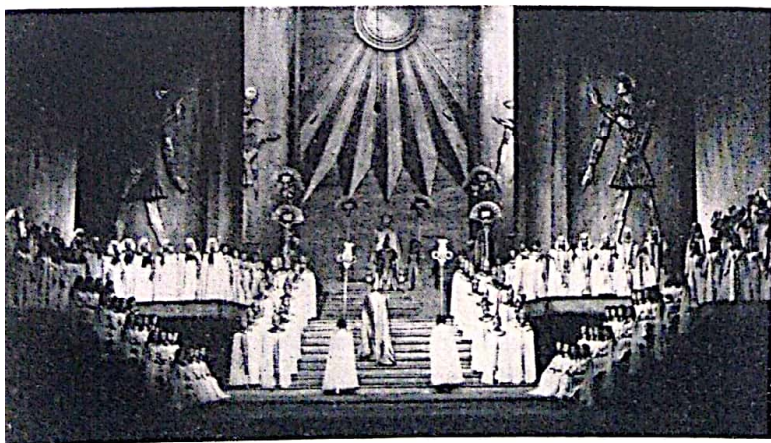
Verdi fue uno de esos creadores y *Aida* un claro testimonio de tales dones. Fue espléndida, de las mejores que recordamos —y no son pocas las que llevamos vistas— la reedición de *Aida* ofrecida este año por el teatro Colón. Coincidieron para ello varios factores: una protagonista espléndida (Martina Arroyo, muy importante revelación), una soberbia presentación escénica (Margarita Wallmann) que dijo a las claras de un talento verdadero y de imaginación consistente muy por encima de extravagancias o contrasentidos, magníficos decorados y vestuario (Roberto Oswald), un Radamés de lujo (Carlo Bergonzi), una muy convincente Amneris (Biserka Cvejic) y un Amonasro hoy por hoy se nos ocurre que excepcional (Cornell McNeil), así como ejemplares organismos (la orquesta y el coro estables). Ello sin olvidar la muy digna labor de Nicola Rossi Lemeni y Jorge Algorta.

Punto relativamente débil fue la dirección musical de Bruno Bartoletti, hombre ya probado como muy capaz pero que ahí —quizás fuera la primera vez que dirigía *Aida*— pareció permanecer un poco fuera del asunto. Su traducción, sin duda muy digna, careció de todo el vuelo y el brillo deseables. De haberse tenido una gran dirección —la que probablemente pudo haber deparado un Francesco Molinari Pradelli, entre otros posibles— deberíamos hablar de una *Aida* de absoluta antología.

Dos de los más típicos representantes del verismo se vieron representados en el siguiente programa, Pietro Mascagni y Ruggiero Leoncavallo. Y lo fueron por conducto de sus producciones más difundidas, a las que una tradición, explicable, insiste en mantener unidas, *Cavalleria rusticana* e *I pagliacci*. Constituyó una experiencia interesante volverlas a apreciar en realizaciones cuidadas, brillantes en más de un aspecto, tan distintas por lo tanto de esas otras, rutinarias, por tantos conceptos convencionales, baratamente convencionales, que suelen darse en escenarios diversos.

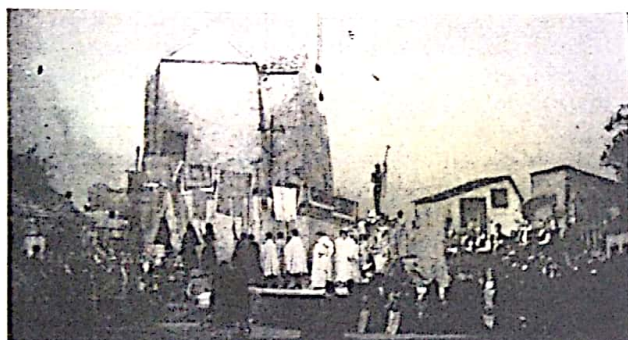
Particularmente lograda fue la de *I pagliacci*, obra que por su inspiración melódica, por su expresividad nada vulgar, por su vigor dramático, y por la calidad de su factura nos pareció superior, en esta confrontación inevitable, a *Cavalleria rusticana*, más directa, más gruesa también, más allá de su efectividad teatral. Fue muy buena, óptima en *I pagliacci*, la labor de Bruno Bartoletti, en tanto Margarita Wallmann deparaba, también

AIDA



de manera particular, en la ópera de Leoncavallo, su notabilísima y dúctil capacidad. Gran trabajo el suyo. Jon Vickers se mostró, como Tonio, actor-cantante de inteligentes recursos; fue a un tiempo eficaz y refinado. Joan Carlyle (Nedda) cantó y actuó admirablemente; es un elemento de primer orden, y Cornell McNeil logró un Tonio estupenda, que quedará en el recuerdo como uno de sus mayores aciertos vocales y escénicos. Su "prólogo" resultó memorable.

En *Cavalleria rusticana* tuvimos a un Carlo Bergonzi (Turiddu) disminuido por una afección gripal pero en más de un sentido convincente; a una Grace Bumbry (Santuzza) por demás sofisticada y exterior, a un Gian-Piero Mastromei (Alfio) muy dueño de su parte. En los restantes hubo cosas afortunadas y otras que lo fueron menos. Los decorados de Eugenio Guglielminetti para *I pagliacci* fueron, a nuestro parecer, muy superiores a los que realizó para *Cavalleria rusticana*, de un clima gris y casi desolado.



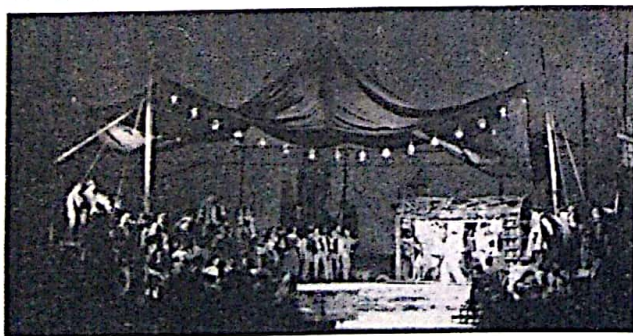
CAVALLERIA RUSTICANA

En resumen, una función con atractivos diversos y un decidido logro de conjunto, *I pagliacci*.

Tras el espectáculo antes reseñado vino un período francés —luego se retornaría a lo italiano— con *Carmen* de Bizet y *Padmavati* de Roussel. *Carmen* —no será preciso extenderse con respecto de valores y peculiaridades bien conocidos— es obra de realización difícil. Existe la posibilidad de enfoques diferentes; justos unos, discutibles otros. Esta vez se optó por la espectacularidad no muy sutil con buena cuota de *espagnolade* sin que por ello faltaran el convencionalismo más o menos rutinario. Todo ello con no pequeña proporción de mal gusto.

Lo espectacular corrió principalmente por cuenta del director musical, Georges Prêtre, empeñado en una *Carmen* de "cinemascope". Su *show* directorial —tiempos vertiginosos, *rallentandi* porque sí, contrastes y acentuaciones caprichosos, despliegue casi cómico de mímica con el podio levantado para que la misma fuese visible—

I PAGLIACCI



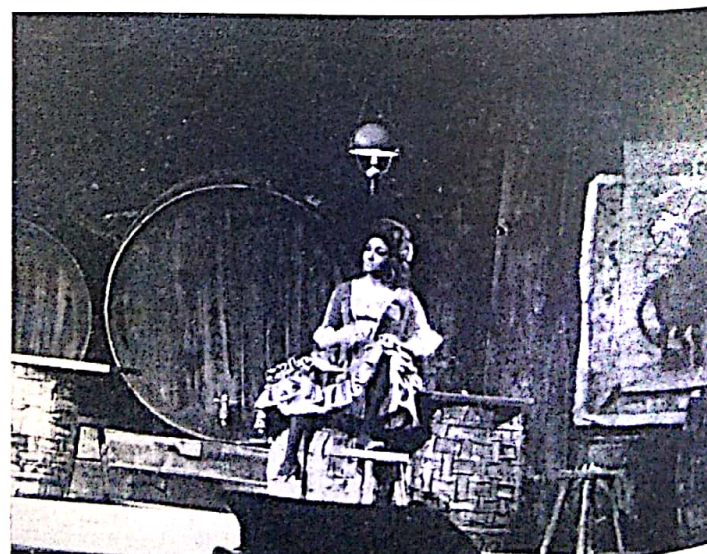
OTRO MOMENTO DE I PAGLIACCI

fue ejemplo de cómo una capacidad profesional muy notable —la suya lo es sin lugar a dudas— puede verse sacrificada en aras de la superficialidad y el electismo pretendidamente deslumbrante. Lástima.

Por lo que hace a la *regie*, de Jean-Jacques Etcheverry, hemos de calificarla como lamentable. Peregrina fue la idea de desarrollar la acción en sectores pequeños y mostráronse abundantes —baste con recordar la entrada de Carmen y Escamillo en el último acto— los momentos en que el ridículo parecía señorear. Feos decorados (Jacques-Diego Etcheverry) y trajes aun peores (Isabelle Echarro) completaron ese poco alentador panorama escénico. No extremadamente convincente en la sonoridad y exterior en la composición del personaje nos pareció la protagonista de Grace Bumbry, intérprete que, por lo demás, no carece de valores pero que no hace de ellos el empleo que estimaríamos más conveniente. Joan Carlyle (Micaela) y Jon Vickers (Don José) fueron lo mejor del reparto. Mediana impresión nos produjo el veterano Robert Merrill (Escamillo), nuevo para Buenos Aires. Lucieron-se Gui Gallardo y Nino Falzetti; no así las damas que los acompañaron. Bien, Ricardo Yost.

Padmavati es obra que da buena medida con respecto de la musicalidad relevante, de la intelectualidad enjundiosa y de la solidez profesional de Albert Roussel; también de sus miras estéticas y de su conducta artística. Una de las vigorosas, bien definidas, personalidades aportadas por Francia al campo de la música se manifiesta

BRACE BUMBRY INTERPRETANDO CARMEN





CARMEN

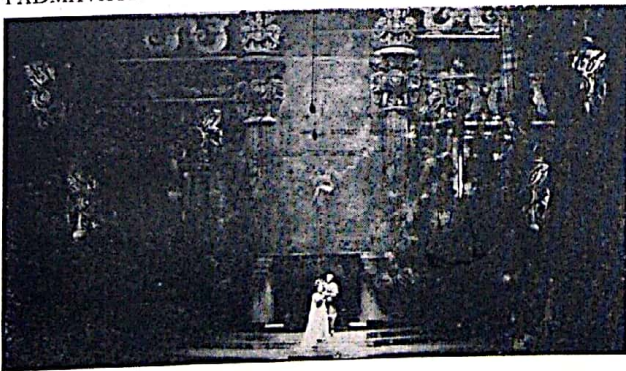
con elocuencia a través de las páginas de esa partitura compuesta en la segunda década del siglo y estrenada en la Ópera de París en 1923 (Buenos Aires la conoció en 1949, año en que la ofreció el Colón). Y ello aun cuando no se trate de uno de los más perfectos y rotundamente logrados trabajos rousseleianos (caso de las sinfonías tercera y cuarta o de *Bacchus et Ariadne*, con toda probabilidad).

En *Padmavati* concreta Roussel sus conceptos acerca del teatro lírico. Roussel vio como perimidas las formas tradicionales del género —eran tiempos en que hablar de la definitiva decadencia de la ópera era ya lugar común— y consideraba destinado a ambientes menores, no a la gran sala tradicional, el drama musical. Por otra parte —era la época de auge de los ballets rusos de Diaghilev— entendía que la danza —el despliegue escenográfico además— debía ser tenida en cuenta por los compositores de Europa. En resumidas cuentas pensaba en la línea de la “ópera-ballet” de Rameau, debidamente actualizada.

Que haya estado o no en lo cierto es cosa que no deberá dilucidarse aquí. Posiblemente puesto en el tiempo y el medio haya tenido sus razones. Pero hoy por hoy difícilmente podría compartirse tal pensamiento.

Padmavati es buen apoyo para pensar así. Sin perjuicio de la nobleza de su música, hay algo de híbrido en esa obra que evidencia un tanto indiscretamente la diversidad de géneros que la integran, la ópera, el ballet y también el oratorio. Su puesta en escena constituye problema arduo y por otra parte puede imaginarse que su ejecución en forma de concierto poco o nada haría perder de sus valores intrínsecos, belleza de música, poesía del texto, sugestión del tema... Las reservas antedichas no significan que *Padmavati* sea obra carente de vigencia o que su reposición deba considerarse poco fundamentada. Por el contrario, su condición de muestra

PADMAVATI



caracterizada de un arte respetabilísimo justifica una presencia capaz no tan sólo de satisfacer la simple curiosidad.

Heterogénea resultó la reedición presentada. Aquí Georges Prêtre estuvo bien, muy juicioso; dedica a extraer con justo sentido de medidas y proporciones la riqueza sinfónica de esos pentagramas y a asegurar la debida coordinación entre escenario y foso. Lo consiguió. Jean-Jacques Etcheverry pareció no saber qué hacer con la gente que debía circular por la escena; que para peor es mucha. Y así salió una realización teatral decididamente pobre. Lyne Dourian vocalmente estimable, pero sin mucha vibración ni mayor relieve. Vickers estuvo bien e igualmente Angel Mattiello, si bien a su personificación le faltó algo de la reciedumbre, de la ferocidad inclusive, que el personaje requiere. Todos los demás participantes contribuyeron a asegurar una línea de general decoro.

Ermanno Wolf Ferrari (1876-1948) fue un músico no sólo considerablemente fecundo sino muy bien dotado, que a sus condiciones naturales supo agregar muy seria formación profesional. Había nacido en Venecia y se mantuvo invariablemente identificado con su ciudad, con todo cuanto con ello se relacionaba y en particular con Carlos Goldoni, su gran literato. Wolf Ferrari, que tuvo en la ópera su campo de acción más favorable, llevó al género varias producciones goldonianas. Lo hizo con fortuna que fue en más de una ocasión puesta de relieve.

Empero su presencia en los repertorios líricos no fue nunca muy sostenida, pero ello parece tender a superarse en la actualidad, como índice de un movimiento diríamos que reivindicatorio a todas luces justo. Es de esperar que se continúe marchando por esta ruta y que la fonografía, bastante remisa con los italianos contemporáneos— haga también lo suyo, que puede ser mucho.

Por ahora Wolf Ferrari es conocido por el gran pú-



I CUATTRO RUSTEGHI

blico de la ópera tan sólo a través de *Il segreto di Susanna* que es un intermedio lírico encantador pero está a considerable distancia de proporcionar plena pauta sobre las posibilidades de quien lo compuso. Cosa que, creemos, se encuentra al alcance de *I quattro rusteghi*, la preciosa comedia lírica que el Colón ha tenido este año la felicísima idea de reeditar, a los cuarenta y un años de su primera y única aparición en Buenos Aires.

Data en 1906, año en que dirigida por Félix Mottl fue estrenada en Munich, ciudad en la que el autor, hijo de alemán, había completado su formación musical (no obstante esos factores mantúvose siempre profundamente italiano) y que se le mostró en sucesivas ocasiones favorables. Se la dio posteriormente en lugares varios y últimamente sus apariciones parecen ir haciéndose más frecuentes. Lo merece desde todo punto de vista, por cuanto es un exponente claro y típico de musicalidad, de gracia, de finura, de carácter, de bien administrado colorido, de afinidad total con el motivo que la inspira.

De uno a otro extremo, sin debilidades ni baches, encanta y seduce esta partitura que señala a un artista al que debe conocerse mucho mejor, valorarse debidamente y, como consecuencia de esto último, tenerse en concepto considerablemente más elevado del que apreciaciones hechas a la ligera y el más barato de los esnobismos hayan podido, ante el desconocimiento mayoritario, señalar.

Un músico como Woll Ferrari, que no será, ni lo pretendió, ser figura clave en el desenvolvimiento de su arte, pero que poseyó virtudes capaces de llenar exigencias muy serias, a más de sensatas, con posibilidades de una vigencia que el tiempo se encarga de alanzar, no puede ser desoido y pretender disminuirlo, sobre razones que, fuera del gusto personal, siempre habrán de ser inconsistentes es actitud tras la que el ridículo no dejará de quedar al descubierto. La hemos escuchado, personalmente cuantas veces se la dio, con el deleite que una limpida joya tiene a su alcance suscitar.

Una realización hermosísima, que impone incluir a este espectáculo entre los mejores del año, contribuyó para que la apreciación de *I quattro rusteghi* pudiese realizarse de la mejor manera. Elementos sustancial de ese logro fue el maestro Francesco Molinari-Pradelli, quien con su labor, desde todo punto de vista magistral, confirmó plenamente el prestigio de que venía precedido como una de las muy importante batutas de la actualidad. Su versión puede muy bien ser calificada de clase magistral. Se vio secundado de excelente manera por la Orquesta Estable que volvió a manifestarse como organismo sin parangones en nuestro medio; una orquesta capaz de hacer muy buen papel en cada oportunidad propicia. La conducción escénica, puesta en manos de Filippo Crivelli, que empleó decorados y vestuarios muy bien logrados de Pier-Luigi Pizzi, resultó enteramente satisfactoria, por cuanto mediante rasgos personales y dentro de general buen gusto —de ese buen gusto que cuenta entre las constantes del compositor al que tenía que servir— mostró idoneidad nada común.

En cuanto a los cantantes, tan sólo elogios, entre entusiastas y encendidos, podrían distribuirse. Ya se trate de los "cuatro hurafios" —Renato Cesari, Víctor de Narké, Wladimiro Ganzarolli y Gian-Piero Mastromei—, de las cónyuges de los tres primeros —Silvana Zanolli, Ilva Ligabue y Luisa Bartoletti—, de la pareja juvenil compuesta por Graziella Sciutti y José Nait o de Renato Sassola (el conde) y aún de Tatiana Zlatar, encargada de muy breve cometido. Dentro de esa línea, tan elevada, hubo trabajos —los de Cesari, Zanolli, Ligabue, Sciutti y Ganzarolli— que mucho costaría imaginar superados.

En resumen, un magnífico triunfo por partida triple: de la obra de sus intérpretes y del teatro Colón. En el curso de las representaciones surgió el propósito de llevarla al disco en combinación con un conocido sello internacional aquí representado. Pareció en un momento dado que la magnífica iniciativa se iba a concretar; empero surgieron inconvenientes insalvables. Fue una gran lástima pues con esos discos habría quedado la materialización plenamente perdurable de una hermosa experiencia.

A esta virtual novedad siguió una ópera muy conocida, de las que pueden llamarse populares, *Madame Butterfly* de Puccini. Nuevamente quedaron de manifiesto los factores positivos que, por encima de una débil trama argumental, aseguran a la obra —a la música, que es siempre lo fundamental en el género lírico— su poder de atracción y una vitalidad según todo parece darlo a entender muy afirmada. No fue de las mejores que podamos recordar la versión ofrecida. Con gran autoridad, quizás forzando la sonoridad por instantes, dirigió el maestro Molinari Pradelli y dentro de lo tradicional, sin

el relieve que un trabajo precedente permitía esperar la conducción escénica de Crivelli. Gabriella Tucci fue una Cio-Cio-San de sonoridad agradable pero limitada, que encarnó al personaje con propiedad pero sin llegar a dar la sensación de un cabal acierto interpretativo. El tenor Carlos Cossutta se desempeñó vocalmente con gallardía

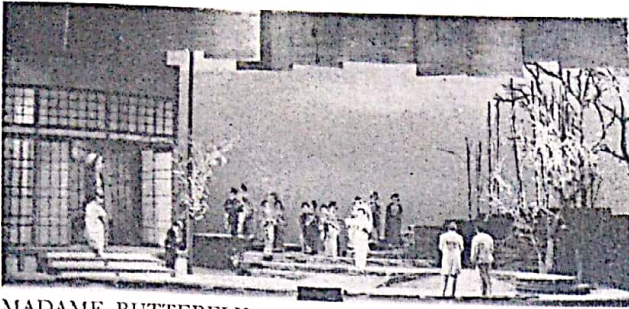


GABRIELLA TUCCI E ISABEL CASEY EN MADAME BUTTERFLY

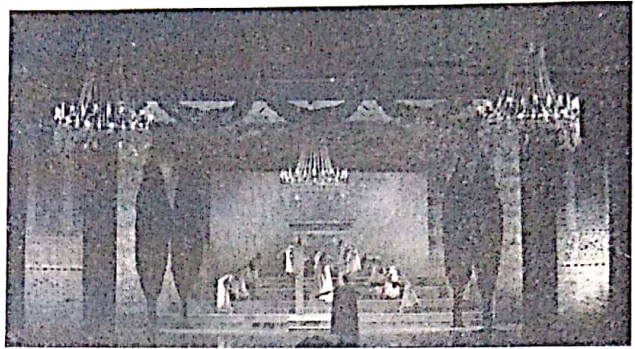
pero sin poder disimular cierto cansancio. Gian-Piero Mastromei fue un competente Sharpless e Isabel Casey una satisfactoria Suzuki. Se usaron los decorados, armoniosos, de Héctor Basaldúa.

El de Jorge Federico Haendel no es nombre que suela verse en el panorama de la ópera; no ya en el de aquí sino en el internacional no obstante la labor exhumatoria emprendida una década atrás. Cerca de cuarenta son las obras de este género escritas por el insigne contemporáneo de Bach y no pocas de ellas supieron otrora de resonantes éxitos. Después sobrevinieron el silencio y el olvido. Prolongados hasta el punto de parecer irreversibles. No obstante llegó el momento del redescubrimiento y de la consiguiente sorpresa, sin duda muy grata. En la operística haendeliana manifestábase valores muy a tono con aquellos otros, excepciones, que su restante producción, la de concierto, tenía acreditada y terminantemente impuesto. Así y todo se ha ido lentamente en la tarea de poner en circulación y facilitar el arraigo de las principales óperas de Haendel en los repertorios. Cabe esperar que la labor cobrará creciente impulso, a medida que muestras de esa aptitud genial de creación vayan siendo puestas al alcance de los públicos y de todos cuantos están en condiciones de gravitar en este orden de cosas.

Julio César, sobre un libro, en italiano, de Nilde Haym es la obra que en mayor medida ha concretado esa reaparición de Haendel en las carteleras operísticas. Nos lo explicamos aún sin conocer la totalidad, ni la mayor parte siquiera de esa literatura por cuanto es obra de extraordinaria belleza, en proporción de justificar cualquier preferencia a su respecto. Es del mejor Haendel. Ya se trate de la invención melódica, maravillosa; del hondo dramatismo, de la elegancia, del vuelo, de la escritura vocal e instrumental... ¿Una obra maestra en toda



MADAME BUTTERFLY



GIULIO CESARE

la amplitud del concepto, cuya elección merece aplauso y gratitud. Y sobre la cual habría para escribir no pocas carillas. Destacando su fuerza y su lozanía, su vibración, su solidez, el equilibrio y la sabiduría nunca fría ni convencional que en forma sostenida se mantienen a todo lo largo de sus páginas. En la que cada personaje se encuentra nítida y admirablemente definido.

Esplendorosamente presentado, *Julio César* dio al Teatro Colón el quizás, o muy probablemente, deberá ser señalado como el gran espectáculo del año. Ese músico fenomenal que se llama Karl Richter, protagonista aquí de muchas sesiones inolvidables, fue el encargado, en el que posiblemente haya sido su *debut* operístico, de conducir la representación. Lo hizo estupendamente, con ese dominio y esa irresistible elocuencia que, dentro de una línea impecable caracterizan su labor como intérprete; como director en particular. En sus manos todo anduvo a la perfección, sin rigideces ni descontrol, con fluidez y con naturalidad. En ese plano de inspiración y de maestría tan solo al alcance de los privilegiados (y no nos cabe duda de que musicalmente lo es). También tocó el clave y lo hizo, naturalmente, muy bien. Corresponderá pues colocar a éste de *Julio César* en el primer plano de los éxitos conseguidos por Richter en Buenos Aires. La *regie* de Ernst Pottgen, un elemento que el Colón no deberá dejar de asegurarse, fue refirmación muy explícita de su gran capacidad, de su inteligencia, de su experiencia y de su "tino". Los decorados de Gert Richter fueron en su mayoría ponderables, en tanto algunos se hacía susceptibles de reservas. Satisfizo, también en lo fundamental, el vestuario. Una mención especial corresponde para la Orquesta Estable y dentro de ella para Güelfo Nalli, su óptimo solista de trompa. Muy buena labor cumplieron los cantantes, en buena parte nuevos aquí. El *Julio César* de Norman Treigle tuvo consistencia si bien debió luchar de a ratos con vocalizaciones asaz difíciles. Por lo demás tuvo buen porte aplomo. Sensacional nos resultó la soprano Beverly Sills, tanto por su voz, como por la forma en que hace empleo de la misma, como por su porte y su gracia. Esa Cleopatra suya pertenece al orden de los logros que tan sólo algunos, los mejores, pueden darse la satisfacción de concretar. Maureen Forrester (Cornelia) explayó nobleza de canto y autoridad propia de quien, a más de comprensión sutil, posee largo contacto con el mejor repertorio de su cuerda. Peter Schreier, luchando con un idioma que evidentemente no domina, cantó con sonoridad apropiada y correcta línea. Notablemente bien estuvo Franz Crass y muy a tono, como siempre, Angel Mattiello, Gui Gallardo y Ricardo Yost completaron con inobjetable eficiencia el reparto. Un *Julio César*, en suma, que, auténtico acontecimiento de arte, merecía los honores de una grabación.

La última de las óperas de Mozart siguió dentro del plan establecido a *Julio César*. Hacía diez años que —aquella versión que tuvo a sir Thomas Beecham como

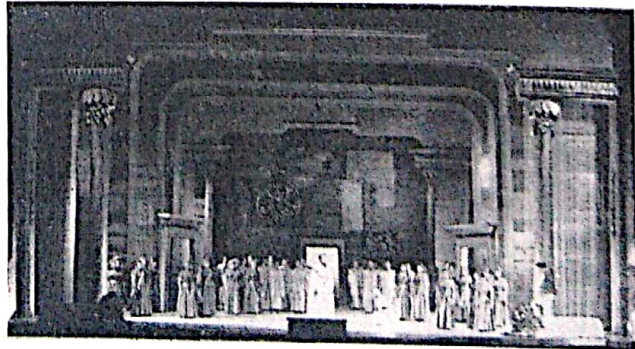
director— *La flauta mágica* no era representada en Buenos Aires, donde, cual otras creaciones mozartianas, había tardado mucho en llegar (se la estrenó, en forma puede que más entusiasta que brillante, en 1923 y recién en 1941 llegó, bajo la guía de Erich Kleiber, al teatro Colón). Es el llamado Mozart alemán, el que, retomando la línea en la que produjera *Un rapto en el serrallo*, se muestra en esta obra, donde las bellezas son muchas y grandes, pero a la que podría considerarse ilícito preferir aquellas otras en las que culmina el *Mozart italiano*; vale decir, *Las bodas de Figaro*, *Don Juan* y *Così fan tutte*.

El tremendamente confuso libro de Emmanuel Schikaneder y los largos parlamentos, pesados para quien no entienda el alemán y no precisamente muy interesantes para quien lo domine, no dejan de ser algo así como un contrapeso para la música, pero todo cuanto de genial hay en ésta, supera los factores adversos y asegura la adhesión convencida, y lógica, de los auditorios. El poder de Mozart se refirma así con fuerza contra la que parecería no existir posibilidad de oposición ni de resistencia.

Con aciertos indudables pero no todo lo homogénea que habría sido de desear se mostró esta reedición. Hermann Prey, notabilísimo como cantante y como actor fue la gran figura del reparto, con un Papageno como no hemos conocido otro. Ni más ni menos que extraordinario. Renate Holm (Papagena) fue su digna *partenaire*. Joan Carlyle aun cuando no posee el tipo de voz más indicado para Pamina se mostró a la altura de actuaciones anteriores. Peter Schreier fue un competente Tamino, Franz Crass un noble Sarastro (lástima que le faltaran las notas bajas, plenas, que la partitura reclama), Gerhard Unger satisfizo como Papageno, Ángel Mattiello fue un muy digno orador, Mady Mesplé una Reina de la Noche de poco volumen pero afinada y ágil, destacándose entre los restantes Ruth-Margret Pütz, Marta Benegas, Isabel Casey, Silvia Baleani y Olga Chelavine.

Como director y haciendo con ello su presentación actuó Otmar Suitmer. Nos desconcertó este profesional

LA FLAUTA MAGICA



que llegó precedido por cierto renombre y actuaciones en importantes centros musicales de Europa. Se lo vio serio y conocedor, pero entre frío e indiferente a la vez que escasamente y expresivo. Sin ir mucho más allá de la correcta lectura. Lo cual, obviamente, no basta.

Ubicado con firmeza desde un enfoque válidamente personal —poner el acento sobre la fábula— haciendo a un lado suavemente lo demás— Ernst Poettgen volvió a conseguir buenos resultados, resueltos en un nuevo éxito. No carecieron de atractivos los decorados de Leni Bauer-Ecsy, cuyo vestuario mezcló diseños interesantes con algunos horribles engendros (la vestimenta de los genios). Hubo pues cierta heterogeneidad, pero dentro de ella privó lo positivo. Corresponde celebrarlo en honor de Mozart.

Operas ofrecidas en Abono Especial, al margen de la temporada oficial.

Schwanda, el gaitero: dos actos y cinco cuadros de Milos Kares.

Música: Jaromir Weinberger.

Intérpretes: Norberto Carmona, Lydia de La Merced, María Altamura, Renato Sassola, Carlos Feller, Eduardo Farracani, Carmen de La Mata, Walter Maddalena, Ítalo Pasini, Horacio Mastrango, Carlos Giusti, Enzo Espósito, Héctor Barbieri.

Director de orquesta: Roberto Kinsky.

Régisseur: Martín Eisler.

Escenografía y vestuario: Rosalía Porto.

Coreografía: Antonio Truyol.

La finta jardiniera: ópera bufa en tres actos y ocho cuadros de R. de Calzabigi.

Música: Wolfgang A. Mozart.

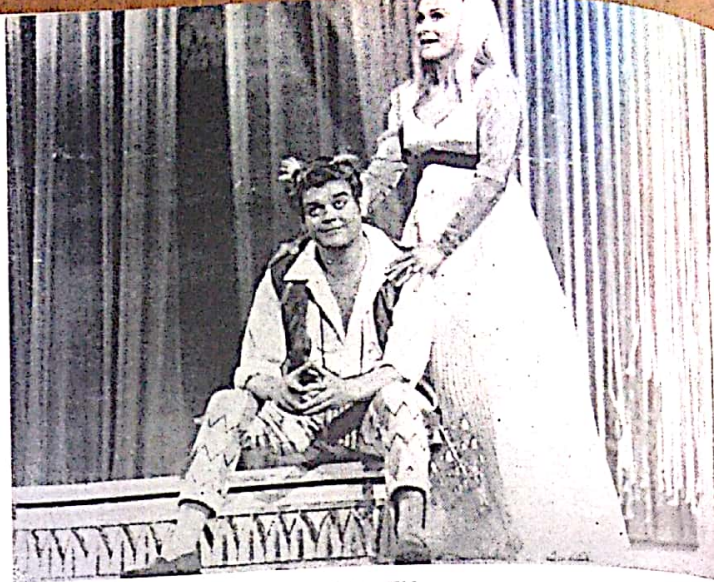
Intérpretes: Myrtha Garbarini, Renato Sassola, Nino Falzetti, Susana Rouco, Carmen Burello, Silvia Baleani, Ricardo Catena.

Director de orquesta: Juan Emilio Martini.

Régisseur: Martín Eisler.

Escenografía y vestuario: Roberto Oswald.

El matrimonio secreto: melodrama jocoso en dos actos y seis cuadros de Giovanni Bertati.



HERMAN PREY - JOANE CARLYLE EN LA FLAUTA MÁGICA

Música: Deménico Cimarosa.

Intérpretes: Helena Arizmendi, Nelly Romanella, Luisa Bartoletti, Tatiana Zlatar, Olga Chelavine, África de Retes, Nino Falzetti, José Nait, Gian-Piero Mastromei, Eduardo Ferracani, Angel Mattiello, Bruno Tomaselli.

Director de orquesta: Enrique Sivieri.

Régisseur: Constantino Juri.

Escenografía y vestuario: Luis Diego Pedreira.

El maestro de música: comedia lírica en dos cuadros.

Música: Giovanni Battista Pergolesi.

Intérpretes: Silvia Baleani, Renato Cesari, Nino Falzetti, Susana Cópola, Lucía Boero.

Escenografía y vestuario: Ariel Bianco.

El secreto de Susana: intermedio lírico en un acto de Elrico Golisciani.

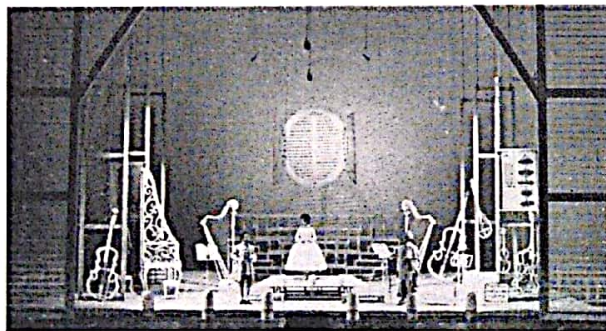
Música: Ermanno Wolf-Ferrari.

Intérpretes: Graziella Sciutti, Renato Cesari, Ítalo Pasini.

Escenografía y vestuario: Héctor Basaldúa.

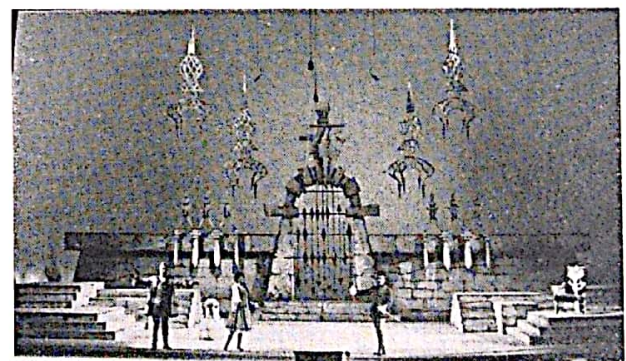
Director de orquesta: Juan Emilio Martini.

Régisseur: Filippo Crivelli.



MAESTRO DE MUSICA

LA FINTA GIARDINIERA



SCHWANDA EL GAITERO

EL SECRETO DE SUSANA

