

ron su dimisión en la Wiener Staatsoper, pero sí de señalar la justificación que Weingartner encontraba en tales medidas: el propio Wagner había comenzado este proceso de depuración y adelgazamiento de su obra, y no era muy aventurado pensar que gran parte del pathos retórico y declamatorio de Wagner era infiel al principio mismo de su música. Wagner se habría extralimitado, se habría proyectado a sí mismo más allá de su propio arte, habría desconocido los límites de su arte verdadero, y lo habría identificado como una expresividad nueva y exagerada que lo desbordaba. Se imponía una labor de revisión crítica en la madurez, labor que la escuela romántica pretendió desconocer por permanecer demasiado unida a los escritos del Wagner pedagogo...

Proyectemos de nuevo el problema de la objetividad de la interpretación referido a las versiones wagnerianas de Toscanini. ¿Es el gran director italiano fiel a las teorías de Wagner o a sus partituras? ¿Se atiene a las normas de dirección del famoso opúsculo de Wagner o prefiere limitarse al texto escrito? Willy Reich nos informa que Toscanini no consideraba necesario resumir sus puntos de vista sobre la técnica de dirigir porque éstos se encontraban ya sustancialmente en el libro de Wagner.³¹ Pero las teorías de Wagner estaban basadas en el tempo-fluctuación, que era justamente lo que procuraban evitar los directores de la corriente objetivista. Toscanini, el admirador incondicional de Nikisch y Weingartner, enemigo personal y artístico de Furtwängler y ejemplo a seguir para la mayoría de los directores antirrománticos (Reiner, Kleiber, Szell, Mitropoulos, Busch), declara que su técnica de dirigir es sustancialmente la misma que la de Richard Wagner.

La contradicción es en el fondo aparente, y después de haber estudiado la postura de Weingartner, los conceptos de objetividad y subjetividad pierden el sentido que normalmente les atribuimos. Hay una «objetividad» que equivale a la interpretación despersonalizada y mecánica de una partitura, y una subjetividad que equivale al capricho y a la arbitrariedad de una mal entendida intuición. En el medio se encuentra una objetividad que pretende servir a la obra, al texto escrito, pero sin olvidar que todo texto es expresión de un acto creador.

En este medio equidistante entre estas dos posturas extremas es donde hay que situar a Weingartner, anti-wagneriano por amor a Wagner, y a Toscanini, wagneriano a despecho de la tradición.

No hay contradicción ninguna entre el estilo objetivo, recortado, tenso y ceñido de Toscanini y su adhesión a los principios de la técnica de dirección de Wagner. Lo que Toscanini encuentra afín a su espíritu en el libro de Wagner es la necesidad de interpretar la partitura como el resultado de un acto de creación, de algo viviente que respira, que se manifiesta como melodía, como canto. «No quiero oír notas, no. El alma de los sonidos es lo que quiero»,³² solía decir a sus músicos. Toscanini acepta, pues, este principio de Wagner y acepta la teoría del tempo-fluctuación, del fraseo basado en la «respiración» del flujo melódico, y esta característica le evita caer en el peligro de la interpretación mecánica. Gran parte de las interrupciones coléricas que solía efectuar durante los ensayos iban acompañadas de la exigencia imperativa de «cantare, canta-

³¹ M. Labrocca, op. cit., p. 254.

³² F. Herzfeld, La magia de la batuta, p. 180.

re come gli uccelli»... Pero le separa definitivamente de la escuela romántica su fidelidad a la partitura y su total independencia de los valores extramusicales. Toscanini, como Weingartner, distingue entre lo que pertenece a la música y lo que le es ajeno, entre el sonido y las interpretaciones ideológicas del sonido, entre el Wagner artista y el Wagner pedagogo. Por el primero sentía una admiración sin límites. Al segundo parece que lo ignoró por completo.

Cuando Nietzsche rompió con Wagner (con su música, pero sobre todo con toda la ganga inútil de adherencias concomitantes) encontró un sustituto en Bizet y en su ópera *Carmen* por la inmediatez de su lenguaje, por la sencillez y transparencia de su música, por el aire ligero e intrascendente de su argumento. «Il faut méditerraniser la musique»,³³ escribió en *Der Fall Wagner* a manera de programa, dando a entender que la música alemana estaba enferma de transcendentalismo y filosofemas y había que buscar otro cauce de expresión. Toscanini vino a mediterraneizar la música de Wagner, y de tal manera que si prescindiéramos del texto argumental encontraríamos en las nuevas versiones algo muy cercano a lo que exigía Nietzsche de las óperas del futuro. La claridad latina —concepto éste muy manoseado y distorsionado por mil polémicas partidistas—, introduce en el claroscuro de Wagner una luz desconocida que hace más nítidos los contornos sonoros y produce una nueva dimensión de presencialidad. Willy Reich, comentando la versión de Toscanini de los *Meistersinger* (Salzburg, 1935), destaca que la claridad latina había restituido a esta obra su significado original.³⁴

Ciertamente esta claridad latina requiere en el espectador una cierta preparación. Un público acostumbrado a las versiones tradicionales no siempre se encuentra a gusto ante las novedades que introduce Toscanini. Refiere el célebre cantante Lauritz Melchior que un sector de la crítica en Bayreuth solía identificar el *Tristán* de Toscanini con *Turandot*.³⁵ Otros consideraban que el *Tristán* carecía de tragedia y lo calificaban de inauténtico o italianizado.³⁶ Es fácil caer en estos errores porque la ligereza, el ritmo y la transparencia de estas versiones recuerdan la música italiana. Sin embargo, una audición detallada y desprovista de prejuicios descubrirá en el Wagner de Toscanini una intensidad expresiva y una presencia del elemento trágico como apenas es posible encontrar en sus colegas de la escuela romántica.

La «claridad latina» tenía ciertamente sus límites aplicada a las obras del repertorio alemán. Hemos encontrado testimonios unánimes sobre la falta de «contacto» entre director y compositor en *La Flauta Mágica* de Mozart, por poner un ejemplo: Otto Strasser la considera decepcionante,³⁷ Erich Leinsdorf asegura que Toscanini no comprendió la obra,³⁸ y Rudolf Bing la califica de «espeluznante».³⁹ El mismo Toscanini confesó, hablando de Mozart en general y de *Las Bodas de Fígaro* en particular, que había algo

³³ F. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, cap. 3.

³⁴ M. Labrocca, op. cit., p. 142.

³⁵ B. W. Wesling, op. cit., p. 12.

³⁶ Ibid., p. 72.

³⁷ Otto Strasser, «Und dafür wird man noch bezahlt», p. 125.

³⁸ Robert Bachmann, *Grosse Interpreten im Gespräch*, München, 1978; p. 119.

³⁹ R. Bing, *5000 Abende in der Oper*, p. 242.

en este compositor que él no lograba comprender por completo.⁴⁰ Pero extender esta crítica a las versiones de Wagner no parece acertado. Alma Mahler, quizás resentida con Toscanini por el trato que éste le prodigó a su esposo, ya enfermo e incapaz de llevar a buen término el *Tristán* del Metropolitan, asistió a la première de Toscanini y le dedicó unos comentarios despectivos en su libro *Recuerdos de Gustav Mahler*.⁴¹ Pero Gustav, aunque de gustos y carácter diametralmente opuestos a los de Toscanini, no fue de la misma opinión. «Toscanini dirige el *Tristán* de una manera completamente diferente a la nuestra —explicaba Mahler poco después a Bruno Walter— pero en su género grandiosa.»⁴² El testimonio de Mahler es el mejor ejemplo que podemos aportar para legitimar las versiones wagnerianas de Toscanini: Gustav Mahler pertenecía al estilo romántico, era compositor famoso y una autoridad en Wagner, sufrió el despectivo comentario de Toscanini («Mahler no conoce el *Tristán*»), y sin embargo supo reconocer generosamente la grandeza de su interpretación.

Después de haber estudiado los presupuestos teóricos del arte de Toscanini, nos resta resumir brevemente la aplicación de estos principios a la técnica de la dirección de orquesta y a los resultados prácticos por ella alcanzados. Para facilitar la comprensión dividiremos los aspectos materiales del sonido en tres grupos: *a)* los pertenecientes a la estructura *espacial y horizontal* del conjunto orquestal (claridad de texturas, transparencia, balance dinámico entre los diversos grupos de instrumentos); *b)* los pertenecientes a la estructura *temporal y vertical* (ritmo, precisión metronómica); *c)* los pertenecientes al *concepto* mismo del sonido que se busca.

En lo que concierne al primer apartado, es de destacar en primer lugar la increíble habilidad de Toscanini para interpretar las obras más complicadas de Wagner con total claridad y transparencia. Otto Strasser define el Mozart de Toscanini como una música que adquiere transparencias cristalinas sin por ello perder calor interpretativo.⁴³ Más adelante aplica el mismo autor este concepto a la interpretación de los *Meistersinger* de Salzburg (1935), añadiendo que el efecto orquestal es semejante al ideal de la música de cámara.⁴⁴ Esta transparencia hace posible la audición simultánea de varias líneas melódicas que se entrecruzan a la manera de hilos finísimos⁴⁵ que son a la vez dependientes e independientes del tejido sonoro.⁴⁶ Lejos de emplear Toscanini bloques macizos de sonido contundente y opaco, prefiere la delicada transparencia del modesto sonido de cámara.

Con respecto al tiempo, es de destacar que Toscanini viene a liberar a la música de Wagner de la pesadez, monotonía y falta de movimiento en que decayó en manos de algunos de los representantes de la tradición romántica. «Los wagnerianos llaman ritmo a lo que yo, sirviéndome de un refrán griego, denominaría *mover un pantano*», escribía Nietzsche en su apología de *Carmen*. En Toscanini se advierte el deseo de liberar

⁴⁰ «*Spiegel*» n.º 31, 1977, Ein Dirigent, ja, das bin ich.

⁴¹ A. Mahler, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Frankfurt, 1971; p. 175.

⁴² B. Walter, *Thema und Variationen*, p. 361.

⁴³ O. Strasser, op. cit., p. 119.

⁴⁴ Ibid., p. 124.

⁴⁵ B. W. Wesling, *Wagner und Toscanini*, RCA AT 400, disco 2635111.

⁴⁶ M. Labrocca, op. cit., p. 190.

esta música de los movimientos excesivamente lentos donde la necesidad dramática impone una mayor vitalidad, y al revés, dotarla de mayor sosiego en los pasajes solemnes. La escena Brünnhilde-Siegfried del primer acto de *Götterdämmerung* posee la rapidez y viveza de una ópera italiana, y el ritmo puede sugerir en un auditorio poco preparado el ambiente de *La Traviata*. Por el contrario, las escenas más solemnes de *Parsifal* resultan mucho más lentas que con Furtwängler o Muck.⁴⁷ En general domina en Toscanini la preocupación por cambiar el ritmo, por adecuar el tempo melódico a las necesidades dramáticas de la obra y por evitar la pedantería, falta de fantasía y de elasticidad que reprochaba Wagner a Richter.⁴⁸

Finalmente, el concepto sonoro, el estilo musical definido por la materialidad misma del sonido. ¿Cuál es el resultado de esta técnica? En nuestra opinión, una «gracia» indefinible que se transparenta en la intimidad, en el lirismo,⁴⁹ en la ausencia de esquinas,⁵⁰ en la alegre vitalidad⁵¹ que emana de su arte, en una ligereza que no puede confundirse con la superficialidad...⁵² Esta gracia ligera y «latina» es lo que faltaba a los intérpretes nacidos en el seno de la tradición. Wagner conocía este defecto y aconsejaba a sus músicos que ejecutasen con un estilo «*un poco más italiano*».⁵³ ¿Puede seguir la crítica moderna juzgando heterodoxas —heterodoxas por italianas— las versiones de Toscanini?

«Tengo que confesar que yo llegué a Bayreuth como llega un peregrino, y que allí quise servir a la obra de Wagner, pero no a aquella mafia que se había impuesto la tarea de liberar a Alemania. ¿Liberarla de qué? Los “libertadores” destruyeron el nimbo del arte alemán. Yo no podía trabajar ni permanecer en un lugar donde un Bruno Walter fue tratado de manera tan infantil y brutal. Otros pudieron aguantarlo, y esto manchará su reputación siempre que se invoquen sus nombres.»⁵⁴

Toscanini expresó así su renuncia definitiva a dirigir en Bayreuth. La familia Wagner había acudido a la intercesión de Hitler, quien envió una carta al maestro expresándole sus deseos de poder oírlo y rogándole que se dignase volver al año siguiente. Todo fue en vano. «In vita democrazia, in arte aristocrazia»...

Los Wagner pusieron entonces sus ojos en Fritz Busch, la «víctima» de los ortodoxos de 1925. También resultó en vano. Busch manifestó a Toscanini en una fiesta que éste organizó en Italia poco tiempo después, su adhesión a la negativa de pactar con la Alemania nazi.⁵⁵ Después de estas renunciaciones le cupo a Richard Strauss la «honra» de salvar el prestigio de los festivales...

M. Fernando Varela Iglesias

⁴⁷ B. W. Wessling, *Toscanini in Bayreuth*, pp. 117-118.

⁴⁸ R. Gutman, op. cit., p. 395.

⁴⁹ B. W. Wessling, op. cit., p. 16.

⁵⁰ Ibid., p. 122.

⁵¹ Ibid., p. 13.

⁵² B. W. Wessling, *Wagner und Toscanini*, RCA AT 400, disco 2635111.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ B. W. Wessling, *Toscanini in Bayreuth*, p. 127.

⁵⁵ Fritz Busch, op. cit., p. 213.

