



LA «TOSCA,» DE PUCCINI

IMPRESIONES.

Equivocará lamentablemente quien espere leer en estos renglones un juicio pormenorizado, técnico y erudito de la bella concepción de Puccini. No pretendo trazarlo, porque la disección de las de obras de arte á pocos interesa, y estos pocos podrían realizarla también con escalpelo en mano y cúmulo de teorías didácticas en el cerebro. A mi juicio, no es así como se deben juzgar las obras modernas y muy especialmente las lírico-dramáticas cuyo interés no reside en la aplicación de doctrinas que no son cánones inmutables, ni en la violación de principios llevada á efecto de manera obsecada y sistemática. Si en la obra de arte se impone y predomina el elemento emocional; si el músico ha logrado sugerir los senti-

mientos que ambiciona; si ha sido fiel intérprete de la verdad dramática; si ha dado cuerpo y vida á sus personajes y nos ha subyugado y sacudido con su inspiración; nada nos importan sus procedimientos, ni las libertades de su estilo, ni las fórmulas de su escritura.

Bien está que en la escuela todo se analice; que se desmenucen períodos, se desarticulen acordes y se desagreguen timbres; pero no se quiera que la crítica descienda á la gramática, ni que pretenda explicar todo por $A + B$. La crítica miope que así procede y que parece precursora de la publicación de *Manuales para fabricar obras de Arte*, es la misma que pretendió corregir á Beethoven y aconsejó paternalmente á Wagner. Sus procedimientos y sus conclusiones no pueden ser más deplorables. . . .

Procedamos de otra suerte y no analicemos por el placer de descubrir agregaciones armónicas nuevas ó inusitadas, fórmulas extrañas ó curiosas combinaciones de timbres. Recordemos que, según una bella definición, la música es la relación entre el sonido y el alma; consultemos, pues, á ésta y no á los cánones de la gramática.

* * *

En un precioso estudio de Camilo Bellaigue, acerca de la música italiana y las últimas obras líricas de Verdi, el erudito y elegante escritor estampa las siguientes palabras que son un evangelio:

«Al principio del siglo diez y nueve, la Italia había roto el pacto entre el Arte y la verdad; el Verdi de *Otello* y *Falstaff*, lo ha restablecido. Sí, durante más de cien años, Italia, en música, no ha hecho más que mentir.»

Y en efecto, el glorioso anciano, cuya muerte tanto deplora el Arte universal, al renovar el anhelado pacto é imponerlo con su ejemplo, forjó el molde de un nuevo drama lírico que, ineludiblemente utiliza hoy la actual generación de compositores italianos para vaciar su inspiración.

Quizás sin el influjo de la escuela francesa contemporánea, Puccini habría logrado escribir una *Bohemia* tan encantadora como la que conocemos; pero, á ciencia cierta, podriase asegurar que, sin el ejemplo de Verdi, jamás habría producido el soberbio acto segundo de *Tosca*.

El pacto ostenta otras firmas, y, uno de sus primeros y más entusiastas signatarios ha sido Puccini.

Por doquiera—salvo contadísimas excepciones—obsérvase en el autor de *Tosca*, la preocupación y el afán de alcanzar la verdad con un sentimiento sincero y sin hacer concesiones al decadentismo que, en el Arte musical, ya surge, y desgraciadamente amenaza imponerse.

Todo en Puccini es claro, natural, conceptuoso y justificado.

Abranse las páginas del acto primero y, sin esfuerzo se descubrirá la verdad de lo afirmado

examinándose, desde los extraños acordes que, con imposición semi-salvaje, dibujan la repugnante figura de Scarpia, hasta los cómicos dibujos orquestales que subrayan la aparición del sacristán y las amorosas melodías que brotan cálidas y apasionadas de los labios de Tosca y Cavaradosi.

Es una verdad que Puccini se ha reproducido; esas tiernas melodías son hermanas gemelas de las que puso en boca de Mimí y Rodolfo; más aún, la armonización que las envuelve y el colorido orquestal que les da vida son idénticos en la *Bohemia* y en la *Tosca*.

Pero, ¡qué importa! el aire de familia es garantía de legitimidad filial; además, el amor y las caricias y los besos han sido eternamente iguales. . . . y no sé que nadie lo haya lamentado. . . .

Prolijo sería si intentase señalar uno á uno los períodos culminantes del acto primero; pero no puedo resistir á la tentación de enumerar determinados pasajes á cuyo efecto emocional concurren la frescura y espontaneidad de la inspiración, la poética armonización y el delicioso colorido instrumental.

Sean, entre otros, los siguientes:

El dulce arranque sobre la letra: *E te, beltade ignota*, con su vaporoso acompañamiento de arpa; la fervorosa melodía instrumental cantada, á la aparición de Tosca, por la flauta y violoncellos con sordina á distancia de doble octava y

sostenida por el arpa y *pizzicatti* de la cuerda, melodía que escucharemos oportunamente reproducida en el acto segundo; el expresivo motivo: *Non la sospiri la nostra casetta*, amplia y ardientemente desarrollada; y cuya fórmula cadencial está explotada á guisa de nuevo intento, y la conclusión en *Mi* mayor, á partir de la letra: *Mia gelosa*, que puede citarse como motivo conductor, y, por su sabor, armonización y colorido, es netamente Pucciniano.

Siguiendo á la letra las inflexiones del texto, casi palabra por palabra y con pasmosa fidelidad, traza el compositor las escenas subsecuentes del acto primero; ya no son los procedimientos empleados en la *Bohemia*, sino otros más felices más sólidos y mejor acondicionados para satisfacer las exigencias del moderno drama lírico. Queda desechada la reproducción íntegra de motivos que, á la postre, engendra monotonía, y encuéntrase aquí substituída por una trama sinfónica en la cual las ideas musicales parecen surgir al soplo de la expresión dramática, y aparecen, circulan y bullen, y se transforman, como en inmenso kaleidoscopio sonoro, poniendo de relieve situaciones, personajes y sentimientos. El influjo de Verdi, del Verdi del *Otello*, comienza á revelarse é imponerse. . . .

A propósito de las últimas escenas, confieso que mi entusiasmo sufre alternativas: languidece al escuchar el coro de monaguillos; recobra

su calor con la deliciosa y melancólica frase de Tosca: *Ed io venivo a lui tutta dogliosa*, y con la insinuante de Scarpia: *Tosca divina*, acompañada graciosamente con el persistente dibujo de *carillon*; y decae aún en el final del acto, cuyo efecto—seguro sobre el público—es más acústico que musical y más escénico que artístico. La idea melódica carece de grandiosidad y degenera en monótona cuando no es difusa en virtud de exceso de sonoridades. Por otra parte, la figura de Scarpia pareceme redundar ahí y más aún su monólogo, del que poco ó nada se escucha, tanto por el predominio del acompañamiento instrumental—y no instrumental, cabe añadir—sino porque la atención del espectador está absorbida por el movimiento escénico.

Quizás el efecto habría sido superior si los libretistas hubiesen iniciado en esa oportunidad la escena de la seducción entre Scarpia y Tosca, promoviendo así un bello contraste favorable á las inclinaciones del compositor.

Claro está que el resultado obtenido en México, no por haber sido tan *ruidoso*, es el que se propuso Puccini. La colocación de las campanas entre los primeros bastidores fué seguramente inadecuada, y la supresión forzosa, pero lamentable, del grande órgano, despoja al final de toda grandiosidad. Lo primero habría sido remediable; en cuanto á lo segundo.... pongamos otros puntos suspensivos....

Esta página de Puccini me recuerda otra análoga de Rossini: la cantata escrita con acompañamiento de campanas y cañones para la Exposición Universal de 1869. Confieso que el recuerdo no me es grato. Y ya que de recuerdos y de analogías se trata, viene á mi memoria la soberbia escena en la Catedral en el cuarto acto de *El Profeta*. ¡Qué bella, cuán inspirada y qué musical! Meyerbeer pintó verdaderamente un gran cuadro. Puccini, siento decirlo, no ha esbozado más que un cuadro grande.

Doblemos la hoja.... y abramos la siguiente página de la partitura. Afortunadamente nos aguarda una absoluta compensación.

No temo declararlo: el acto segundo es, á mi juicio, la joya de la partitura, la obra magistral de un soberbio compositor, y el mejor homenaje rendido al ilustre Verdi, al viejo venerado que legó al Arte italiano la más gloriosa de las herencias.

Este acto, más que ningún otro, resiste al análisis; la pluma es impotente para describirlo porque es todo verdad, todo emoción, todo opresiones y desgarramientos del alma, y eso no se describe: se siente y se comenta muy adentro, tan adentro que nadie debe escucharlo.

Pero, ¿qué es lo que impresiona tan profundamente? ¿Son acaso las situaciones, la belleza y novedad de los conceptos musicales, la audaz armonización ó la profusión de timbres y mati-

ces orquestales? Todo y bien poco ó nada en ocasiones. Es frecuentemente la situación dramática llevada á extremos que lastiman; otras veces el ardor y la juventud de la melodía; más allá la potencia de los procedimientos armónicos; en determinados momentos el rudo claro-oscuro instrumental, un doloroso gemido de obóe, un lamento del violoncello, una sombría nota del clarinete bajo; pero por doquiera la fusión íntima del drama y la música, las nupcias incestuosas de dos artes gemelas!

Búsqese ahí y sólo ahí el origen de la emoción. Todo está justificado y todo está sentido. No hay reaparición de motivos ya conocidos que no tenga su razón de ser, ni tratamiento sinfónico de los mismos ú otros que no sea adecuado á las situaciones y fácilmente explicable. Surjen así los fatídicos acordes que perfilan á Scarpia, y éstos circulan por doquier presentados con infinitos cambiantes, como circulan la maldad en el odioso personaje y asoma á sus ojos con gestos de odio, de pasión y de deseo brutal. Reaparecen las melodías, ferviente la una y la otra amorosa, que parecen circuir á Tosca, con un nimbo de apacible dulzura y, como á su insinuación, brotan otras y otras más, igual ó superiormente inspiradas que acuden á reforzar sentimientos y á delinear luminosamente el personaje.

Pocas páginas conozco tan musicalmente bellas y de tan triunfante verdad como la que

presenta el interrogatorio de Scarpia á Cavaradosi. Como fondo del cuadro un coro delicioso de voces femeniles, más tarde reforzado con las masculinas; en la escena del diálogo conciso, severo, desliziándose sin esfuerzo, con admirable espontaneidad y traducido en soberbia declamación; en la orquesta, casi nada: unas persistentes notas en *pizzicato* de los contrabajos y una melodía dolorosa que flota intermitentemente y como presentimiento, del registro grave de la flauta.... El diálogo se acalora.... y la orquesta también; el fatídico motivo va imponiéndose más y más en la masa orquestal hasta prorrum-pir en un *tutti* vigorosísimo á raíz del tremendo anatema de Scarpia.... ! Parece que la emoción ha llegado á su colmo y aún nos aguarda el supremo y admirable dúo entre Scarpia y Tosca que es, sin duda alguna, el número culminante del acto. Resiste al análisis y renuncio á hacerlo; básteme declarar que la inspiración de Puccini se eleva ahí á inconmensurable altura y que no tan sólo se impone por su intensa verdad dramática y superior concepción, sino por su absoluta originalidad.

Por su especial sabor precede indudablemente del acto tercero de *Otello*; pero no hay, sin embargo, una sola nota, una armonía, ni un acento, ni una inflexión que pudiera atribuirse y reintegrarse á Verdi. Es el fruto de un ejemplo asimilado y transformado por otro cerebro.

En cambio, si se analizase el período del inmediato *trío*, que despunta con el valiente arranque de Mario: *L'alba vindice appar*, etc., etc., sin duda alguna que prosperaría la acusación, pues es netamente Verdiano de principio á fin.

No tengo más que palabras de admiración, y de admiración profundísima, para el final del acto segundo. No puede impresionar—y de hecho no impresiona— á la gran masa del público como el del primero con su séquito de frailes y monaguillos y su estruendo de campanas y cáñones, y sin embargo, dice más, casi con el silencio, y expresa mucho más con la elocuente peroración de la orquesta. La sobriedad es aquí de un valor exquisito y muestra al verdadero compositor lírico exento de preocupación y desdeñoso de un efectismo censurable.

Una melodía que ya ha subrayado la promesa del salvo-conducto; un girón de un motivo acentuadamente ritmado que bulle sordamente en la escena de la seducción; otra de la amorosa cantinela de Mario; una nota prolongada de los bajos, que se apaga; el silencio después, y después, casi en silencio, los tétricos acordes de Scarpia, como si exhalasen un último hálito de vida ó como suzurrando el responso de la muerte. . . .

¡Qué hermosa página de psicología musical!

El acto tercero, no obstante sus situaciones dramáticas, es ante todo, y considerando desde

el punto de vista musical, francamente melódico. Brota pura y á raudales la melodía y se pliega á expresar infinitas tristezas y esperanzas y dulzuras infinitas.

Ingenua y de sabor popular en la canción pastoril, tan deliciosa y originalmente acompañada, melancólica hasta parecer lacrimosa en el *cantabile* de clarinete que sostiene el monólogo de Mario, como revelando lo que éste oculta de amargura en su alma; acariciadora para hacer palpitantes las ternuras que prodiga el infortunado á Tosca, al apoderarse de aquellas manos: *Dulces manitas destinadas á acariciar niños y recoger flores*; blanda y mecedora en la cantinela: *Amaro sol per te m'era il morire*, armonizada con curiosa originalidad; entusiasta y ardiente en el oportuno unísono vocal: *Sparve il duol*, etc., etc.; engañosamente coqueta y de color sombrío, bordada en la región grave de la flauta en la escena tremenda de la ejecución; con mil caracteres, con múltiples variantes, en fin, pero siempre la alada melodía, el divino soplo, el destello de la inspiración.

Podrían aplicarse á ella las siguientes palabras de Camilo Bellaigue á propósito del *Falstaff*, de Verdi: «La melodía es de una naturaleza particular: abundante y breve aparece sembrada á manos llenas como polvo sonoro iluminado por el sol. Aglomeranse millares de átomos y no producen más que un rayo de luz.»

¡Oh, pero sobre las últimas melodías del acto, suele arrojar la armonía un velo de sombra! Hay dos notas persistentes de los bajos que parecen evocar el presentimiento de la muerte. Tosca, á fuer de buena comedianta, da instrucciones á su amado sobre la manera de caer al recibir la descarga, para precaverle de toda sospecha: *Sé cuidadoso—dícele—no te levantes hasta que te llame.* Y los bajos inflexibles marcan las persistentes notas, que no son nada armónicamente consideradas y son admirables desde el punto de vista estético.

Rápidamente toca el drama al desenlace y con la misma rapidez se precipita el comentario musical. Apenas queda lugar para poner á descubierto el elemento vocal bajo forma de violenta declamación que es casi un retroceso al lenguaje hablado; toma entonces la orquesta el principal papel y de enardecimiento en enardecimiento alcanza el más alto grado de sonoridad para cantar la conmovedora frase de melancolía desesperada! ¡Cuánta desolación, cuán desgarrante tristeza, cuánta amargura! Y sin embargo, ¡qué inmenso deleite para el espíritu.

* * *

Juzgo supérfluo cerrar estos renglones consignando la entusiasta acogida que el público mexicano ha dispensado á la *Tosca*; pero no holgará, lo espero, la siguiente iniciativa:

Cónstame, por manifestación personal de Puccini, la simpatía que México le inspira; á todos consta, además, el entusiasmo que sus obras han producido entre nosotros. Ahora bien, ¿por qué no hacerle patente nuestra admiración bajo forma de un cariñoso cablegrama? Tan pequeño homenaje, á nombre del Arte musical mexicano, al honrarnos, atestiguaría nuestra cultura.

Agosto 15 de 1901.

—FIN—

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Calle 1625 MONTERREY, MEXICO