

libro investigación ensayo **crónica** crítica

Lauro Ayestarán

En torno al arte supremo de Arturo Toscanini

El País, 13-vii-1940, Montevideo, Uruguay.

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.
2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:
 - el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.
 - el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el carácter de dominio público.
3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención contraria, en los términos definidos por la ley.
4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.
5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.
6. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a:
consulta@cdm.gub.uy

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

En torno al arte supremo de Arturo Toscanini

La concepción de una partitura por un gran intérprete, esto es su interpretación, se manifiesta únicamente a través del sonido. Esto, desde luego, todo el mundo lo sabe. Sin embargo, se acostumbra a hablar separadamente de lo físicamente sonoro y de lo espiritualmente interpretativo, o más graciosamente y canjeando términos, de técnica y de arte, como si ambos fueran cuerpos con vida independiente, dentro del misterio de la emoción estética.

Ante los dos conciertos que Arturo Toscanini ofreciera en Montevideo, al frente de un notable instrumental sonoro —la orquesta de la "N. B. C."— este desdoblamiento de técnica y arte se ha puesto en vigencia entre nosotros, remozando un problema tan antiguo como mal planteado: forma versus contenido o fondo.

Y lo curioso es esto: la meditación no surge porque exista una falta de equilibrio entre el instrumental y el director, sino porque realmente son ambos tan perfectos que la admiración se puede individualizar separadamente en cada uno de ellos y luego equivocadamente valorarlos independientemente.

Sin embargo el lector nos disculpará que le creamos tan ignorante como para repetirle que la forma y el contenido no pueden existir por sí solos. Y esto no es valioso únicamente para el artista creador (el compositor) sino también para el artista re-creador (el intérprete). De tal manera que cuando se habla vulgarmente tanto de "un gran técnico pero mal intérprete" así como de "un gran intérprete de técnica defectuosa", se proclama la no existencia del verdadero intérprete. El artista no existe en ninguno de los dos casos. Se contempla el espectáculo de una persona que tiene atrofiado un órgano y enormemente desarrollado el otro. Se contempla un fenómeno. Lo cual nada tiene que ver con el arte propiamente dicho.

Obtenido ese equilibrio, se puede hablar de mayores o menores grados de calidad interpretativa según avancen en perfección pero en íntima correspondencia interna, la for-

ma y el contenido.

Para llegar, pues, al concepto que tiene Toscanini de cada obra, tratamos primeramente por su técnica, por su artesanía. Es el único camino que nos puede conducir con infalible precisión hasta las puertas de su misterio estético, ya que en él desde un principio la forma y el contenido se hallan imprescindiblemente equilibrados.

Una primera característica de su manera interpretativa golpea nuestra atención: su deslumbrante y clara brillantez. El sonido que extrae de su orquesta no puede ser más lujosamente brillante. Desde que bajó la batuta en los acordes iniciales de la Obertura de "El barbero de Sevilla", nos sumergió en un mar sonoro incandescente. En los "tutti" su orquesta suena como un cuerpo luminoso, pero sin asperezas de ninguna especie; la amalgama instrumental no puede ser más equilibrada. Todo esto define otra característica suya: su interpretación no es detallismo filatélico sino un gran impulso vital que embriaga al auditor hasta que se apaga en el aire la última nota. Para lograr ese encantamiento casi enervante, apresura a veces los tiempos, origen de inacabables discusiones entre músicos. Bien es verdad que Toscanini se ha defendido alrosamente puntualizando su respeto hacia las indicaciones "metronómicas" que, desde Beethoven hacia adelante figuran en muchas partituras, estampadas por el propio compositor.

Esa tensión interpretativa no desmaya un sólo instante, y lo que es más curioso tampoco se acrecienta. En el Scherzo del "Sueño de una noche de verano" se acostumbra a forzar matices para obtener hacia el final una sensación de alada liviandad suprema. Toscanini despreña este truco —justificable por otra parte— y desde la primera nota ya nos coloca en ese estado de gracia, desarrollando todo el "Scherzo de Fuck" en un plano de sonoridad media, limpia de grandes "regula-

dores" y ficticias hinchazones de matiz.

Ese formidable impulso generador, le permite justificar la inclusión en el programa, de obras, algunas de ellas, que en manos de otro

conductor y al lado de grandes concepciones sinfónicas, parecerían insostenibles. En sus manos la música surge como recién nacida. ¿Porqué se le va a objetar la inclusión de la Obertura de "El barbero de Sevilla" si quizás lo peor que ella posee no sea más que el haber si-

do ejecutada en demasía (y por lo tanto desmonetizada), y en la batuta de Toscanini pierde esa característica, sonando como si fuera recién acuñada?

Pero en este momento me doy cuenta de que no he estado más que justificando a Toscanini con-

tra invisibles acusaciones. Hablemos ahora concretamente de sus más altos momentos: "El mar", la "Séptima sinfonía", el Preludio de "Tristán", la "Segunda Sinfonía", de Brahms...

Es admirable verlo saltar de técnicas y estéticas tan distintas y hasta opuestas entre sí como las de Debussy, Beethoven, Wagner o Brahms, con una seguridad e intenciones tan variadas como exactas. La increíble delicadeza del juego instrumental en el segundo boceto de "El mar"; la ágil y fuerte justeza en la rítmica de la "Séptima Sinfonía", la adusta y noble severidad expresiva en el Preludio de "Tristán e Isolda", nos exponen la más admirable teoría de acomodación interpretativa de este renovado Proteo de la música.

Su concepción de estas tres obras no pudo ser tan distinta ni tan precisa. En "El mar", su versión quizás más soberana, Arturo Toscanini supo montar y dar unidad a un complejo océano sonoro, donde el cuidado en obtener los em-

pastes más sutiles, pudo haber hecho perder la total y suprema concepción debussyana. El impulso dinámico de la "Séptima Sinfonía", se convierte muy a menudo en desorganizado arrebatado en sus manos la substancia sonora, sostenida por una violenta rítmica se instala en su preciso lugar para cantar el más alto himno a la danza. El Preludio de "Tristán e Isolda", cae a veces en una oscura y turbulenta lamentación; Toscanini lo eleva a un plano donde la "melodía infinita" wagneriana canta con severa y noble claridad.

Laura AYESTARAN