

# RIGOR Y LIBERTAD EN LA INTERPRETACION MUSICAL

(¿Cómo debe tocarse "La Bohème"?)

A Michel Leiris

por

*René Leibowitz*

Especial para la Revista Musical Chilena

## INTRODUCCION

A menudo nos hemos referido a la falta de seriedad que caracteriza la interpretación de las obras del repertorio lírico italiano. Hemos subrayado, muy especialmente, los múltiples abusos que se cometen con ciertas obras de Verdi<sup>1</sup>, asunto muy deplorable que produce la deformación de estas obras y termina por crear una idea totalmente falsa sobre ellas. Es un hecho que numerosos melómanos consideran (o, por lo menos han considerado durante largo tiempo) algunas óperas de Verdi (y también otras) como obras "vulgares", "plagadas de mal gusto", etc., cuando esos defectos no existen en la partitura sino que solamente en sus versiones descuidadas y negligentes a las que, por desgracia, se les somete demasiado a menudo.

También es cierto que desde hace algún tiempo —y a ello también nos hemos referido en múltiples ocasiones— se han realizado algunos progresos, principalmente gracias a la influencia de Arturo Toscanini<sup>2</sup>, cuyas "reformas" en este sentido han creado escuela, por lo menos hasta cierto punto. Es por eso que actualmente es posible no sólo señalar los defectos habituales que caracterizan las interpretaciones de este repertorio, sino que podemos también —y esto es, sin lugar a dudas, mucho más importante todavía— juzgar los factores que constituyen una interpretación auténtica. A una revelación de este tipo nos proponemos consagrar las páginas siguientes y para ello hemos elegido la interpretación de Toscanini de la ópera de Puccini "La Bohème", tal cual quedó establecida y de manera particularmente elocuente en la grabación fonográfica que el gran *maestro* realizó aproximadamente doce años antes de su muerte<sup>3</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup>R. Leibowitz: *Historia de la Ópera*.

<sup>2</sup>No olvidemos tampoco a Tullio Serafin y Víctor de Sabata.

<sup>3</sup>Discos RCA Victor: transcripción fonográfica de las emisiones radiofónicas de la Orquesta de la NBC, bajo la dirección de Arturo Toscanini, Nueva York, 3 y 10 de febrero de 1946.

Nuestra elección puede suscitar, y esto lo sabemos muy bien, interrogantes e inquietudes; es por eso que la justificaremos antes de entrar de lleno al problema.

Ante todo, si hemos elegido "La Boheme" es por que, entre las numerosas obras del repertorio lírico italiano (y, por lo demás, de otros también) que sufren cada noche, durante todo el curso del año, todo tipo de ultrajes, esta partitura es, seguramente, una de aquellas que es más maltratada. Basta con asistir, en cualquier teatro de ópera del mundo, a una de esas representaciones llamadas "de repertorio" de "La Boheme", para darnos cuenta de todas las similitudes, en cuanto a lugares comunes, que caracterizan estas ejecuciones. Negligencias en los detalles, relajación en los *tempi*, falta de respeto frente a innumerables indicaciones del compositor, mil y un gestos de mal gusto: es imposible enumerar todos los defectos que caracterizan a estas "Boheme", defectos que se le achacan al compositor y a la partitura, cuando ésta siempre nos ha parecido constituir una de las óperas más perfectas en cuanto a estructuración musical (demuestra precisión y concisión excepcionales), como también desde el punto de vista de sus posibilidades dramáticas (la que muy bien puede liberarse de las escorias e impurezas que se le introducen a menudo con el pretexto de animar la trama).

Por lo tanto, nuestra elección de "La Boheme" nos ha sido dictada por la importancia que le concedemos a esta obra y porque, además, tenemos la firme convicción de que la interpretación de los discos dejados por Toscanini representa al más alto grado esa autenticidad de la cual siempre hemos tenido nostalgia. Comprendemos que debemos justificar, no obstante, otros aspectos relacionados con esta elección.

Ante todo, ¿no será idea falaz o absolutamente inadecuada juzgar una ejecución, principalmente cuando se trata de una obra lírica (en la que lo puramente visual y escénico también interviene en gran medida), sobre una simple grabación fonográfica? Una versión de este tipo ¿puede realmente ofrecernos todos los elementos necesarios para formular un juicio válido? También es cierto que sin duda es mucho más fácil lograr una ejecución musical casi perfecta cuando todos los intérpretes, desde el director hasta el último comparsa, pueden dedicarse exclusivamente al texto musical, especialmente si consideramos que semejante concentración, con respecto a uno de los aspectos de la obra, es casi inconcebible cuando se está cogido "por el fragor de la acción" escénica y dramática, cuando hay que tratar de lograr la unidad y coherencia entre

el foso y el escenario, entre lo que se ve y lo que se escucha, entre lo que se hace y lo que se canta, etc.

Existe algo de verdad en estas objeciones, pero en el caso que nos ocupa no nos parecen totalmente válidas. Es cierto que nunca hemos presenciado una representación de "La Bohème" bajo la dirección de Toscanini (si hubiésemos tenido esa suerte habríamos hablado preferentemente de ella, no del disco). No obstante, tuvimos la posibilidad de escuchar varias otras obras realizadas escénicamente por el *maestro* (principalmente "Falstaff", en la que las dificultades que acabamos de enumerar son tantas como en "La Bohème") y podemos afirmar de buena fe que la perfección musical y dramática (esta última, por lo demás, resultante de la primera) fue una versión escénica que en nada desmereció de la fonográfica a la que queremos referirnos. Hay que confesar sencillamente que las contingencias a la que aluden numerosos directores cuando tratan de excusar o justificar ciertas imperfecciones musicales de las representaciones que dirigen, jamás tuvieron un lugar importante en las representaciones de Toscanini. Este último con su genialidad, su indómita voluntad de perfección y un trabajo sin tregua, lograba superponerse a los peores obstáculos. Nos parece, por lo tanto, que podemos afirmar que: primeramente, los discos de "La Bohème" proporcionan un ejemplo impresionantemente típico del arte de la interpretación de una obra lírica por Toscanini y, en segundo lugar, que el vuelo musical y dramático está realizado con tal vigor y vitalidad que no es difícil, para aquellos que verdaderamente conocen la obra (lo que implica haberla visto en la escena un cierto número de veces), formarse una idea total a base de la grabación que nos interesa.

## I

Lo que primero nos impresiona en la interpretación de "La Bohème" por Toscanini, es la absoluta síntesis a que llega con respecto a dos elementos en apariencia antitéticos: el rigor más estricto y la libertad más absoluta. Se acostumbra creer que una obra como "La Bohème" necesita, debido a los sucesos dramáticos que pone en escena, gran libertad y una especie de improvisación del discurso musical. Eso no es falso y es lógico que mientras mejor se logra crear la impresión de espontaneidad y libertad de la trama musical, mejores posibilidades habrá de lograr esas mismas cualidades en el juego escénico. Lo malo es que generalmente se cree que esta libertad sólo puede lograrse a través de una cierta relajación. Es un hecho, no obstante, que uno de los aspectos que

está lejos de ser el menos interesante en la partitura de "La Bohème" y que constituye una prueba palpable del extraordinario genio a la vez musical y dramático de Puccini, es que precisamente éste supo anotar con una precisión insuperable las menores fluctuaciones del discurso musical, fluctuaciones que logran crear, *solamente a través de la más rigurosa observación*, esa impresión de libertad y espontaneidad que se trata de lograr. Toscanini se dedica a ello con tal minuciosidad que puede decirse sin exageración que no existe una sola indicación de la partitura que no considere.

### A. El Tiempo

La dialéctica entre el rigor y la libertad que nos interesa subrayar, se realiza para comenzar y muy particularmente a través de una estricta observación de los *tempi* indicados por Puccini. El comienzo del primer acto está marcado a 108 para la negra con punto, lo que constituye un movimiento extremadamente rápido. Es fácil verificar que Toscanini adopta precisamente este tiempo, cuando se está acostumbrado a escucharlo mucho menos rápido (recuerdo inclusive una ejecución en la Opera Cómica de París, en la que este mismo pasaje fue tocado aproximadamente a 92 la negra con punto). Lo que es todavía más importante es que este tiempo —una vez dado— no sufre la más mínima fluctuación (salvo cuando lo especifica el autor). Es por eso, inclusive, que la primera frase de Marcello ("Questo Mar Rosso...") (Ej. 1) generalmente se arrastra desde un comienzo —lo que rompe totalmente el impulso general del discurso—, mientras que Toscanini lo hace cantar dentro del mismo tempo de lo que precede, dándole apenas una ligera tregua (especificada en la partitura) al antepenúltimo compás.

Ej. 1



*a piacere*      *a tempo*

Ques-to Mar Ros-so mi ammo li-sce e assi-de-ra

Estas observaciones son válidas para otros pasajes e inclusive para aquellos en que el diálogo entre Marcello y Rodolfo se realiza sin acompañamiento orquestal. Numerosos directores de orquesta, pretextando no tener intervención directa, permiten aquí esa pretendida libertad a los cantantes, según la cual estos pueden hacer "lo que les plazca". Desde

ese mismo instante el impulso libre y como improvisado del discurso se volatiliza porque, en vez del vuelco espontáneo que crea la *continuidad* rigurosa de las frases, percibimos desde ese mismo instante una emisión quebrantada en la que se introduce la incertidumbre y la duda. Puccini había previsto todo esto muy bien, prueba de ello es el extremo cuidado con que anotó todos estos detalles. Así, previó un ligero *ritardando* (que se realiza a través de un muy breve pedal) sobre el *mi* agudo de Marcello (en la segunda sílaba de la palabra *pensier*) para permitir al motivo inicial hacer una reaparición brutal en el compás siguiente (Ej. 2). La doble presentación de este motivo es nuevamente seguida por una ligera tregua en el momento en que se canta la frase *Ho un freddo di cane*, que se sigue escuchando, por encima del pedal de *la bemol* de los violencellos y contrabajos, pero en el momento en que la orquesta se acalla y que, por lo tanto, Rodolfo canta solo, Puccini especifica de inmediato que estas frases deben ser cantadas *a tempo*.

Ej. 2

The image shows a musical score for 'Ej. 2'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics: 'mio pen-sier pro - fon-do'. Above the word 'pen-sier', there is a fermata over a note, with a circled 'n' above it. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. Below the piano part, the text 'col canto a tempo' is written. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Una vez más, es porque Toscanini observa minuciosamente todas estas indicaciones que logra interpretar las menores inflexiones del discurso y recrear la libertad, mientras que las pretendidas libertades que habitualmente se toman con este texto sólo logran darnos la impresión de un balbuceo inarticulado.

Este mismo rigor del tempo ejerce su acción benéfica a lo largo de toda la partitura. He aquí otros ejemplos: la primera escena del primer acto está principalmente construida sobre dos ideas contrastantes, una de ellas —el motivo inicial (y las ideas que de él derivan)— es de carácter violento, y aunque no siempre agresivo, por lo menos de impulso rápido y liviano, mientras que la otra se expresa a través de ideas más tranquilas, de carácter *cantabile*, aunque no menos livianas. La primera intervención de esta segunda idea se realiza con las palabras “Nel cieli bigi. . .” (Ej. 3), de Rodolfo. Cuántas veces hemos escuchado —mientras Puccini

indica con todas sus palabras *Lo stesso movimento!*— una neta lentitud del discurso en el instante en que se canta esta frase (como también cuando se repite un poco más lejos al llegar a las palabras *Aguzza l'ingegno*), so pretexto que semejante retención permitiría al cantante desplegar las “cualidades líricas” de su voz, ya que ella no sería posible en un tempo más rápido.



Nos encontramos frente a uno de esos casos típicos que crean la leyenda de la “vulgaridad” y del “mal gusto” respecto de la música de Puccini. En realidad es casi imposible enumerar todos los inconvenientes e incongruencias que semejante relajación implica (cuando es tan sencillo describir las ventajas que el rigor procura en esta materia). Pero ensayemos de todas maneras.

1. El alargamiento de la frase rompe la unidad del discurso —de eso no cabe duda— principalmente porque los valores métricos aquí utilizados son a menudo mayores que aquellos de la “primera idea”, puesto que el contraste ya había sido *compuesto por Puccini*.

2. Si estas frases se toman más lentamente desde un comienzo se llega a no saber qué hacer en los momentos en que Puccini indica explícitamente *un poco ritenuto* (Ej. 4). Hay que elegir: o no se observa esta última indicación —en cuyo caso se destruye el sentimiento cadencial—, o bien, si se retiene más todavía, el motivo rítmico del acompañamiento se hace virtualmente incomprensible.

Ej. 4

O - zio come un gran.....sig - nor.

*poco rit.*                      *a tempo*

3. Desde el punto de vista dramático todavía no ocurre nada muy “serio” hasta aquí (en este momento preciso del primer acto); por

consiguiente, querer subrayar estas frases con un sendo lirismo es crear, ante todo, un énfasis inútil (que se puede en realidad calificar como vulgar o de mal gusto) y también es privarse de la posibilidad de destacar verdaderamente este lirismo cuando se hace necesario más adelante.

Hemos dicho que atenerse a las indicaciones de Puccini procura numerosas ventajas y a través de lo que hemos señalado, no vale la pena extendernos más sobre el particular. Agreguemos, sencillamente, que los buenos cantantes, bien dirigidos, logran perfectamente ejecutar las frases en cuestión —confiriéndoles el lirismo “exactamente necesario”—, inclusive cuando la pulsación fundamental del tempo se mantiene. Es lo que nos prueba, por lo demás, el admirable Jan Peerce (titular del papel de Rodolfo en el disco que nos ocupa), y debo confesar que jamás puedo dejar de emocionarme con su magnífico *si bemol* agudo (sobre la palabra *fiamma*), el que si lo hubiese retenido (no olvidemos que se trata de una blanca con punto, valor melódico de excepcional longitud dentro de las figuras musicales de esta escena) habría perdido toda su contenida calidad emocional, apenas insinuada, como está pedida.

\* \* \*

Los comentarios que preceden han tratado de aclarar un problema fundamental de la interpretación musical, o sea, la realización de un contraste sin cambiar la pulsación fundamental del tempo. Semejante problema se presenta cada vez que el pensamiento composicional parte de la concepción sinfónica de un tempo sintético que debe determinar y englobar una gran variedad de caracteres musicales opuestos. Esto es particularmente notorio, por cierto, en las obras sinfónicas propiamente tales, donde semejantes estructuras, como las del primer tema, los motivos transicionales, los segundos temas, etc., son concebidos partiendo de un concepto de tempo único, cuyas características de rapidez o lentitud, más o menos acentuadas, se realizan a través del predominio de ciertos valores métricos (rápidos o lentos), según la expresión que se pretende lograr. Corresponde al intérprete hacer resaltar y hacer evidente este transcurso dialéctico del espíritu composicional, y si no logra hacerlo, entonces violenta la obra. Cuántas veces se escuchan los primeros movimientos de una sinfonía o los *scherzi*, dentro de los cuales los segundos temas —o los tríos respectivamente— son tocados con mayor lentitud bajo pretexto de lograr un indispensable relajamiento, en circunstancias de que éste ya está realizado a través de las figuraciones que el compositor ha inventado. Procedimientos semejantes que no son sino el fruto

de una mentalidad musical primaria, son —repetimos— específicamente nocivos cuando se trata de obras líricas (sobre todo de las del repertorio italiano) donde, al unirse a las fluctuaciones del tempo pedidas por los compositores, crean una confusión casi inextricable, cuando no un verdadero caos.

Esto lo comprendió Toscanini, y el rigor de su interpretación aplicado a la música de Puccini (la que a menudo está concebida dentro del espíritu sinfónico al que acabamos de referirnos), ha probado ser saludable. Citaremos otro ejemplo específicamente elocuente: el segundo acto de “La Bohème” se inicia con fanfarrias estrepitosas y la intervención de un coro no menos bullicioso, etc., que expresan la alegría de un “rincón” del Quartier Latin en una noche de vigilia de Navidad. Todo ello está indicado *Allegro fucoso* a 2/8 con la negra a 112. El primer contraste aparece unos cien compases más lejos (o sea, aproximadamente dentro de un minuto de ejecución) en el momento en que Rodolfo y Mimi cruzan del brazo por entre la multitud (Ej. 5). Aquí, de pronto, el carácter cambia radicalmente y, una vez más, la violencia y lo agresivo del comienzo se substituye por un tono más tranquilo y lírico. No obstante, Puccini indica expresamente *Lo stesso movimento*, que significa sencillamente que la negra del 2/8 precedente equivale estrictamente a la negra presente del 3/4. Es cierto que agrega la indicación *legato e un poco sostenuto*, pero esto se aplica exclusivamente a la forma en que debe ser tocado este pasaje desde el punto de vista instrumental para crear el verdadero contraste con la articulación *staccato*, tan característica de la sección anterior.

Ej. 5 *da.....*: LO STESSO MOVIMENTO

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first section is in 2/8 time, starting with a treble clef and a bass clef. The second section is in 3/4 time, starting with a treble clef and a bass clef. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The text 'Ej. 5' is on the left, and 'da.....' and 'LO STESSO MOVIMENTO' are above the first and second staves respectively.

Casi molesta insistir sobre estos principios, por ser ellos tan evidentes, si no fuese porque son tan rara vez observados. El resultado de esta falta de rigor es, insistimos, un desagradable parcelamiento del discurso.



En cambio, Toscanini logra admirablemente este pasaje. No permite el más mínimo cambio del tempo respecto de la pulsación fundamental y así su interpretación nos proporciona las siguientes ventajas:

1. Evita la ruptura de la unidad del discurso musical (lo que también evita la "vulgaridad" de un contraste demasiado subrayado);

2. Logra mantener la atmósfera festiva y despreocupada que se pierde irremediabilmente cuando hay un apoyo excesivo;

3. El ligero *rubato* que introduce en la presentación de la breve figuración en semicorcheas, tan característico de este pasaje, se realiza (con mucha elegancia y sutileza) precisamente porque este tema es tocado —desde el punto de vista metronómico— en el mismo tempo que el tema en agresivas semicorcheas de la sección anterior;

4. El mantenimiento del tempo fundamental permite unir de modo muy natural la parte en la que el coro se hace oír nuevamente ("Ninoli, spilette!") (Ej. 6a);

5. Una similar soltura se encuentra al realizar la leve detención de la pequeña sección siguiente, cuando Rodolfo dice: *Vieni, gli amici aspettano...*" (Ej. 6b), y

6. La vuelta a la sección inicial a 2/8 (Ej. 6c) se realiza lógicamente (sin el menor rozamiento) y es así como esta primera parte del segundo acto se nos presenta como un *todo* unido, con magistral impulso y concebido "de un tirón".

Ej. 6

a) *Ni - no - li, spi - lle - tte!*

b) *Vie - ni, gli amici as pe-tta - no.....*

c)

## B. Matices y Articulación

Las cualidades interpretativas que estamos tratando de demostrar se realizan igualmente a través de la estricta observación de los matices y articulaciones exigidos por el compositor. En este sentido, también, la actitud en extremo atenta de Toscanini es ejemplar.

Desde el punto de vista de los matices querríamos señalar, en general, el justo equilibrio entre los cantantes y la orquesta, lo que hace que aquéllos nunca sean dominados por ésta. Semejante equilibrio permite cantar *piano* en todas partes donde este matiz está indicado (Hay una sola y desdichada excepción a este respecto: la segunda frase (*Cercar che giova?*) de gran dulzura, de la gran aria de Rodolfo *Che gelida manina* que canta aquí —Jan Peerce, de quien hemos dicho ya todo lo bien que nos parece su actuación— a pleno *forte*, sin siquiera tratar de atenuar el matiz (ejemplo 7). Esto es una lástima en realidad, porque un artista



como Jan Peerce habría podido, sin duda, cumplir con gran perfección lo que aquí se exigía). Así también las distintas inflexiones dinámicas están cogidas en forma precisa y realizadas con gran virtuosismo. Tenemos un ejemplo muy significativo desde el vigésimoquinto compás del primer acto en el que el matiz *forte*, realizado por un *crescendo* de dos compases, debe ser seguido cuatro compases más lejos, por un *piano súbito* (Ej. 8).

Ej. 8

Nunca había escuchado ese cambio súbito de matices con tanta precisión, cualidad que le confiere al pasaje una gracia y una flexibilidad realmente extraordinaria.

Por fin querría citar —dentro de la misma idea— la manera notable con que Toscanini logra crear la atmósfera de timidez y drama latente

durante la primera aparición de Mimi en el primer acto. La célebre frase melódica del aria de Mimi *Si, Mi chiamano Mimi*. . . es presentada aquí por las cuerdas (la mayoría de ellas con sordina) y los clarinetes, dentro del matiz más tenue imaginable (Puccini marca *pppp* (!) para las cuerdas y *pp dolcissimo* para los clarinetes). Pocos son los directores que se preocupan realmente de obtener esta extraordinaria *intensidad negativa* que produce la observación rigurosa de los matices deseados por el autor, pero la interpretación de Toscanini le hace absoluta justicia al texto. Pero no es todo: desde las palabras *Di grazia*. . . de Mimi, se inicia un *crescendo* de la orquesta que se prolonga durante tres compases y que es seguido, con toda naturalidad, por un *diminuendo* desde que se llega al punto culminante de la melodía.

Cuán tentador es en este momento (como ocurre a menudo) exagerar el *crescendo* para llegar a un *quasi forte* en el punto culminante, pero también qué formidable error musical y dramático. Es evidente que así se desfigura totalmente el sentido, tan anhelante, de este pasaje, aunque no fuese sino que porque ambos protagonistas no logran *murmurar* sus breves respuestas (que serían inaudibles si la orquesta toca demasiado fuerte). Nada de esto ocurre en la ejecución que nos ocupa. Al preocuparse de hacer tocar a la orquesta tan dulcemente como era posible desde el comienzo del pasaje, Toscanini logra el *crescendo* de manera tal, que su punto culminante llega apenas al matiz *piano*, lo que crea una especie de estremecimiento interior, expresión perfecta en este momento del drama. Demás está decir que, sin lugar a dudas, es así como Puccini también lo deseaba<sup>4</sup>.

\* \* \*

<sup>4</sup>Una vez más: nunca habíamos escuchado este pasaje ejecutado con semejante maestría y refinamiento. Por el contrario, los abusos que muy a menudo se le infligen a la partitura en este lugar han creado poco a poco un abuso dramático similar, lo que demuestra hasta qué punto una obra de arte como *La Bohème* ha sido trufada de elementos vulgares y caricaturescos. Es así cómo el personaje de Mimi —mujer joven, frágil y tímida muerta de frío— a menudo entra en su primera escena como si desempeñara el papel de una “gran dama”. Es cierto que este papel es casi siempre desempeñado por una

“diva” a la que el público saluda, desde el momento en que aparece, con aplausos frenéticos, lo que naturalmente incita a la cantante a darse aires poco de acuerdo con el personaje al que representa; también es cierto, por otro lado, que el matiz orquestal demasiado fuerte con que este pasaje es habitualmente realizado, tampoco impulsa al personaje hacia la reserva y la modestia. No es necesario tener mucha imaginación para visualizar un juego escénico muy distinto después de haber escuchado la interpretación de Toscanini.

Con respecto a la articulación minuciosa de los distintos elementos musicales, algunos ejemplos muy sencillos nos lo comprobarán.

Nuevamente tomaremos ejemplos del primer acto, los siguientes pasajes: el comienzo de la primera escena está totalmente concebido en ritmo ternario (3/8 ó 6/8). La primera verdadera cesura está marcada en el número de la partitura, con las palabras *Che lieto baglior!*, cantadas sucesivamente por Rodolfo y Marcello. Esta cesura prepara la entrada de un nuevo personaje, Colline, y se realiza principalmente a través de un ritmo nuevo, de estructura binaria. Es así como la última réplica de Marcello ya está acompañada por un motivo en dosillos y son estos mismos valores los que caracterizan el importante segmento melódico siguiente de los cornos, violas y violoncellos (todo esto se repite un poco más lejos, con una instrumentación modificada, desde la primera frase que canta Colline) (Ej. 9).



No insistiremos sobre la manera realmente magistral con que esta última melodía es ejecutada; lo que nos impresiona ante todo es la forma no menos magistral con que fue presentada. La mayoría de las veces, en realidad, casi llega sorpresivamente, sin ninguna preparación, mientras que Toscanini aprovecha el primer motivo en dosillos —que articula con una precisión sorprendente— para prepararnos para esa melodía. Como esta debe ser levemente retenida (Puccini marca *un poco sostenuto*), algunos directores de orquesta —que también desean prepararla— comienzan por retener ligeramente el motivo anterior. Esto no es eficaz porque así se debilita el contraste entre los valores ternarios y binarios (que no pueden apreciarse plenamente sino cuando el tiempo es mantenido). Toscanini procede, una vez más, con respeto absoluto a las indicaciones del texto, o sea, comenzando por impulsar realmente a fondo el *crescendo* de las notas sostenidas y del trémolo (lo que produce la impresión de un ensanchamiento) y principalmente haciendo tocar todos los instrumentos que hacen oír los dosillos (flautín, carillón, violas y violoncellos)

conforme a una articulación muy exacta y que ya es *estrictamente la de la melodía que sigue*.

Fijémosnos también, dentro de este orden de ideas en la minuciosidad con que Toscanini hace resaltar la acentuación de los tresillos extremadamente rápidos, verdadero torbellino que acompaña la llegada de Benito. Eso es lo que crea realmente la atmósfera de pánico juguetón, me atrevería a decir, de nuestros "bohemos" ante la visita del propietario y la ineludible exigencia del pago del arriendo. Por lo general, en este momento reina gran agitación en el escenario y eso es lo que distrae de la música y hace olvidar su articulación precisa. Cuánto más justo sería articular esas figuras musicales fuertemente acentuadas y tan claramente como lo hace Toscanini, lo que de inmediato haría inútil hasta los menores gestos, frecuentemente tan subrayados, de los personajes. En la realidad estos podrían permanecer rígidos, como en una especie de terror, y expresar la situación a través de una mínima actuación muda, y con las pocas palabras del texto. No dudo que es precisamente eso lo que deseaba Puccini (inclusive la economía de estas páginas nos lo prueba)<sup>6</sup> y ésta es la impresión que se desprende de la audición de nuestros discos.

## II

Hemos tratado de hacer resaltar en las páginas que preceden, ciertas características de la dirección de Toscanini que, según nos parece, contribuyen a la interpretación auténtica de "La Bohème". No obstante, hemos dicho muy poco sobre la forma en que el *maestro* trata las partes vocales, o sea, la manera cómo acompaña a los cantantes, cuánta libertad les deja y que grado de rigor les impone, ya que, a fin de cuentas, todos estos problemas suman algunos de los puntos más importantes que exige la interpretación de una obra lírica.

En este sentido la reputación de nuestro *maestro* ha sido disfrazada por una especie de leyenda, expresada a través de un lugar común y cuya veracidad pocas personas han tratado de verificar. Se dice, en realidad, que Toscanini tuvo razón al reaccionar contra los abusos que los cantantes han introducido en la ópera italiana: *rubato* exagerado, número y du-

<sup>6</sup>No es solamente el número muy escaso de respuestas brevísimas que determina este "mutismo" el que nos parece tan indispensable realizar aquí, sino más bien y por sobre todo, la muy precisa indicación

de Puccini, respecto de la actuación de Schaubard, quien, "después de consultar a los amigos, va a abrir la puerta". No cabe la menor duda de que esta "consulta" es muda.

ración de pedales excesivos, etc.; pero que al hacerlo, cayó en el defecto contrario, es decir, que habría prohibido la menor libertad a los cantantes, que habría hecho problemáticas algunas respiraciones y que, de este modo, sus interpretaciones habrían perdido, por último, todo el carácter auténticamente lírico y dramático.

No sería necesario refutar semejantes tonterías (los numerosos discos de Toscanini lo hacen por sí mismo) sino fuera que ellas comienzan casi a tener "fuerza de ley". Siendo así debemos tratar de demostrar lo contrario.

\* \* \*

He aquí las dos más importantes arias de "La Bohème", la de Rodolfo y la de Mimi en la segunda parte del primer acto. Desafío a cualquiera que descubra un solo lugar donde se manifiesten los susodichos defectos que hoy se pretenden encontrar. El comienzo del aria de Rodolfo es cantada con una flexibilidad y elegancia verdaderamente sorprendentes, adhiriéndose rigurosamente a las indicaciones de Puccini<sup>6</sup>. Toscanini se preocupa de no dividir el *legato de la melodía* de los primeros violines que tocan al unísono con la melodía del canto y con las palabras "*e che faccio, come vivo*", no obstante permite a Peerce tomar la respiración indispensable (indicada por la coma) entre las palabras *faccio* y *come* (Ej. 10). Basta decir que el tiempo para la respiración debe ser muy corto (pero que sin duda es suficiente cuando se trata de un cantante como Peerce) a fin de no romper, por ningún motivo, la unidad melódica. Debemos señalar también, de inmediato, la muy sutil subdivisión realizada por Toscanini con las corcheas *do-re bemol* que preparan admirablemente el último motivo cantado de esta sección (sobre la armonía de la dominante), especie de tímida interrogación, expresada por la palabra "Voulez-vous?"<sup>7</sup>.

Vamos un poco más lejos: Toscanini autoriza —contrariamente a lo que establece la leyenda— un auténtico pedal en la sílaba *na* dentro de la frase "l'anima ho milionaria", resultado lógico de la indicación *allargando* realizada a través de una muy juiciosa subdivisión de los dos últimos tresillos del compás (igual cosa ocurre —con pedal sobre el *do bajo*— trece compases más adelante al llegar a las palabras *le dolce seranze*). En

<sup>6</sup>La única excepción es la que ya señalamos (ver Nota 4).

<sup>7</sup>Son los detalles de este tipo (daremos otros ejemplos más adelante) los que nos

permiten medir y apreciar el arte que despliegan, como acompañantes, ciertos grandes directores de orquesta.

líneas generales la técnica de seguir el canto en toda esta segunda parte del aria mediante subdivisiones frecuentes de los tresillos necesita muy especial atención del director hacia las exigencias de los cantantes.

Ej. 10 *p*

e che fac - cio, co - me - vi .....

*pp* y y y *poco allr. et.*


*rall.*


vo. Vuo - - le?

Otro tanto ocurre en el aria siguiente, muy bien cantada por Licia Albanese. En su parte inicial, Toscanini realiza a la perfección el necesario contraste entre el 2/4 subdividido en 4/8 y la pura y simple medida a dos tiempos. Más adelante, en la sección marcada *Allegretto moderato*, Toscanini adopta abiertamente el tempo muy rápido de 144 para la negra, lo que hace resaltar el carácter *con simplicità* especificado por Puccini, sin dejar por eso de marcar en forma precisa y sutil las dos importantes cesuras (que permiten a la cantante respirar brevemente) después de las frases *Non vado sempre a messa*" (Ej. 11a) y *"guardo sui tetti"*. Más lejos el maestro vuelve a autorizar una especie de pedal (sugerido por lo demás por el *ritardando* y la acentuación marcada por Puccini) sobre el segundo la agudo de la frase *"il primo baccio dell'aprile è mio!"* (Ej. 11b).

Estos ejemplos (a los que habríamos podido fácilmente agregar otros, aunque no fuese sino el admirable acompañamiento del Vals de Masetta en el segundo acto) deben bastar como “demostración”.

Ej. 11

a)  Non va - do sem - pre a Me - ssa, ma

b)  se pri - mo ba - cio dell' ap - ri - te è mio —

\* \* \*

El consumado arte y minuciosidad que Toscanini aporta a la realización de las partes vocales también puede verificarse sobre otros planos. Veamos, por ejemplo, el cuarteto con que se termina el tercer acto. Jamás había escuchado este trozo, hartamente complejo, realizado con tanta claridad. Toscanini logra hacer resaltar de manera sobrecogedora la oposición entre las dos parejas: una tierna y lírica y la otra al borde de un altercado trepidante.

Podrá objetarse que esta claridad del juego de líneas vocales es más fácil de realizar en el disco, donde la disposición de los micrófonos contribuye a valorizar las partes individuales, que en la escena, donde los movimientos de los personajes no permiten captar con igual claridad la polifonía vocal. Estos son problemas falsos porque las ventajas de la disposición de los micrófonos está suficientemente compensada por la distribución en el espacio escénico (por lo menos tal como debe ser realizada en una escenificación apropiada) de los personajes, y no es eso tampoco lo que más nos preocupa. Nuestra apreciación de la interpretación de Toscanini se basa sobre un aspecto distinto. No se trata de ninguna manera de un éxito puramente *acústico*, sino que precisamente de *interpretación* (que nada tiene que ver con las preocupaciones, por lo general poco auténticas, de la “alta fidelidad” o cosas por el estilo).

Una vez más debemos buscar el secreto de este éxito en el rigor absoluto de la articulación de los distintos elementos musicales. Toscanini logra, en realidad, un verdadero discurso musical *legato* y *tenuto* (tanto por parte de los cantantes como de la orquesta) cuando se trata de la pa-



reja Mimi-Rodolfo, y cuando se trata de la de Musetta y Marcello se preocupa de que sus partes vocales y el acompañamiento orquestal, en su casi totalidad, sea ejecutado conforme a una auténtica articulación *staccato*.

No cabe duda de que es principalmente gracias a estas distintas articulaciones que el genio de Puccini pudo dar una forma musical y dramática concreta a su visión de este momento complejo del drama. Tampoco es menos evidente (dada la elocuencia en sí de esta música) que una ejecución relativamente correcta logra recrear con bastante claridad la fuerza de esta visión. Pero es solamente una interpretación verdaderamente profunda la que nos restituye el sentido total. Lo más admirable en la interpretación de Toscanini es la forma como logra, a cada instante, ejercer su control sobre el conjunto de fenómenos musicales, y es en los momentos de verdadero despliegue a cuatro partes de las líneas vocales donde este control logra su mayor intensidad. Logra marcar el tiempo —cuando un director no dispone sino que de un solo brazo para ello— un *legato* o un *tenuto* absoluto para guiar a la pareja Mimi-Rodolfo, preocupándose de que la otra pareja se exprese con un *staccato* ligero y caprichoso, es la hazaña de un gran director de orquesta teatral, altamente penetrado de las exigencias del canto, aunque frecuentemente se ha dicho que éstas ni siquiera rozaban la conciencia de Toscanini.

\* \* \*

Para terminar querríamos ilustrar esta “conciencia teatral” de la cual hace gala nuestro *maestro*, con el ejemplo seguramente más impresionante de esta partitura. Nos referimos a la segunda escena del último acto, en el momento en que entra Musetta. Conocemos bien la situación: la atmósfera es alegre, Schaunard y Colline simulan batirse a duelo mientras Rodolfo y Marcello danzan a su alrededor “con loca alegría”. Aquí la orquesta toca una especie de scherzo desencadenado y que está marcado *Allegro spigliato* (con la negra a 132).

Con su virtuosismo orquestal bien conocido Toscanini logra impulsar este pequeño interludio orquestal<sup>8</sup> con infernal rapidez lo que podría parecer contrario al espíritu de Puccini. En realidad el tempo de este trozo es más rápido que el indicado por Puccini (alrededor de 154 por negra en vez de 132, lo que constituye una diferencia sensible) y en cuanto

<sup>8</sup>En la Opera Cómica de París casi siempre lo cortan totalmente (si la memoria no me falla, sólo tocan los primeros cinco compases). Eso constituye un absurdo evidente, como se comprenderá un poco más adelante.

al carácter *spigliato* (desenvuelto) parece más bien ceder el paso a una extrema tensión. Podría acusarse al maestro, por lo tanto, de falta de respeto y de rigor con respecto al texto que interpreta. No lo creo y me parece más bien que logró aquí, gracias a la libertad que se tomó, aprehender una implicación profunda<sup>9</sup>.

El resultado de esta interpretación nos hace de inmediato preveer el drama que no tardará en estallar. El tempo extremadamente rápido y la tensión que estos crea nos impulsa al borde de la histeria y, desde la entrada de Musetta, nos sentimos en plena catástrofe. Pretender, como lo hemos hecho, que este súbito estallido del drama y de la catástrofe sea la única implicación auténtica de la música de Puccini sería hacer una afirmación gratuita si se examina atentamente la estructura de esta música.

El trozo se inicia, en realidad, con un segmento melódico de cuatro compases, caracterizado por un progreso armónico II-16 (en *la bemol mayor*). Este segmento se repite de inmediato, después de la primera exposición, y sus funciones armónicas se consolidan con este solo hecho. Este mismo segmento es repetido nuevamente (provisto de las mismas funciones armónicas) cuatro compases antes del fin del trozo y todo ocurre como si esta nueva exposición debiera, también, hacer escuchar el mismo segmento dos veces seguidas (Ej. 12). Pero la segunda presentación del segmento es, aquí, interrumpido brutalmente (sólo se escucha el primer acorde de II grado) con el grito de Marcello: "Musetta". Este grito usa el *si-bemol* (fundamental del acorde de II grado de *la bemol*) sobre la primera sílaba y en seguida pasa al *si* natural interpretado como fundamental de la dominante de *mi* menor tonalidad dentro de la cual evolucionará la próxima sección, el acorde de tónica de esta nueva tonalidad se hace oír, por lo demás, de inmediato, después de la exclamación de Marcello.

Todo ello prueba a las claras que Puccini realmente tenía la visión de un verdadero ("golpe teatral") al componer este trozo. Pero aunque este golpe sorpresivo es exigido por el libreto, difícil sería realizarlo plenamente ateniéndose estrictamente a las indicaciones musicales de Puccini. Nos parece, en realidad, que la desgarradora cadencia rota, que subraya armónicamente el grito de Marcello, no tendría la necesaria fuerza si lo que precede hubiese sido tocado de manera "desenvuelta". Lo mismo vale

<sup>9</sup>Es un hecho que el mismo Puccini aceptó esta interpretación (ver la conclusión de nuestro ensayo). Se trata aquí de un caso, extraordinariamente raro, en el

que un intérprete genial supo leer en el texto del compositor algo que está escrito solamente "entre líneas".

para el ritmo, roto también por el silencio de la orquesta que sigue al acorde de II grado (escuchado sobre la última corchea del compás de

Ej. 12

Musetta

Marcello

ff

Cè Mi-mi Cè Mi-mi

Mu-se-tta!

fff subito pp

2/4); tampoco tendría la misma fuerza catastrófica si el interludio orquestal hubiese sido presentado con mayor desenvoltura. Es necesario, por fin, darse cuenta como Toscanini trata con todas sus fuerzas de mantener la tensión acumulada puesto que casi suprime el pedal colocado después de la exclamación de Marcello, lo que permite escuchar el acorde tónico

de *mi* menor casi inmediatamente después de esta exclamación, así como a Musetta atacar de inmediato su dramático recitativo<sup>10</sup>.

\* \* \*

Estas últimas páginas que acabamos de analizar nos han demostrado un nuevo aspecto de la dialéctica entre el rigor y la libertad de la interpretación musical. El hecho de que la interpretación de Toscanini pueda ser considerada como fundamento de autoridad nos comprueba que el verdadero rigor es siempre, en el fondo, el resultado de una libertad absoluta, así como ésta es el resultado de aquélla.

Las proyecciones de semejante dialéctica podrían desarrollarse muy extensamente; bástenos con decir que los dos términos que las definen —rigor y libertad— no tienen sentido sino cuando se sabe realmente leer una partitura. Eso es lo que a menudo nos enseñó Toscanini y es, una vez más, lo que nos enseña hoy día demostrándonos cómo debe leerse e interpretarse la partitura de “La Bohème”.

### Conclusión

No querría terminar este ensayo sin fundamentar algunos antecedentes, hasta cierto punto históricos, que confieren a esta grabación una importancia muy especial (esto justificará más completamente aún las razones por las cuales la elegimos). No puede negarse que los discos que nos han ocupado fueron realizados en un estado de ánimo muy especial, voy a explicar lo que quiero decir a través de esta afirmación. Es cosa conocida que el “estreno mundial” de “La Bohème” tuvo lugar el 1º de febrero de 1896, en el Teatro Regio de Turín, precisamente bajo la dirección de Toscanini, entonces un joven de veintiocho años. Puccini estaba presente en esta representación, así como asistió en el futuro a muchas ejecuciones de sus obras dirigidas por aquel que se convirtió en uno de sus amigos e intérpretes más fieles<sup>11</sup>. También se sabe que esta primera representación no obtuvo sino que un éxito muy relativo porque el públi-

<sup>10</sup>También debe notarse que Toscanini hace ejecutar el *parlando* de Musetta a una velocidad vertiginosa, y gracias a ello se mantiene la tensión hasta el límite extremo.

<sup>11</sup>También es cierto que hubo “conflic-

tos” entre ellos. No obstante, Puccini nunca dejó de rendirle homenaje al genio de Toscanini. “Cuando pienso cómo dirigió mi *Bohème*..., decía, y ese recuerdo siempre le hizo perdonar las peores ofensas.

co reaccionó en forma más bien "tibia" y la crítica fue más bien hostil. En este sentido la situación no era la misma cincuenta años más tarde (casi día por día), cuando Toscanini subió al podium de la Orquesta de la NBC en Nueva York, para dirigir la ejecución que conocemos: "La Bohème" se había convertido con el tiempo en una de las obras más tocadas y aplaudidas del repertorio lírico. No obstante — y precisamente debido a ese éxito universal— "La Bohème" también se había convertido paulatinamente en una de esas obras a las que se le habían incorporado las numerosas imperfecciones y defectos que caracterizan a tantas versiones "de repertorio".

Al final de su vida —y a ocho años de su "retiro" definitivo— uno de los más grandes intérpretes de nuestra época quiso hacer revivir bajo su aspecto auténtico —y por última vez en su carrera— la partitura de una obra maestra a la que contribuyó a darle vida, por primera vez, en los lejanos tiempos de su juventud. Nadie mejor que él estaba calificado para ello, puesto que fue precisamente esa afortunada y rara constelación de una colaboración ideal entre un gran compositor y su intérprete preferido, la que se nos transmite en estos discos que podemos, por gran fortuna, escuchar y estudiar con absoluta libertad.