

LOS TRES ESTILOS DE G O F F R E D O P E T R A S S I

p o r

Irma Godoy Tapia

Si interesantes son las composiciones con que Goffredo Petrassi se ha incorporado desde el momento inicial de su actividad creadora a la corriente del neomadrigalismo italiano y si significativos y de dramática esencialidad son esos otros frutos de su madurez productiva, del género sinfónico-coral, que han ido a engrosar tal corriente, —que, alimentada a distancia de siglos, por las aguas de la caudalosa cuanto límpida fuente monteverdiana, constituye hoy uno de los aportes más auténticos que los compositores italianos han hecho durante el presente siglo al acerbo de la música europea contemporánea—, no menos significativo y evidente es el papel de primera figura que el compositor está representando, hace ya más de dos lustros, en el vasto escenario de la música internacional.

Años de pacientes y tenaces búsquedas (que Petrassi prosigue sin darse tregua), encaminadas a la formación de un personal lenguaje instrumental, búsqueda que él ha aunado a su voluntad de mantener su propio léxico libre de las inflexiones y acentos imperantes en la gramática musical contemporánea, se han traducido en la conquista de una no común maestría instrumental y del original e inconfundible sello personal que distinguen su obra, en cuyo vastísimo elenco figuran, ejemplarizando experiencias realizadas en el campo de la composición en los últimos diez años, los cinco coros *a capella* de *Nonsense*, los tres últimos de los seis conciertos para orquesta, su *Cuarteto de Cuerdas*, la *Serenata para cinco instrumentos*, el *Trío de Cuerdas* y el *Concierto para flautas y orquesta*. Por su factura y espíritu, ninguna de estas obras puede ser catalogada dentro del amplio sector de la última vanguardia musical *up to date*, pero figura —en cambio— en aquel cenáculo vanguardista de *élite*, constituido por aquellos compositores que siguen coherentemente las vicisitudes de la música actual, a través de su inquieta trayectoria, sirviéndose de sus evasivos y audaces lenguajes; pero que no dejan fuera de sus problemática ni a la música ni el ser humano, cuyas exigencias mentales, espirituales y artísticas lo colocan al centro del proceso de la composición, tratando, así, de salvar de la total deshumanización y de la mecanización un arte, abstracta en sí (o más exactamente, la más abstrac-

ta de todas las artes) cual es la música, que las más atrevidas de las últimas experiencias sonoro-rumorísticas están reduciendo a un mero fenómeno físico-matemático.

En cuanto a las obras de cámara mencionadas, junto a los últimos conciertos para orquesta y al Concierto para flauta y orquesta, éstas representan los nuevos frutos (casi en su totalidad) de la actual y más feliz estación productiva del compositor, una singular floración del género de cámara, que es donde Petrassi parece encontrarse plenamente a sí mismo y donde él se impone como una de las pocas voces convincentes y originales con que cuenta la música actual.

Pero será mejor proseguir con orden y observar la amplia trayectoria de la labor de treinta años del compositor: Se constata en ella la existencia de tres diferentes ecuaciones estilísticas, las cuales —aunque se presentan regidas por el único común denominador de un prolijo procedimiento compositivo, por una evidente pericia instrumental y por vibraciones interiores que revelan con acentos inconfundibles su personalidad musical—, corresponden, sin embargo, a tres diversas fases de su actividad creadora: una etapa neoclásica, o, más exactamente, neobarroca; aquélla de sus experiencias dodecafónico-seriales y el presente estadio de su labor, caracterizado por la superación y el abandono de tales prácticas, para construir libremente, mediante una clara síntesis de ideas, un discurso de absoluta esencialidad.

Tanto el *Concierto N° 1 para Orquesta* (1933-34) —que fuera precedido por la *Partita para Orquesta* (1932), que había revelado al público el nombre de su autor—, como su segundo *Concierto para Orquesta* (1951) y toda su obra sinfónico-coral, se encuadran dentro del marco de un neoclasicismo formal. Y si bien es cierto que dejan entrever el interés con que su autor está observando similares experiencias, operadas por un Strawinsky o por un Hindemith, tales obras están demostrando —al mismo tiempo— que su adhesión a la problemática de ese sinfonismo no es completa, puesto que ellas presentan, casi sin excepción, modalidades de expresión propias de un espíritu libre que no dejará pasar mucho tiempo para romper las cadenas que lo atan a determinados esquemas formales o estéticos. Así lo demuestra ya la audaz concepción de su discurso y, a partir de 1951, su *Concierto N° 2*, escrito a distancia de diez y siete años del primero, en el cual, manteniéndose ligado a la tradición sólo estilísticamente, ya que el mismo espíritu del estilo concertante alienta en ambos conciertos, pone en práctica nuevos esquemas formales, haciendo actuar su fantasía en un variadísimo juego, en función del tra-

tamiento del único tema que genera toda la obra, tema que es presentado en los cuatro tiempos del concierto con gran libertad de transposiciones y retornos. Este anhelo de Petrassi de abrirle nuevos horizontes a sus inquietudes de músico y compositor, se hará abiertamente evidente en su *Concierto N° 3 para Orquesta* (1952). Mientras tanto, en el lapso de 17 años transcurridos entre la composición del primero y del segundo concierto, el músico ha estado muy activo: de 1934-36 es su imponente *Salmo ix para Coro y Orquesta*, cuya claridad de escritura y feliz planteamiento del correspondiente texto bíblico, están perfectamente contenidos dentro de elegantes estructuras, vigorosamente trazadas; los progresos hechos en el campo instrumental son enormes. Y si neobarroco por excelencia es este Salmo, en su forma y espíritu, ésa es también la fisonomía que asume el pensamiento petrassiano en su *Magnificat* (1939-40), coherentemente concebido con igual espíritu, y realizado siguiendo los tradicionales esquemas del caso; sin embargo, la presencia de una soprano ligera si bien es cierto que afirma, en un sentido, el carácter barroco de la obra, en otro da al compositor el impulso para manifestarse con gran potencia expresiva tanto en los significativos pasajes de la voz solista cuanto a través del coro y de la orquesta, que él trata con original maestría, dejando fluir su rica vena musical sin preocuparse ya de ciertos rígidos cánones clásicos. Otra de sus logradas experiencias barrocas con grandes masas corales es la realizada en *Noche Oscura*, cantata para coro mixto y orquesta, basada en un texto de San Juan de la Cruz. Pero las búsquedas y el aporte personalísimo del compositor que su producción de este período atestigua, no quiere decir que él no demuestre todavía, según el caso, una complaciente y complacida tendencia hacia la aceptación total de un barroquismo formal y, a veces, de ideas, no desprovistas de retórica y teatralidad, como sucede en el *Coro de los Muertos*, madrigal dramático para coro masculino y orquesta, y obra de perfecta factura técnica: coro y orquesta son tratados aquí, como en toda la obra coral de Petrassi, con segura mano. Pero el dramático texto de Leopardi, aquí viciado por un formalismo ampulosamente barroco, está condenado a la esterilidad, puesto que el barroquismo de su forma sirve sólo a sus propios fines. Su transposición en música con un coro masculino y con un orgánico instrumental constituido por bronces, contrabajo y percusión y recargado con la presencia de tres pianos, da como resultado un brillante discurso de fácil e infalible efecto dentro del ámbito de ese gusto que tiende al gesto orgiástico y a recursos de un dramatismo grandilocuente. Petrassi cumple todavía algunas incursiones

en el campo teatral con las óperas *El Cordobés* (Cervantes) y *la Muerte del Aire* y con los ballets *La Locura de Orlando* y *El Retrato de Don Quijote*, experiencias con las cuales se ejercita en la creación de extrañas atmósferas instrumentales, que encontraremos, perfeccionadas, más adelante, en sus últimos conciertos para orquesta, cuando el compositor comenzará a conducir —con personalísimas reticencias— su discurso a través de la serialidad.

Con el *Concierto N° 3 para Orquesta* (1952-53), que Petrassi ha denominado *Recreazione Concertante*, se inicia otro de los capítulos de la historia de los estilos petrassianos. Prescindiendo de todo lo tradicional, el compositor organiza la escritura de este concierto conforme a la matemática serial y operando mediante frases contrapuntísticas segmentadas —especies de alusiones o insinuaciones—, da al contrapunto instrumental una nueva medida. Tal segmentaridad, que estimula y facilita el carácter de libre fantasía y el espíritu divagatorio de esta *recreación concertante*, no impide que este evasivo discurso, así como su autor lo desarrolla, alcance gran potencia expresiva. De ahora en adelante, Petrassi perfeccionará este nuevo procedimiento, terminando por convertirlo en su medio preferido de expresión. Y así perfeccionado, se servirá de él tanto en sus otros tres conciertos para orquesta, a partir del cuarto (del cual nos ocuparemos separadamente, porque consulta un orgánico sólo de cuerdas), como en su soberbio Cuarteto y en su quintaesenciada Serenata.

De las conquistas hechas por el compositor fuera y dentro del ámbito dodecafónico-serial da también fe una pequeña obra maestra coral —*Nonsense* (1952)—, llevada al coro según la traducción italiana que Carlo Izzo realizara de algunos de los textos de *The Book of Nonsense*, de Edward Lear. La elegante concisión de la escritura, la fina ironía y el despliegue de *esprit* e imaginación de estos cinco coros *a capella*, son una de las mejores pruebas de la pericia con que Petrassi trata el coro y de su versatílísima vena creadora, mientras con mano feliz plantea y conduce el discurso a través de frases e incisos en los que la segmentación de sus líneas y la subdivisión tímbrica avocinan este procedimiento, particularmente en dos de estos coros, al puntillismo weberniano, que en este caso, sin embargo, asume, en sus resultados, una fisonomía absolutamente original.

La prevalencia de los elementos dodecafónico-seriales en la estructuración de la trama musical del *Concierto N° 4 para Orquesta* (1954), señala otra de las experiencias que el músico realiza con propósitos en-



Coffredo Petrassi

caminados exclusivamente al logro de una honda emotividad. La singular atmósfera creada por las cuerdas, que deriva de la acción de los pre-valentes elementos seriales en juego con las componentes cromáticas y diatónicas presente en la trama sonora, el virtuosismo y aun los efectos rítmicos determinan un clima de arcana sugestividad.

El *Cuarteto de Cuerdas* (1957) marca uno de los puntos cénit de su producción de cámara no sólo porque representa un elocuente ejemplo de la suma de las conquistas operadas por el compositor hasta este momento, si no también porque constituye una síntesis de valores estéticos y formales, revelando —al mismo tiempo— ese estadio anímico que habría de manifestarse abiertamente a partir de la *Serenata*, en la que el predominio de lo apolíneo sobre lo dionisíaco parece ser una de las metas que el músico se ha propuesto alcanzar. Además, en el *Cuarteto*, con el cual Petrassi completa otro de los ciclos de su evolución estilística, los elementos dodecafónico-seriales y sus experiencias webernianas —así como el compositor las vive, por ejemplo, en algunos de los cinco coros de *Nonsense*—, adquieren aquí una nueva fisonomía, porque su escritura debe ser concebida en función de la esencialidad de pensamiento y forma que es la característica intrínseca de la música de cámara. Se impone, en consecuencia, una síntesis máxima de expresión, síntesis que —como se sabe— ya en obras anteriores Petrassi ha comenzado a crear, despojando su lenguaje de lo superfluo y exterior. Por otra parte, esta esencialidad de expresión significa aquí en el *Cuarteto*, la conquista del íntimo yo. Así, a la sobriedad de un léxico sintético, que ofrece, al mismo tiempo, una apertura de intensos espacios sonoros, corresponde un discurso rico de interioridad, de inquietante dramatismo, cuya tensión está en directa relación con una no común alquimia de las sonoridades instrumentales, con la exasperación de los colores tímbricos y con una variable conducta de las componentes rítmicas. La carga emotiva de esta música y su poder de comunicabilidad son sorprendentes. Comunicabilidad a la que el compositor no llega operando un limitado número de vocablos ya echados al trájín por el desconsiderado uso o abuso que los meros exponentes de las ideas de los otros o de las pseudoideas propias ponen en circulación mediante modalidades uniformes y exteriores, sino —muy al contrario—, convirtiendo en diálogo y, en otros casos, llevando hasta una elevada coralidad de voces ideas propias largamente meditadas y decantadas en un íntimo monólogo interior que, a un cierto punto de su proceso de decantación, es imperativo exponer fuera del ámbito del yo.

Con la *Serenata* para cinco instrumentos (1958) la música petrassiana continúa su trayectoria dentro de una nueva órbita: ella señala —como dijimos anteriormente— el abandono de las fórmulas seriales y es también un estupendo banco de prueba para el nuevo léxico, específicamente instrumental, con el cual se conduce aquí la acción sonora que, en casi todos sus pasajes, se desarrolla dentro de un clima de relajación de la tensión, con respecto al *cuarteto*. La síntesis de pensamiento (ya operada con estricto rigor en el *Cuarteto*) que esta música revela, su potencia e interioridad, percibida a través de sus persuasivas, fascinantes y misteriosas palabras-sonidos-ritmos-colores-formas-atmósferas, están profundamente ligadas al sentido del discurso, ya que su lenguaje mismo, los múltiples efectos derivados de cada uno de sus vocablos, o el resultado alcanzado con la inteligente y eficaz concatenación de éstos, constituyen sólo el cuerpo dentro del cual mora esa música de valores esenciales, que es la de las más recientes obras de cámara del autor, incluso el *Trío de Cuerdas*, y en las cuales —según Luigi Pestalozza— alienta un “sentido de lo absoluto”.

Posterior a la significativa *Serenata*, ya tanta veces mencionada, es el *Trío de Cuerdas*, que fuera comisionado al compositor por la Elisabeth Sprague Coolidge Foundation en 1959 y estrenado en Washington en enero de 1961. Su primera audición en Italia, mérito de la Academia Filarmónica Romana, que lo presentó en su sede de concierto del Teatro Eliseo tuvo lugar a fines de febrero del año pasado, si mal no recuerdo. La nueva práctica de composición, adoptada en la *Serenata*, es también válida para este *Trío*, puesto que la dialéctica de su atematismo y de su atonalidad no presenta ningún punto de concomitancia con aquella de la serialidad. En el *Trío* atematismo y atonalidad están en relación directa y estrecha con la adopción y el juego de los intervalos. También aquí —como en el *Cuarteto* y especialmente en la *Serenata*—, el lenguaje es evasivo, hecho de felicísimas insinuaciones que crean una atmósfera de inquietante misterio, absolutamente aptas, aquéllas y ésta, para el avanzadísimo lenguaje con que se plantea y desarrolla el discurso, de absoluta originalidad y donde cada palabra, cada una de las brevísimas e inconformistas frases musicales o de los elementos tradicionales (que podrían representar una mínima parte de la realidad sonora), que desaparecen del discurso casi antes de que el auditor pueda darse cuenta de su fugacísima intención de participar en él, se van transmitiendo entre sí la carga emotiva que emana de ellos hasta resolverse en una música de hondo significado y sugestividad. A su vez, las poten-

tes estructuras rítmicas, actuando como la fuerza centrífuga de la rotación del discurso, junto con asegurar la cohesión de los distintos elementos que en él intervienen, desencadenan —hasta en los espacios de silencio (ilusión auditiva?)— una sucesión de nuevas y eficacísimas imágenes sonoras.

De la penúltima composición de Petrassi (precedida por *Sonidos Nocturnos* para guitarra, 1959), su *Concierto para Flauta y Orquesta* (1961), ya incorporado a los programas de conciertos, sabemos solamente, por no haber asistido a su estreno, que fue presentado en primera ejecución en Italia durante la última *Semana Internacional de la Nueva Música*, que —como todos los años— se celebra en Sicilia, en la ciudad de Palermo.

La última obra de Petrassi, una composición que ha terminado en estos últimos días —*Propos d'Alain* para barítono y doce ejecutantes—, es una especie de cantata basada en un texto extraído de los "Propos" del escritor francés desaparecido hace más o menos diez años (si mis recuerdos no me traicionan), quien en su multiforme obra de pensamiento ha sembrado hacia todos los vientos de la cultura francesa. Esta cantata será presentada en Italia, en primera ejecución absoluta a fines de marzo, en el Auditorio de la RAI de Roma, en uno de los últimos conciertos de la Temporada Sinfónica del Tercer Programa, bajo la dirección de Ettore Gracis. La elección del texto de Alain —que no es precisamente de los más ortodoxos, si se piensa en su transposición a la música—, y el hecho de que sea un eminente compositor el que ha querido animarlo vocal e instrumentalmente, no puede menos que tenernos esperando con impaciente interés y curiosidad el próximo estreno de esta obra. Interés y curiosidad justificadísimos si se considera que la parábola que la producción petrassiana está describiendo, en el firmamento de la música contemporánea desde hace tres décadas, ha tocado los puntos más altos de su trayectoria con su obra de cámara, ya que en ella el músico ofrece de su imaginación creadora, de su maestría instrumental, de su originalidad, de su poder y capacidades de síntesis y de la concisión, claridad y virtuosismo de su escritura —que el ha afinado y perfeccionado en más de treinta años de ininterrumpidas experiencias y estudio—, una de las demostraciones más evidentes y eficaces del triunfo de la voluntad y de los estupendos frutos que la vocación, el talento artístico y una sólida preparación, inteligentemente dirigidos e implacablemente fustigados, pueden dar cuando llega para ello el momento y la etapa propicios. Y ésta es, sin duda, la etapa de Petrassi y sus obras

de cámara son sus mejores frutos. Como es también éste el tiempo del compositor (ese tiempo que, según el Eclesiastes, no hay que adelantar ni postergar): sus trabajos están persentes en las salas de conciertos de Italia y del extranjero y a él lo encontramos dirigiéndolos personalmente en todas partes. Musicólogos de fama de distintas nacionalidades se ocupan de su obra, la que estudian y meditan largamente, mostrándose todos de acuerdo sobre la importancia decisiva que asume en el panorama de la música contemporánea, la presencia de este compositor, cuya voz está dando fe —según uno de sus más entusiastas comentadores, Massimo Mila— que la música de nuestros días ha alcanzado la veta de una elevada “civiltá strumentale europea”.