

## LA MUSICA EN ITALIA DURANTE EL SIGLO XX

Por una ley fatal de la historia, las generaciones y los ciclos creativos, que determinan la sucesión cronológica de los movimientos artísticos, se afirman y se caracterizan por una actitud polémica constante, que crea la fuerza de choque necesaria para que se produzca la renovación o revolución. Esto no significa que la evolución de los valores nuevos o renovados, que pueden lograrse, corresponda a una idea de progreso o a una conquista efectiva de un ideal de perfección. El proceso evolutivo termina por expresar solamente nuevos principios y exigencias que representan, desde el punto de vista puramente histórico, características estéticas propias a una época y a una mentalidad.

Es claro que el contraste polémico a que aludimos se manifiesta en forma violentísima en su comienzo y se atenúa por necesidad de equilibrio y de valorización objetiva en el transcurso del tiempo, logrando constantemente una doble forma de ventaja.

Por un lado el estudio y la investigación permiten evitar el desperdicio de los factores positivos propios al período inmediatamente anterior, aceptando su herencia con la consiguiente discriminación necesaria, que se realiza a través de una exacta valorización crítica: por otro, la misma crítica, dominando y reprimiendo el ímpetu pasional propio de la polémica violenta, halla la serenidad y la objetividad que se precisan para un juicio formal e imparcial.

El furor polémico con que el siglo xx se lanzó en abierta y declarada guerra contra el siglo xix hizo ignorar, por ejemplo, que no solamente la creación operática de Verdi o el pseudorealismo de Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea, etc. —que, aunque pertenezcan cronológicamente y en algunos aspectos de su renovación a este siglo, se enlazan estrictamente al pasado—, constituyó la expresión musical del 800; pero también existieron figuras y personalidades de relieve, como Sgambati, Martucci y Busoni, que en el campo de la música sinfónica, de cámara e instrumental no se limitaron a recoger la herencia de los antepasados, sino que abrieron nuevos caminos a la prosperidad, ofreciendo además el ejemplo siempre fecundo de una cultura y de una severidad formal, que sometía al control rígido del racionalismo el brote demasiado fácil e instintivo de la inspiración, que por su

excesiva libertad expresiva transformaba el vigor romántico en decaimiento sentimental y en improvisación superficial.

En realidad, los jóvenes tan injustamente vilipendiados, que del paraíso del Teatro della Scala lanzaban, durante una función verdiana, folletos con la inscripción: "O rinnovarsi, o perire", no solamente lograron que un mayor sentido de responsabilidad llevase a Verdi a una revisión meditada de su sistema de composición, con la creación de *Otello* y *Falstaff*; sino que enfocaban con justeza una de las fallas más evidentes, que la mentalidad de la época manifestaba, la de encerrarse en los esquemas fijos de una tradición que se agotaba en la repetición y en una indulgencia tan perniciosa, de la dignidad del magisterio artístico, por el gusto del público.

La misma crisis espiritual, que fue causa y consecuencia del Resurgimiento italiano, originó un sentido nacionalista tan cerrado y limitado, que llevó a que se pretendiera ignorar deliberadamente o a depreciar —me refiero a las masas— los imponentes fenómenos de afirmación renovadora, como la reforma wagneriana o la renovación debussiana.

La primera reacción novecentista se propuso precisamente anular de manera definitiva estos estrechos y perniciosos límites del nacionalismo, y buscar una nueva y vital expresión en las fuentes frescas y fecundas de la amplia visión que ofrecían la música francesa, alemana y rusa.

Así como Martucci y Busoni, con mirada diligente y acuciosa, habían encontrado en los grandes modelos clásicos y románticos la senda milagrosa que conducía hacia formas creadoras de gran alcance, Ottorino Respighi y Franco Alfano (no hablaremos de Puccini, aunque en su última producción resulte muy evidente la influencia de Debussy) abrieron la puerta al soplo vivificador del europeísmo, injertando las nuevas voces y los inmensos valores de sus conquistas espirituales en la sana tradición martucciana y busoniana.

A través de Respighi entraba en Italia la ola arrebatadora del sinfonismo de Rimski Korsakov y de Strauss, la cultura y el formalismo perfecto de Max Bruch, los matices fantasmagóricos del impresionismo debussiano, filtrado mediante la experiencia de Fauré y Ravel.

Franco Alfano, que se había acercado a Wagner con la fascinada curiosidad del neófito, termina transformándose en admirador convencido de Debussy, aunque no renuncia a la visión temblorosa, plena de cálida potencia emotiva, característica de su personalidad.



El europeísmo penetró en la península italiana como un soplo vivificador de brisa primaveral en un momento en que la inquietud típica de la juventud se manifestaba violentamente en todos los aspectos de la cultura, formulando programas y publicando carteles revolucionarios. El futurismo de Filippo Tommaso Marinetti, pregonando el dinamismo desenfrenado y la destrucción del pasado, transcurrió como meteoro, apagándose en el merecido olvido de la incomprensión. El sentido estético refinado del d'annunzionismo se atenuaba en los matices de suavísima melancolía de los crepusculares. El realismo idealizado de los vocianos, el caligrafismo típico del elzevirio, la retórica del "slogan" cedían progresivamente el paso a las exigencias más amplias de expresión que se presentaban siempre más urgentes e imperiosas. Baudelaire, Verlaine, Apollinaire por un lado, preparaban la atmósfera en que habría de nacer la nueva poesía: Wilde y Kafka, por otro, ingresaban casi inconscientemente en la literatura con su visión existencialista, que en Italia se transformaba en psicologismo acentuado, bajo la influencia de los grandes novelistas rusos.

Benedetto Croce publicaba su *Estética* y su *Filosofía del Espíritu*, reanudándose al idealismo Hegeliano y pregonando el principio conceptual del arte puro.

En resumen, se había creado un clima de ansiedad renovadora y de combate espiritual, que en música, resultaba el más propicio para acoger el nuevo clima de "Sturm und Drang", que caracterizaba el estado convulsivo típico de la cultura europea.

La crisis tonal, propia de comienzos de siglo, se hizo presente en Italia, precisamente en el momento en que podía despertar verdadero interés y grandes posibilidades de aceptación o reacción.

"O rinnovarsi o perire" volvió a ser la palabra de orden del desarrollo y de la creación musical.

Ildebrando Pizetti busca en la erudición y en la arqueología los medios de una expresión moderna y original. Alfredo Casella, a través de múltiples experiencias, logra la síntesis perfecta de nacionalismo e internacionalismo, en una fusión completa y orgánica de gran alcance. Gian Francesco Malipiero, en su eclecticismo, intenta anular definitivamente, a través de la visión caleidoscópica de un fragmentarismo brillante y muy variado, la retórica del discurso compositivo tradicional.

Roma, Milán y Venecia vuelven a ser (otra vez) centros de irradiación y difusión del nuevo verbo musical.

La sensibilidad del público, no suficientemente educada para captar estas formas de expresión, no siempre acepta serenamente la novedad y el atrevimiento de estas voces tendidas hacia el porvenir. La misma crítica oficial enfoca con evidente escepticismo estas tentativas de renovación. No faltan, por otra parte, compositores nada de despreciables que buscan el compromiso y proponen la moderación y el equilibrio en la afirmación de su originalidad. Italo Montemezzi, inspirándose en Wagner, logra un lenguaje severo y aristocrático, que impone respeto y admiración. Riccardo Zandonai, aunque refleje en su producción muchas características anacrónicas del así llamado "verismo" pucciniano, presenta en algunas páginas una tensión lírica llena de vitalidad y logra, en el recitativo de algunas situaciones dramáticas, la robusta elocuencia del verdadero arte. Ermanno Wolf-Ferrari vuelve, con mentalidad moderna, hacia los modelos del siglo XVIII, y logra una expresión brillante, llena de gracia y fascinación. Luigi Ferrari Trecate, principalmente en sus cuentos para niños, halla la ocasión propicia para darnos el testimonio vivo de su inagotable sentido de un humor lleno de finura. Felice Latuada y Renzo Bossi, por su cultura e inspiración clásica, nos dejarán páginas dignas de recordarse.

Pocos resultan, por el contrario, los que aceptan la posición de choque, Riccardo Pick Mangiagalli, en realidad, suple sus escasas posibilidades inventivas con el virtuosismo tímbrico de un colorismo deslumbrante, Carlo Iachino se destaca por una erudición ecléctica que se refleja de manera evidente en su producción.

El panorama de la primera generación del siglo xx se nos presenta, pues, caracterizado por dos líneas bien definidas y dos tendencias claramente determinadas. Por un lado tenemos una mayoría conservadora, que busca nuevas expresiones, y que se sale del camino tradicional para marchar solamente por una senda cercana y paralela; por otro, una minoría decidida a romper definitivamente las cadenas del prejuicio nacionalista tradicional y a aceptar, desde un primer momento, como experiencia fecunda y, luego, como expresión revolucionaria y germen creador, toda innovación y reforma que se afirmara en la cultura europea.

Esta oposición produjo, como es lógico, infinitas discusiones y polémicas, a veces apasionadas y muy a menudo violentísimas. No se trató, sin embargo, de una oposición árida e infructuosa. Los principios, los

programas y las ideas lograron aclararse e imponerse a la opinión pública, despertándola de su crónico letargo. La minoría acabó por triunfar.



La atmósfera nueva que se creó y el sentido de madurez y responsabilidad consecuente ofrecieron a los jóvenes de la segunda generación la posibilidad de avanzar con mayor tranquilidad y seguridad por los caminos trazados y de enfrentarse valerosamente con los nuevos problemas técnicos, estilísticos y estéticos, en la casi absoluta certeza de lograr éxito y aprobación en sus tentativas muy a menudo acertadas y siempre interesantes.

Así se explica la grandísima variedad de tendencias y movimientos programáticos que caracterizan el panorama musical de estos últimos años.

Tras las huellas de los renovadores arriba mencionados, se forman escuelas o, simplemente, líneas directivas con caracteres bien definidos, los que, cuando no se limitan a aceptar la herencia como medio y modelo de expresión, la completan y enriquecen con el aporte de nuevos valores personales y nuevas experiencias del patrimonio adquirido.

En la órbita de Respighi, del cual fue discípulo, Ennio Porrino encuentra la posibilidad de un sinfonismo rico y eficaz, que se purifica en visiones de una claridad casi solar. La inspiración se transforma y profundiza en recogida meditación y el regionalismo aparente que se le reprocha como factor de limitación creativa —véase el poema sinfónico, "Cerdeña"— encuentra, en la voz ancestral de una tradición milenaria, sentido y valor universal.

Tras las huellas de Alfano, Antonio Veretti intenta realizar un programa personal de renovación (acercándose también a Pizzetti), cuyos resultados no corresponden siempre a su intención. Su "Cuarteto d'archi", la "Sinfonía épica" y la "Partita" para piano, muestran, sin embargo, capacidad de construcción y seguro dominio de la técnica. Aun resulta interesante su "Concierto" para piano y orquesta, en el que su conocimiento de la dodecafonía le permite lograr matices indudablemente eficaces.

De la escuela de Pizzetti salieron compositores de fama como Mario Pilati y Virgilio Mortari. Sin embargo, la figura más representativa de esta corriente es la de Gianandrea Gavazzeni, cuyas composiciones ("I concerti di Cinquandó" para orquesta, la "Sonata da casa" para violín,

piano y cuerdas, las dos "Sonatas" para piano, etc.), revelan austeridad de estilo, aristocracia de sentimientos y posesión segura de los medios técnicos. El acento personal y emotivo que caracteriza su producción, se manifiesta en un lirismo puro, que, a pesar de su subjetivismo, evita cuidadosamente toda forma de improvisación o superficialidad decadentista y sentimental.

La herencia de Casella, suma de experiencias y fervor creador, fue recogida sobre todo por Mario Labroca, cuyo "Stabat Mater" revela una capacidad positiva y elocuentes acentos de sinceridad muy acertados.

Dentro del pasado tradicional (modernizado por la visión actual, la cultura y preparación acuciosa y dominio de todos los recursos técnicos, etc.) recordaremos a Renato Parodi, que supo aportar un elemento nuevo y personal interesante, a pesar de las influencias francesas —sobre todo de Ravel—, que se adivinan en su formación. Roberto Lupi, equilibrado dentro de su natural entusiasmo creativo, se destaca también como diligentísimo buscador de la armonía. Bruno Bettinelli, severo en su línea y fecundísimo en su inventiva, limita la efusión melódica instintiva y muy rica de su naturaleza a través de un autocontrol que ennoblece su estilo. Muchas resultarían, además, las figuras que podríamos presentar como pertenecientes a esta categoría: Jacopo Napoli, Mario Persico, Achille Longo, Antonio Cece, Giulio Cesare Sanzogno, Giulio Viozzi, Valentino Bucchi, etc.

Mención aparte merecen, por pertenecer, hasta cierto punto, a la primera generación, Ludovico Rocca, con su visión trágico-lírica, que, sobre todo en la ópera "Dibuk", logra momentos particularmente felices de síntesis y, Mario Castelnuovo Tedesco, cuya fama, es superior a sus méritos reales, aunque tiene algunos aciertos en el campo de la música de cámara y vocal.

• • •

Definir de antitradicionalistas a un grupo de compositores, encabezados por Goffredo Petrassi y Luigi Dallapiccola, resulta exacto solamente en parte. En realidad, cuando entendemos por tradición únicamente el conjunto de los autores y de los modelos que dejaron una huella profunda e inconfundible en el pasado lejano, colocando las piedras miliare que definen las etapas del desarrollo histórico de la música, se podrá llegar a aceptar este término, como indicación aproximativa y puramente sistemática. Sin embargo, existen compositores modernísimos, como Stra-

winsky, Hindemith o Schönberg, los que por su universalidad e influencia, constituyen el testimonio más vivo y fehaciente de una época y pertenecen a la historia de la música, como manifestaciones básicas de nuevas tendencias y principios revolucionarios, cuya vitalidad está por sobre y más allá de toda forma de discusión. El atonalismo, el politonalismo y la dodecafonía representan una realidad, que se podrá aceptar o rehusar, según los conceptos siempre discutibles del gusto individual, pero ya pertenecen al patrimonio eterno de la afirmación artística, por sus valores substanciales y vitales. En este sentido, la primera etapa del proceso de renovación forma parte de una tradición, hacia la que miraron con profundo interés y acuciosa preocupación investigadora los músicos ya mencionados, cuya obra se analiza en artículos especiales de esta edición.

En el campo de la dodecafonía, la figura que más se destaca actualmente en Italia es la de Riccardo Malipiero. Este joven compositor de Milán (nació en 1914), ha logrado el dominio de la técnica serial y puede moverse en este campo con plena libertad y seguridad.

Comúnmente se afirma que es imposible un acercamiento de esta forma musical, basándose exclusivamente en la sensibilidad. La dodecafonía representa para algunos musicólogos una manifestación de cultura que demanda un proceso de iniciación y de preparación técnica a fin de lograr su aceptación y comprensión. Creo que el principio puede aceptarse en sí mismo, cuando no se le limita dentro de las restricciones estrechas que generalmente se le atribuyen.

Componer dodecafónicamente significa, es verdad, renunciar definitivamente a muchos —casi a todos— los esquemas de la lógica y sintaxis del pasado, para aceptar los principios lógicos y sintácticos de un rigorismo aún más acentuado, que caracteriza y define una manera completamente nueva de expresión. Sin embargo, esto no impide al compositor la manifestación de su personalidad. En este sentido estoy de acuerdo con Guido Pannain cuando afirma: “no es solamente el método o la fórmula técnica la que logra valor o importancia en el arte, sino más bien la mano que crea y realiza; no interesa solamente el sistema abstracto, sino la personalidad concreta del artista”.

Riccardo Malipiero —sobre todo en su “Sinfonía para Orquesta” y en su “Cantata para soprano y coro, inspirada en Santa Catalina de Siena”— logra precisamente esta posibilidad de expresarse en forma personal y con evidente originalidad, aunque no salga de los límites precisos del sistema.

A su misma corriente pertenecen Mario Peragallo, cuyos “Concier-

to para piano y orquesta y "Fantasía" para orquesta sola, revelan cualidades poco comunes de equilibrio y armonía; Guido Turchi, que muy a menudo respira la atmósfera de Béla Bartok; Camilo Togni; Mario Zafred y, sobre todo, Bruno Maderna, cuyo interés vivo y cálido por toda posibilidad de renovación, apoyándose en una profunda cultura musical y en una sólida erudición científica, lo llevará, como veremos, a la experiencia electrónica, muy cercana a él, aunque caracterizada por matices personales muy distintos, surge la figura de Luigi Nono.

\* \* \*

El Taller de Fonología Musical de la Radiotelevisión italiana constituye el centro y el corazón de la investigación electrónica en Italia.

El desarrollo del trabajo cumplido en estos últimos años puede fijarse en tres etapas fundamentales.

La primera se caracteriza por el estudio de los fenómenos "Fónicos" en general y se relaciona particularmente con el factor vocal. La palabra hablada o cantada constituye elemento de investigación, bajo el punto de vista del análisis etnológico, musical, físico y fisiológico.

Se llega de tal manera a un nuevo concepto del elemento estilístico que no se considera solamente como fisonomía de estructuras musicales, sino como conjunto de correspondencias entre distintos factores (relación entre palabra hablada y palabra cantada, entre palabra y articulación instrumental, entre producción sonora y reacción receptiva, etc.).

Todo esto presupone una valorización matemática muy precisa y un sistema de experiencias prácticas, el que puede llevar a la formulación de principios científicos valederos por su exactitud y universalidad.

Con la ayuda valiosa de la ciencia, el proceso empirista basado en la sensibilidad con que hasta ahora se trató el problema musical, puede transformarse en racional, por lo menos, en lo que se refiere al fenómeno acústico y morfológico. El "Parámetro del sonido formado por altura, duración, intensidad y timbre", no se considera ya desde el punto de vista tradicional de "las relaciones estructurales armónicas", sino más bien por una "consciente valorización expresiva".

Así, por ejemplo, el fenómeno de la altura del sonido, que desde siglos, empezando por Pitágoras, se ha considerado como el resultado de una proporción fija y matemática, la cual ha llevado al concepto de tonalidad, en la música electrónica se considera solamente bajo el punto

de vista de la posibilidad determinada por las capacidades físicas del oído.

La intensidad y la duración, que se consideraron fenómenos distintos y separados, han revelado, a través del análisis electrónico, una relación de dependencia muy estrecha.

El mismo timbre no resulta ya "caracterizado por su constitución espectral", sino por las relaciones espaciales y temporales de los componentes de su "espectro".

Todas estas consideraciones permitieron llegar a la segunda etapa que se relaciona sobre todo con la música concreta, la que no resulta, como se afirma empíricamente, de la sola reproducción de sonidos propios a la naturaleza o a la actividad cotidiana (silbido del viento, caer de la lluvia, toque de campanas, tren en marcha, etc.), sino de la transformación del fenómeno fónico en factor musical, teniendo en cuenta sus características rítmicas y sus posibilidades de lograr aspectos "periódicos". El toque de una campana, considerado en su momento de duración, es decir, quitándole el sentido de ruptura propio de su instante de iniciación, logra un valor completamente diferente de su apariencia concreta. El ruido de unas cadenas puede alcanzar distribución rítmica y un grado de periodicidad casi constante, que lo transforma en música.

La tercera etapa que se inicia, y sobre la cual resulta aún prematuro e inoportuno formular un juicio, es la de la producción y composición. Será suficiente, con respecto a ella y a su futuro, citar las palabras que Oppenheimer pronunció en 1954, en la Universidad de Columbia:

"Los artistas, como los hombres de ciencia viven siempre en el umbral del misterio y están circundados por él. Ambos, en la medida de su creación, deben intentar de armonizar lo que es nuevo con lo que resulta familiar; tratar de encontrar el equilibrio entre la novedad y la síntesis. Deben combatir para obtener un orden parcial en un caos total. En su trabajo y en su vida misma ayudarse a sí mismos, ayudarse entre sí y ayudar a todos los hombres. Pueden construir sendas que unen las aldeas del arte y de la ciencia para enlazarlos con el resto del mundo, formando vínculos múltiples, variados, preciosos, aptos para la creación de una comunidad mundial. Resultará durísimo para nosotros mantener abierta nuestra mente y mantenerla profunda; conservar vivo nuestro sentido de la belleza y nuestra capacidad eventual de crearla. Nuestra capacidad de descubrir, esta misma belleza, en lugares lejanos, extraños y desconocidos. Tendremos que luchar duramente para conservar estos jardines de nuestras aldeas, para mantener abiertas las

sendas enmarañadas y casuales, para mantenerlas floridas en este gran mundo abierto y tempestuoso; pero esta es, según mi parecer, la condición humana. En esta condición es posible ayudarnos, porque es posible amarnos”.

Es claro que en este brevísimo panorama de la música electrónica, no intenté dar un cuadro completo de su verdadera entidad; sólo quise esbozar rápidamente una impresión de su proceso y desarrollo, al que contribuyen muy valerosamente en Italia, Bruno Maderna, Luciano Berio, Romano Vlad y otros.

El tiempo y los hechos demostrarán si sus experiencias teóricas y sus tentativas prácticas tienen un valor efectivo o si se limitarán simplemente a constituir un fenómeno que sólo interesará como capítulo curioso en la historia del desarrollo de la creación original en música.

E. R.