

# XXIII FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DE PALERMO Y TAORMINA

P O R

Juan Orrego Salas

**F**UE la tibia primavera siciliana la que ofreció esta vez sus tierras a las caravanas de músicos que año a año viajan de toda Europa para escuchar los Festivales de Música patrocinados por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Si a nadie mereció reparos el haberse escogido las ciudades de Palermo y Taormina como centro para estos Festivales, a quienes pesan en la misma balanza la belleza e interés de estas tierras con la distancia que debe salvarse para llegar a ellas, parecióles no ser el lugar más indicado para realizar estas jornadas de música. Así opinaron muchos europeos, olvidándose del internacionalismo de la sociedad patrocinadora y por lo tanto prescindiendo de aquellos que hubieron de cruzar océanos, continentes y cordilleras, para llegar al extremo sur de la bota itálica. ¿Qué habrían pensado quienes hicieron cuestión de millas o kilómetros, si estos Festivales se hubieran celebrado en América? ¿Y no tienen tal vez derecho los países que en nuestro hemisferio pertenecen a la S. I. M. C. a solicitar que después de veinticuatro años de vida de la Sociedad, se celebre algún festival en sus territorios?

Este problema plantea la existencia del primer punto vulnerable de la S. I. M. C. el que ya hiciera notar la sección norteamericana en circular repartida a las demás secciones durante el año 1948. Mientras la Sociedad Internacional de Música Contemporánea mantuvo durante sus primeros años de vida, su esfera de acción dentro de los países centro-europeos, no fué difícil llenar las demandas que en este sentido hacían las diferentes secciones que pertenecían a esta organización. La expansión experimentada posteriormente, no sólo por el hecho del incremento de su capacidad financiera, sino que también por el necesario reconocimiento que debía prestarse a otros países cuya actividad artística comenzaba a pesar en el mundo, fué el que puso a la S. I. M. C. frente al problema que significaban las distancias y los subidos costos de pasajes y alojamientos. Este problema se debatió ampliamente durante las deliberaciones de Palermo; el presidente, Edward Clark, propuso la celebración de Festivales «a latere» en los países americanos y asiáticos, los que podrían organizarse dentro de las bases establecidas

---

por los estatutos de la S. I. M. C., pero que no incluirían como hasta ahora se ha hecho en Europa las reuniones paralelas de los delegados de todos los países y los conciertos de música contemporánea. Estos últimos quedarían reservados para los países europeos. La idea de Mr. Clark fué aceptada en principio, quedando postergado el estudio en sus detalles por el Consejo Presidencial de la S. I. M. C. Aunque la proposición del presidente significa un avance en este terreno, no implica ella un decidido reconocimiento de un grupo numeroso de secciones cuya actividad musical las hace acreedoras a ser consideradas en igualdad de condiciones con los países de Europa central. Es éste el caso de las secciones americanas, del Asia Menor, de Africa y del Oriente; cuyos derechos no han sido valorizados ni en este aspecto, como tampoco en otros que enumeraré más adelante. Sólo una adecuada solución del problema comentado permitirá el fiel cumplimiento del artículo tercero de los estatutos de la S. I. M. C. en el párrafo que dice que «el objeto de la S. I. M. C. es: cultivar la música contemporánea de valor sin contemplar la nacionalidad, raza, filiación política o religión del compositor».

Hay un indiscutible desequilibrio de los beneficios que recibe cada sección en circunstancias que cada una de ellas contribuye con la misma cuota anual al sostenimiento de los ideales y labor de la Sociedad. El delegado de Israel, Dr. Peter Gradenwitz, hizo notar este fenómeno en las recientes deliberaciones de Palermo, después de haberse rechazado la invitación formulada por éste para que los Festivales del año 1950 se celebraran en Tel Aviv. La asamblea consideró este ofrecimiento impracticable, debido a las dificultades que implicaba la movilización a este punto. En su reemplazo se acordó aceptar la invitación de los delegados belgas para realizar estos Festivales en Bruselas. Un superficial análisis de las distancias que median entre Tel Aviv demuestra que es sólo un grupo pequeño de países, en su mayoría los de la esfera centro europea, los que tendrían que afrontar un largo viaje. Hay otros, por cierto, como los delegados latino-americanos, a quienes llegar a Bruselas o a Tel Aviv les es indiferente. Entre las secciones que podrían haberse beneficiado con la celebración en Tel Aviv, o aquellas a las cuales no afectaba este acuerdo, en el caso de ser necesario de hacerlo en Europa o Asia, están Argentina, Australia, Brasil, Bulgaria, Chile, China, Checoslovaquia, Egipto, Grecia, Hungría, India, Israel, Italia, Japón, Polonia, Portugal, Rumania, Sud Africa, España, Turquía, Estados Unidos y Yugoslavia. Si se considera de que estos países

suman veintidós entre treinta y tres que son los que componen los registros de la S. I. M. C., puede establecerse fácilmente de que la mayoría de la votación en Palermo se obtuvo por el hecho de que fueron las secciones interesadas en Bruselas las que enviaron delegaciones más completas, a las cuales se plegaron por razones políticas aquellas que no estaban de acuerdo con que se celebrara en Israel, mientras catorce de los países mencionados más arriba no enviaron delegaciones a Palermo. No quiero con ello exhibir ningún tipo de partidarismo por el caso especial de Israel, pese a la admiración que la organización artística de este país me merece, sino que demostrar con ello, que a este respecto existe en la S. I. M. C. un mal entendido concepto de lo que es un verdadero internacionalismo, provocado por el dominio de ciertos países a quienes les ha tocado regir por muchos años los destinos de la institución.

La siguiente lista de las ciudades donde se han celebrado los Festivales de Música, desde la fecha de fundación de la S. I. M. C. demuestra, salvo en los años que recayeron en la reciente guerra, lo comentado anteriormente:

1923 Salzburg	1935 Praga
1924 Praga	1936 Barcelona
1925 Venecia	1937 París
1926 Zürich	1938 Londres
1927 Franckfurt	1939 Varsovia
1928 Siena	1940-41 Nueva York
1929 Ginebra	1946 Londres
1930 Bruselas	1947 Copenhague
1931 Oxford	1948 Amsterdam
1932 Viena	1949 Palermo Taormina
1933 Amsterdam	1950 Bruselas
1934 Florencia	

\* \* \*

El análisis general de las obras presentadas en el reciente Festival de la S. I. M. C. celebrado en Palermo y Taormina entre los días 22 y 30 de Abril plantea por sí solo un conjunto de problemas algunos de ellos posibles de corregir sin mayores cambios en la estructura misma de la institución patrocinadora y otros que implican variaciones fundamentales en lo que respecta a la orientación y principios de ésta. Seis conciertos y espetáculos de ópera y ballet, constituyeron el grueso de los citados festivales; a éstos se agregaron

---

tres más, cuyos programas no correspondieron a obras seleccionadas por el jurado que se reunió previamente en Roma. En las tres reuniones extraordinarias se presentó la ópera «Le Roy Roger» de Karol Szymanowsky, el «Pierrot Lunaire» de Schoenberg y un programa de Música Moderna Italiana dirigido por Fernando Previtali, frente a la Orquesta de la Radio Italiana de Roma.

No se esperaba que los seis conciertos que constituyeron los Festivales reunieran un crecido número de obras maestras. Era razonable, sin embargo, exigir que en una selección realizada con el propósito de exhibir un calificado panorama de la producción actual, hubiera habido un número más crecido de composiciones de valor.

Salvo en el caso de las señaladas excepciones que mencionaré más adelante, los programas de Palermo y Taormina, se movieron en un ambiente de increíble mediocridad y monotonía. De haber existido una ausencia total de obras de valor habría podido pensarse que en la actualidad el mundo no tenía fuerzas para producir algo mejor; sin embargo, la presencia reducida de éstas y el predominio de lo mediocre, constituyó un hecho digno de ser comentado, puesto que implica una falla capital en el organismo patrocinador de dichos Festivales.

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea fué fundada por el profesor Edward Dent, con el propósito de «proteger y estimular toda tendencia experimental y de difícil captación en la música; representar y salvaguardar los ideales artísticos comunes a los músicos contemporáneos». (Art. 3 de los Estatutos de la Sociedad). Si en 1922, cuando se planeó por primera vez la estructuración de esta entidad era posible hablar de «tendencias experimentales» en la música, cuya existencia era un hecho en la década que siguió a la Primera Guerra Mundial, la evolución posterior que los acontecimientos artísticos han sufrido debido principalmente al incremento de los medios de difusión musical, no justifica el seguir considerando en un plano de principal importancia tal concepto. Si entre los años 1920 y 1930, el grueso de la producción musical de esos días podía ser considerada experimentalista o «de difícil captación», y dentro de tal clasificación recaía la obra de Schoenberg, Strawinsky, Bartok, Hindemith, Prokofieff y otros, en la actualidad son precisamente estos maestros los que han sobrepasado esta etapa y hoy día sus creaciones se han incorporado a la vida regular de conciertos, las que si no son consideradas en igualdad de condiciones con las obras clásicas o románticas, se debe a

---

otros motivos; pero así y todo ellas ya no interesan a la S. I. M. C. puesto que han dejado de ser «experimentales».

La crisis que con motivo de lo expuesto se ha producido en el mecanismo interno de la S. I. M. C. se ha hecho extensiva a un crecido número de nuevos valores de la creación musical, cuyas obras, aunque siendo esporádicamente ejecutadas por las diferentes organizaciones artísticas que hoy se interesan por la producción contemporánea, no figuran en los Festivales anuales de la S. I. M. C. o porque sus propios autores no se empeñan en aparecer en programas en que se estimula con equivocado concepto lo mediocre, o que sirven para destacar a músicos que encubren su falta de talento, sustentando conceptos teóricos por demás añejos y débilmente defendibles considerando el giro que los acontecimientos musicales han tomado durante los últimos diez años.

Son estas las razones que explican la persistente ausencia de un buen número de obras y compositores destacados de los programas de la S. I. M. C. Ni a Britten, ni a Tippett, como tampoco a Piston, ni a Jolivet, les interesa fundamentalmente «experimentar» en música. La época en que el músico hubo de forzarse a descubrir nuevos caminos que lo librarán de todos los principios que el academismo de comienzos de siglo impuso como base obligatoria a la enseñanza musical ya hizo crisis. Ni la «dodecafonía» que la S. I. M. C. empleó como arma de batalla en sus comienzos, como tampoco la composición en cuartos de todo y tantas otras tendencias, pueden ser defendidas hoy día como valores absolutos de la creación. La creación actual se mueve sobre la base de una feliz resultante de aquellos conceptos pesados a la luz de la tradición clásica enfocada con un sentido contemporáneo. Ya no se busca la originalidad del arte en la novedad de los conceptos teóricos que lo animan. El dogmatismo de hace algunas décadas ha cedido el paso a lo nuevo, juzgado en la medida con que cada personalidad sabe dar vida a aquellos elementos que en esencia constituyen lo que es música. No es la disonancia ni la consonancia, no es la serie de los doce tonos ni un mal entendido empleo del folklore, el que va a servir al creador para dar a su obra la necesaria actualidad que en todos los tiempos se ha exigido al arte. La originalidad de la música actual se encuentra en las nuevas formas de expresión de que han sabido servirse los artistas y no en la novedad de los condimentos empleados.

La teórica mentalidad dodecafonista ha ensombrecido la labor de la S. I. M. C. asilando dentro de sí misma a tantos compositores

que por el hecho de ser correligionarios del movimiento encabezado por Schoenberg, han sido juzgados como idealistas defensores de ese «experimentalismo» de que nos hablan los estatutos de la institución, sin reparar que un buen número de ellos han encubierto su carencia absoluta de talento bajo el ala protectora de una escuela repetable por su valor histórico y por algunos genios como Schoenberg, Alban Berg y Anton von Webern, que militaron en sus filas.

Es cierto de que los dirigentes de la S. I. M. C. ya habían tomado conciencia del sectarismo que significaba el defender en la música conceptos que por sí solos no comprendían sino una parte muy restringida de las fuerzas creadoras contemporáneas y que todavía arrastraban el peso de haber pasado a ser elucubraciones añejas dentro de la evolución experimentada durante los últimos años. De acuerdo con ello decidieron éstos ampliar los márgenes de acción de la sociedad y aceptar algunas obras escritas fuera de la órbita dodecafonista. Esto permitió al público que asistió a los últimos Festivales de Palermo y Taormina escuchar aquellas honrosas excepciones que se destacaron dentro de ese deprimente panorama de música grisásea, informe y de adormecedora monotonía. Es claro que fueron pocos los compositores que concurrieron entre aquellos que ya habían aprendido la lección de años anteriores que sólo daba posibilidades seguras a quienes exhibieran pasaporte de «experimentalistas».

Con lo expresado no quiero dar la impresión de estar juzgando estos hechos con el criterio sectario de rechazar todo aquello que aparezca influenciado en alguna forma por el sistema serial de los doce tonos o cualquier otro. Dentro de las honrosas excepciones a que me he referido a propósito del Festival de Palermo y Taormina, incluyo algunas obras escritas por talentosos dodecafonistas. Esto vendría sólo a sentar un principio; que lo que debe buscarse en la música es calidad dentro de las nuevas expresiones, y ello puede encontrarse sólo donde hay talento e imaginación.

### *Obras Sinfónicas*

La Orquesta de la Radio Italiana de Roma dirigida por Constant Lambert (Inglaterra), Carlos M. Giulini (Italia), Karel Ancerl (Checoslovaquia), Roger Desormiere (Francia) y André Souris (Bélgica), tuvo a su cargo la interpretación de la totalidad de las

---

obras orquestales presentadas en el Festival de Palermo y Taormina.

Los conceptos emitidos acerca de los Festivales en general, pueden aplicarse en especial al grupo de obras sinfónicas que los integraron. Quienes esperaron de este conjunto de creaciones el ser una selección calificada de lo más destacado que en el terreno de la música escrita para orquesta se había producido durante el último año, no pudieron menos que resultar defraudados. Salvo una o dos excepciones, las composiciones presentadas demostraron o pertenecer a ciertos tipos de marcado academismo, sin aportes de novedad ni en su forma ni estilo o al espíritu exhibicionista y convencional de aquellos criterios dominados por la falsa obstinación de estar escribiendo música para las masas.

Si la casi totalidad de las composiciones presentadas, es cierto que demostraron pertenecer a músicos de seria formación técnica, ello no bastó para llenar las exigencias de calidad y valor estético que debe necesariamente pedirse a toda creación artística. El Concierto para piano y orquesta del inglés Lennox Berkeley, es indiscutiblemente una obra bien escrita, cuyas demandas técnicas han sido satisfactoriamente solucionadas por el compositor, tanto en la parte pianística como en el tratamiento orquestal. Sin embargo, ya no interesa escuchar una composición que deja ver claramente un propósito casi exclusivo de lucir al solista ofreciéndole un collar de procedimientos virtuosísticos del más añejo origen. La función específicamente creativa del artista en este caso aparece encubierta por un equivocado deseo de repetir sin discriminación pasajes virtuosísticos de procedencia romántica. O Berkeley, que es un buen músico, cayó en el desgraciado error de creer que la técnica del piano agotó con Liszt todas sus posibilidades musicales (criterio corriente en un virtuoso e imperdonable en un compositor de nuestros días), o se doblegó demasiado ante las demandas de Horsley Colin, pianista para quien fué escrita la obra o por quien fué ejecutada en Palermo.

Así como Berkeley es artífice y dueño de una madura técnica, indiscutible sinceridad y perfecto dominio de todos aquellos recursos necesarios a una buena escritura orquestal, lo son también Wladimir Vogel, Miloslaw Kabelac y Víctor Legley, incluidos asimismo en estos programas. Sin embargo, ninguno de ellos fué representado por obras que fuera de su perfección técnica demostraran posiciones de manifiestas conquistas estéticas o por lo menos un moderado interés estético.

No es justificable, como es el caso de la Segunda Sinfonía de Kabelac (Checoslovaquia), el escribir una obra de cuarenta minutos en un perpetuo fortísimo y constante «tutti», con temas marciales y de antojadiza procedencia folklórica. El necesario contraste que funcionalmente implica una buena escritura orquestal aparece en esta composición encubierto por una maza barrosa de sonidos a la cual se han aplicado, como quien decora un pastel de indigesto batido con píldoras medicinales, temas extraídos del folklore. Kabelac confunde la grandiosidad con lo abultado y persiste en ello como si fuera víctima de un patológico delirio de grandeza que le impide ver más allá de ese ruido aturdidor y alarmantemente pobre en que se mueve la totalidad de su Segunda Sinfonía. Forma, material temático, orquestación, armonía, se pierden en medio de este barullo, del cual emerge ocasionalmente alguna canción popular hinchada por la armonía o por pasajeros ritmos percutidos por toda la orquesta.

La Suite N.º 2 de «Thyll Claes», oratorio de Wladimir Vogel, puede clasificarse en la misma categoría de la Sinfonía de Kabelac, diferenciándose esta última por una distribución más racional de los matices orquestales y por lo tanto por una mejor y más convincente disposición de sus «climax» y espacios de reposo. Vogel cae no obstante dentro de esa pretenciosa grandiosidad obtenida a base de «tuttis», cuya presencia repetida hasta la exageración hace perder todo sentido de gradual ascenso hacia las cumbres expresivas de la composición.

Una Sinfonía Miniatura de Víctor Legley (Francia), demostró hasta qué punto puede fastidiar una obra cuya forma, material temático, instrumentación, armonía y contrapunto, no obedece sino a una forzada búsqueda de originalidad ausente de un proceso emotivo que pueda dar una razón de ser estética a la creación. Cada elemento por separado puede juzgarse como una buena solución a problemas científicos que ignora el auditor que sólo espera escuchar música. El total de ellos sólo responde a un interesante «kaleidoscopio» de ideas pobremente hilvanadas y de difícil entroncamiento a una sinfonía, por muy miniatura que ésta sea.

Marcel Mihalovici (Rumania) y Humphrey Searle (Inglaterra) fueron en estos programas los portadores del mensaje dodecafónico. El primero, frío artífice y esclavo de una teoría que más se deja manejar por ella de lo que la maneja. Sus Variaciones Op. 54 para orquesta de cuerdas, no logran librarse de esa sórdida y aplastante monotonía que en general domina a los continuadores de

---

Schoenberg. Las mismas notas o acordes incoherentes, separados por caprichosos silencios, el mismo saltar de un registro a otro de la orquesta, lo que parece ser el factor común a todos los dodecafonistas, aparece empleado en las Variaciones de Mihalovici hasta la exasperación, sin que pueda encontrarse en ellas un elemento donde buscar refugio en medio de esta tempestad de enfermizo romanticismo germano.

La diferencia entre Mihalovici y Searle es que el primero es sirviente de una técnica adquirida por vía disciplinaria y el segundo es maestro de una disciplina empleada como medio para exteriorizar ideas de verdadero contenido emocional. La Fuga Giocosa del inglés Humphrey Searle, ensayo sinfónico de cuatro minutos, fué tal vez la obra más valiosa y seriamente concebida, presentada en estos Festivales. En ella vemos el caso de un dodecafonista, para quien los pies forzados impuestos por una teoría, no van más allá de ser las herramientas necesarias para la expresión de sus ideas estéticas. Conceptos claros y bien trabajados contribuyen en esta obra a la acentuación de un carácter irónico expresado por medio de un lenguaje de la más fina inspiración y rico en recursos orquestales. Searle es, sin duda, entre los dodecafonistas europeos, el que junto a Dalla Piccola, exhibe un talento más auténtico y una posición más seria frente a la escuela que ha escogido como base renovadora del lenguaje musical.

Jean Louis Martinet, joven músico francés, se presentó a estos Festivales con un Poema Sinfónico titulado «Orfeo», obra que llamó la atención por su madurez artística adquirida a tan temprana edad. Establecer influencias en la creación de un artista que aún no pasa la treintena, no tendría objeto, puesto que ellas no son sino naturales en esta etapa. Sin embargo, lo que debe exigirse en tal situación es una técnica bien cimentada y el impulso de una imaginación creadora digna de justificar las tareas emprendidas por el artista. En este sentido Martinet satisfizo plenamente las exigencias, sobrepasándolas tal vez debido al exceso de su material temático y más que nada al sorprendente conocimiento con que maneja su orquestación. Esta última se mueve preferentemente dentro de los marcos del Impresionismo, concepto que el músico aplica libremente a ideas expresivas de gran autenticidad y sincera convicción artística.

Jean Louis Martinet es uno de los casos cuya inclusión en Palermo aparece plenamente justificada, puesto que significa un estímulo a un joven maestro, que si bien su estilo no ha rematado aún en lo definitivo, por lo menos garantiza un seguro e importante de-

sarrollo futuro, lo que para la S. I. M. C. debiera tenerse en lugar de importante consideración.

### *Obras Dramáticas*

En el imponente Teatro Massino de Palermo, sede importante entre los centros operísticos italianos, se realizó la presentación de las cuatro obras dramáticas seleccionadas por el Jurado para los Festivales de la S. I. M. C. Del difunto italiano Alfredo Casella, se presentó «La Favola d'Orfeo», de Jean Francaix «Le Diable Boiteux», de la inglesa Elisabeth Luytiens, «The Pit» y del dinamarqués Knudage Riisager el ballet intitulado «Quarrrsiluni». A excepción de la obra de Elisabeth Luytiens, escrita en la técnica de los doce tonos, ninguna de las restantes pueden clasificarse dentro de tendencias extremistas de la música actual. De éstas fueron, sin duda, la de Jean Francaix y la de Elisabeth Luytiens, las que se destacaron notablemente por sobre las otras dos, las que nuevamente plantearon todas las deficiencias anotadas anteriormente al referirme a la selección realizada por el Jurado internacional.

«La Favola d'Orfeo» de Casella no es más que una pobrísima y poco atrayente tentativa de llevar una vez más a la escena un tema que por sí solo implica ser comparado con los magníficos tratamientos recibidos desde la ópera florentina del siglo XVII, pasando por Monteverdi, Gluck hasta llegar a Strawinsky. Es esta obra de Casella un ejemplo poco afortunado del maestro que tanto prestigio tenga entre los italianos del presente siglo. La línea dramática del conocido argumento aparece envuelta dentro de un proceso musical divagatorio y lleno de preciosismos sonoros que en nada realzan el lirismo del texto y muy por el contrario, le imponen una caprichosa sucesión de trozos cantados y ballets que en absoluto marchan de acuerdo con el espíritu del libreto. No puede descubrirse en la obra un proceso ordenado de ideas dramáticas destinadas a subrayar aquellos momentos, escenas o elementos que constituyen el eje y razón de la obra. Los personajes basados en la obra de Agnolo Ambrogini (1471) y adaptados al libreto de esta ópera por Conrad Pavolini (1932), son tratados por Casella sin la menor intención de realizar al través de ellos el necesario retrato psicológico, cuya ausencia no puede sino sumir al conflicto dramático dentro de una monótona sucesión de elementos desprovistos de una línea directriz definida.

«Le Diable Boiteux» de Jean Francaix, es un gran Scherzo

escénico, animado por la fina y dinámica vena armónica que este compositor ha demostrado poseer a lo largo de toda su obra. Dentro de esta pequeña escena lírico-danzable, Francaix ha exprimido lo más vivo y rico de su imaginación creadora, empleando siempre elementos orquestales y rítmicos destinados a subrayar el carácter irónico y caricaturesco del tema escogido. Con verdadera maestría e inteligencia ha sabido animar a personajes que se mueven en concordancia con las voces de dos narradores situados fuera de la escena. La pantomima y la danza se funden aquí en un total que mantiene una constante unidad con el relato cantado, y donde se ha superpuesto con verdadera emotividad la auténtica línea vocal del texto al esqueleto rítmico orquestal que por su lado anima al movimiento coreográfico. Es una obra, que sin pretensiones de gran profundidad y apartada de todo trascendentalismo, controla el proceso dramático sirviéndose de un sabio manejo de los elementos musicales escogidos. Francaix se presenta aquí como un maestro cuyo talento lo sitúa en lugar muy importante entre los compositores de la actualidad.

«The Pit» de Elisabeth Luytiens, es una escena lírica de simple factura, más un cuadro que una ópera. Transcurre en el interior de una mina de carbón, donde un accidente ha sepultado a dos obreros y a un niño aprendiz. El nivel superior del escenario representa la boca de la mina, donde las esposas y madres dejan escuchar sus cantos de ruego y oración. No sucede más que lo expuesto, y con ello se ha buscado una dramática superposición de elementos tratados por la compositora dentro de la técnica schoenbergiana, común a todas sus obras. El sistema de los doce tonos se adapta maravillosamente al significado de esta obra por su acritud y estatismo armónico, y ello es resaltado por el empleo de una orquestación de sórdido patetismo, preferentemente inclinada hacia el registro grave del conjunto instrumental. Parte Elisabeth Luytiens, del contenido dramático del Wozzec de Alban Berg, pero luego deriva su estilo hacia un expresionismo más propio a los compositores ingleses de la reciente generación. Lo atonal, no parece revestir en ella una obligación ineludible, puesto que se aparta de la serie dodecafónica cada vez que esto conviene a la expresión dramática del texto. Tampoco es académica en aquellas partes donde se mantiene apegada al sistema schoenbergiano y esto le permite enfocar las inversiones, retroacciones y otros procedimientos empleados con respecto a la serie dodecafónica, con un sentido de libertad que parecería pecaminoso para muchos de los que comulgan con su misma

tendencia. No hay cuestión que el talento demostrado por esta compositora, aunque él no haya plasmado en el caso presente en una obra maestra, por lo menos le otorga un lugar muy destacado entre los cultivadores del dodecotonalismo en Europa.

Algunas páginas extraviadas del «Sacre» de Strawinsky, y debidamente adaptadas a la mentalidad nórdica, sirvieron, sin duda, de base a Knudage Riisager para la confección de su bullicioso y superficial ballet titulado «Quarrrtsiluni». Comprende éste una escena inspirada en ciertas danzas rituales escandinavas. Su partitura pertenece a ese tipo de música exótica producida con la ligereza de criterio que animó a todos aquellos que después del estreno de la Consagración de la Primavera, quisieron perpetuar la apología del ritmo primitivo sin medir que de nada vale el levantar un monumento a algo que ni siquiera puede contar con el más mínimo atributo de originalidad. Si el nombre de Strawinsky llegara a alturas muy señaladas al escribir la obra mencionada, no fué sólo por el aporte de fundamental novedad que hacía con ella, sino que también por el extraordinario contenido espiritual que animó a su creación. Son precisamente éstos los elementos que faltan a Quarrrtsiluni, y los que no podría haber conquistado al través de una ingenua alternación de valores rítmicos ternarios y binarios, sosteniendo una melodía tratada en interminable «ostinato» y armonizada en constantes concatenaciones de tónica-dominante-tónica. Para mal de los pecados todo ello aparece envuelto por una orquestación académica, bulliciosa y cuadrada, la que no hace más que recalcar esa majadera cantilena hasta hacerla insoportable de escuchar. Si algún aporte de positivo valor pudo establecerse en la mencionada presentación de este ballet, fué sin duda el vestuario de los bailarines, inspirado en los colores y decoraciones del arte popular escandinavo. El movimiento de la danza y coreografía, empero, no tenía posibilidades de alcanzar un nivel de regular interés puesto que la concepción general de la obra no se lo permitía. En paralelo al ostinato de la partitura, las figuras de la danza se mantuvieron dentro de una sucesión monótona de elementos cuyo interés no sobrepasó al de la música.

#### *Obras de Cámara*

Tres conciertos comprendieron el total de la selección de música de cámara escogida por el Jurado para ser presentada en los Festivales de Palermo y Taormina. Dos de ellos se consagraron a

la audición de obras solistas y de pequeños conjuntos y el tercero a composiciones escritas para orquesta de cámara. Un grupo de quince composiciones integraron los programas mencionados, mostrando tal vez en este género la selección más ecléctica realizada por el jurado, donde pudieron escucharse obras escritas en estilo de abierta pertenencia al pasado musical, como «Primavera» de Charles Koechlin, hasta obras de verdadero significado actual, o como también pudo probarse en este grupo, composiciones inspiradas por ideas de equivocada contemporaneidad.

Cuatro cuartetos de cuerdas representaron el aporte de mayor ambición dentro del género de pequeños conjuntos. El que inició esta serie fué el del checo Paul Borkovec, obra que se mantiene apegada a procedimientos ya conocidos en el Cuarteto de Debussy, pese a ciertas incursiones ocasionales dentro del campo de la armonía contemporánea. Es ésta una composición que no logra equilibrar su falta de interés estilístico, con la seria técnica y solidez constructiva demostrada en su escritura.

Hans Erich Apostel, de Austria, ofreció el segundo de estos cuartetos, escrito éste dentro de la técnica dodecafónica y tiranizado al extremo por el dogmatismo de ésta. Como referencia estilística, parte sin duda del lenguaje empleado por Alban Berg en la Suite Lfrica, sin alcanzar la excelencia de esta obra debido al fragmentarismo de su forma y la pobreza en la explotación de los recursos sonoros del conjunto de cuerdas. Demuestra ésta una preocupación excesiva por el empleo de pequeños fragmentos temáticos, cuya continuidad se ve constantemente entorpecida por la inserción de inexplicables silencios y por una fatal carencia de ideas conductoras, ya sean melódicas, armónicas o contrapuntísticas que puedan defender, aunque sea en parte, la necesaria unidad de discurso que requiere una obra de este género. El «staccatto», la caprichosa interrupción, el preciosista empleo de ciertas combinaciones sonoras, el uso persistente de dobles cuerdas abiertas, parecen ser los elementos escogidos por Apostel en su infructuosa búsqueda de originalidad, la que a la postre no impresiona como tal, sino que exaspera al auditor que debe armarse de la paciencia necesaria para establecer una vez transcurrida toda la obra, de que ésta nunca comenzó y por lo tanto podía haber continuado por toda una vida dentro de la desesperante divagación que la caracteriza.

El suizo Armin Schibler fué el autor de la tercera obra de este género presentada en los programas de Palermo. El Cuarteto en un movimiento del mencionado compositor es una sinopsis compri-

---

mida de técnicas de desarrollo contrapuntístico, concebidas dentro de un lenguaje tímidamente modernista y con dejos de elaboración ciertamente académica.

De Willem Pijper, el destacado maestro holandés, se escuchó el último de sus Cuartetos de Cuerdas, compuesto en 1946 y presentado por primera vez fuera de Holanda, durante los pasados Festivales de Palermo y Taormina. Dentro de un moderado empleo de aquellos recursos más típicos a la música de nuestros días, Pijper ha logrado obtener resultados positivos en el trabajo del conjunto de cuerdas y en el perfecto manejo de la forma. Dicha composición, sin localizarse, ni por su estilo ni por la técnica empleada en su confección dentro de lo que podría llamarse música actual, fué sin duda la obra más seria y acabada en el conjunto de cuartetos de cuerdas presentados en Palermo, y al mismo tiempo la que podría ocupar un lugar entre las mejores composiciones escuchadas durante estos festivales.

Se agregaron a las obras de cámara ya comentadas un grupo de composiciones solistas y para diversos conjuntos instrumentales. Una sonata para piano del francés Henri Dutilleux, llamó la atención por el empleo bien logrado de una técnica pianística cimentada en los cánones lisztianos. Si ello puede restar interés a la obra en cuanto a lo que ésta puede significar como aporte estético a la música contemporánea, revela sin embargo en su autor un sólido «*metier*» y verdadero conocimiento de los principales elementos necesarios al equipo técnico de un compositor. Esto unido a su juventud y corta carrera artística, hacen esperar resultados más definitivos y personales en el terreno de su propia creación.

Gino Contilli, de Italia, aportó un ciclo vocal titulado «*Canti di Morti*», para soprano, clarinete, viola y piano; obra de la más decadente concepción, en que se han mezclado con inocente eclecticismo, elementos extractados de las más diversas tendencias de la música contemporánea. Se ha impuesto el autor, tal vez como un medio de elaboración funcionalmente vocal, el tipo de escritura ya conocido en la lírica italiana del siglo XIX, y a esto ha pretendido inyectarle una serie de «*clichés*» que oscilan entre el primer Impresionismo y Strawinsky, sin mediar por un momento en lo caricaturesco que significa acompañar una romanza de ópera verdiana con ritmos calcados del «*Sacre*». La ironía de un Ibert, puede vencer en este terreno, pero no el patetismo de un Contilli que se vale de tales recursos para poner en música tres canciones tituladas

---

«Caducità dell'uomo», «Presentimiento di morte» y «Dies Irae», a no ser que se trate de una comedia de errores.

Yvette Grimaud, joven compositora francesa, fué la autora de tres plañideras piezas para Ondas Martenot, Voz y Percusión. Si se trata de asustar a un felino con una cacofonía de golpes de tambores, platillos y triángulos, es posible que una vez que el indefenso animal comience a maullar, se obtenga un resultado similar al de la obra mencionada. Las Ondas Martenot constituye el aparato mecánico más perfecto para poder reproducir el ambiente sonoro de un tejado en el mes de agosto, y el empleo que de éstas hizo Yvette Grimaud llegó al límite de la perfección en este terreno. La voz humana se entrelazaba a los quejumbrosos cromatismos del nuevo instrumento en un dúo que pese al hecho de constar éste de tres partes diferentes titulares, parecieron todas ellas una interminable repetición de las mismas ideas sonoras. La compositora misma expone que estas tres piezas están basadas «en una idea principal, que consiste en el desarrollo de células sonoras desprendidas de una serie no temperada de cuartos de tonos, las que a su vez engendran otras células, cuya constante transformación y desarrollo constituyen cada parte de la obra». Es posible que tan complejo doctrinarismo produzca resultados que puedan juzgarse después de revisar el manuscrito de la obra, lo que es de su audición no se saca más en limpio que lo expresado con anterioridad.

«Sonetto a Dallapiccola» para piano, fué el aporte del compositor ruso-belga Wladimir Woronow. Volvimos en esta obra a enfrentarnos al sistema de los doce tonos y esta vez tratando de servir de placa fotográfica al talentoso músico florentino Luigi Dallapiccola. Constituye esta composición una de las primeras incursiones de Woronow en los dominios de la dodecafonía, y aventurada en extremo cuando pretende servirse de ella con ánimo de retratista. Tanto podría entenderse en ella una caricatura, como un retrato de serias intenciones; no hay razones especiales para inclinarse ni a una ni a otra, ni menos, sea lo que sea, identificar al modelo con la obra, puesto que si así fuera, podría decirse que las tres cuartas partes de las composiciones escritas en los doce tonos son retratos de Dallapiccola. Este Soneto envuelve esa misma técnica divagadora, entrecortada, desconcertante y monótona, común a otras obras de su misma tendencia y se agrega en este caso una elaboración pianística tan académica como los principios teóricos que lo sustentan.

Cinco Nocturnos para contralto y cuarteto de cuerdas del com-

positor germano-brasileño Koellreutter, fueron entre las obras atonales presentadas en estos programas, tal vez la más lograda y la que en mejor forma llenó los propósitos trazados por el compositor al emplear una serie dodecafónica y llevarla al terreno donde esta puede perder el carácter frío de una mera elucubración teórica y contribuir en forma efectiva al realce del contenido emocional de la obra. La forma comprimida y concisa con que Koellreutter trata cada una de estas canciones, contribuye además a mantener el interés de ellas, las que elaboradas dentro de un desarrollo de mayor duración correrían el peligro de caer dentro de esa característica inmovilidad armónica común a muchas composiciones dodecafónicas. Aunque el acompañamiento no envuelve razones dramáticas especiales para haber sido escrito para cuarteto, como tampoco revela un empleo de recursos característicos a este conjunto, sustenta sin embargo, la fácil y ondulante línea vocal con simples armonías disonantes a la manera de un recitativo en que las responsabilidades expresivas han sido entregadas preferentemente a la voz.

No puede interpretarse sino como un homenaje al octogenario compositor francés Charles Koechlin, la inclusión de sus Cinco Primavera para flauta, violín, viola, violoncello y arpa. Y si éste ha sido el motivo para hacer figurar en un programa de música contemporánea una obra que pertenece decididamente al pasado musical, en el caso de Koechlin debe reconocerse como plenamente justificado, puesto que con ello la S. I. M. C. cumple una deuda de gratitud para con un maestro que no sólo ha beneficiado a la música como profesor de toda una generación de compositores franceses, sino que hasta el presente ha prestado el más gran apoyo a la labor realizada por esta institución. Juzgada dentro del marco histórico que le corresponde, «Primaveras» de Koechlin, es una obra fresca y llena de poesía, escrita dentro de un neo-clacisismo moderado, el que, a no ser por el empleo de una que otra licencia armónica, habría parecido una composición vertida del corazón del siglo XVIII.

El Festival de Música Contemporánea se clausuró con un Concierto para orquesta de cámara en diferentes combinaciones, celebrado en Taormina. El programa de éste comprendió una Fantasía Concertante para violín y cuerdas de Matyas Seiber (Hungría), Variaciones para piano y diez instrumentos de Serge Nigg (Francia), seis Canciones para tenor, cuerdas y pianoforte de Jean Binet (Suiza), Concierto para dos pianos, arpa, celesta y percusión de Bruno Maderna (Italia), y las «Canciones Castellanas» para soprano y ocho instrumentos del que escribe el presente comentario.

---

La Fantasía para violín y orquesta de arcos del húngaro Matyas Seiber, reveló la seria madurez y capacidad técnica de un creador que sabe manejar los procedimientos dodecafónicos sin caer en combinaciones promovidas por la defensa de una posición exageradamente teórica. Sin apartarse notoriamente de la forma clásica de la sonata, Seiber construye sus cuatro movimientos tratando al solista como voz concertante sobre un conjunto de cuerdas que participa activamente en el desarrollo temático de la obra. La orquesta permanece fiel a los principios de una escritura cimentada en la tradición que parte de la escuela de los violinistas italianos de los siglos XVII y XVIII y que llega hasta Seiber experimentando sólo aquellas variaciones que, independientes de la técnica instrumental misma, le imprime una nueva concepción de las sonoridades, de la armonía y desarrollo contrapuntístico. En contraste con el atractivo trabajo del conjunto, la parte solista parece demasiado apegada a recursos virtuosísticos de viejos gitanismos, motivados tal vez por el falso deseo de recalcar la línea del solo sin dar lugar a las críticas tan comunes de parte de los intérpretes cuando se encuentran con una obra contemporánea que no repite los malabarismos a los cuales sus dedos están acostumbrados. Es esta falta de unidad entre la parte solista y la acompañante lo que perjudica en forma más notoria a esta obra, cuyos méritos por otro lado, la ponen en situación muy importante dentro de la música actual.

Serge Nigg, en sus Variaciones para piano y diez instrumentos, padece los vicios de su posición exclusivamente teórica hasta el punto de no poderse desprender de esa alquimia de combinaciones dogmáticas y almacenamiento de caprichosos recursos técnicos, que ahogan toda posibilidad expresiva en la música. No hay en éstas un solo lugar que permita descubrir aunque fuera un toque de creación melódica o formal. Esto parece no existir debido a la presencia constante de criterios preconcebidos destinados a matar cuanto pueda haber venido de una meditación verdaderamente musical. Las combinaciones polirrítmicas, de inconcebible dificultad interpretativa que sirven de base a esta obra, tampoco pueden considerarse como una imperiosa necesidad estructural; pueden barajarse, alternarse, cambiarse, invertirse, y esto no alterará la factura de la obra. El valor estético y formal que pudiera representar la inversión, retroacción o transposición de la serie dodecafónica empleada, aparece revestido de tal complejidad, que ni para el más experto detector de malabarismos técnicos puede ofrecer la menor posibilidad auditiva y menos para aquéllos, que por muy abiertos

---

estén a comprender su mensaje, deban soportar quince minutos de la más exasperante esterilidad imaginativa. Bien le hería a este joven compositor probar la mano en algunos ejemplos simples de formas primarias de creación musical, desprendidos de todo sectarismo teórico, y ver si con ello puede ordenar sus ideas e imaginación dentro de un proceso artísticamente orientado. Sólo después de esto debería aventurarse a la adopción de sistemas como la dodecafonía, que por sí plantean problemas de complicada solución estética.

Las seis Canciones sobre textos de Jean Cuttat de Binet, revelan una posición estética inclinada hacia ciertos tipos de elaboración romántica de la canción acompañada. Partiendo tal vez de Fauré y Duparc, Jean Binet ha sabido construir un ciclo de canciones rodeándolas de un ambiente ciertamente expresivo y de refinado color armónico, sirviéndose de una orquesta de cuerdas con un piano a veces tratado en forma concertante y otras, a la manera de continuo como base del conjunto. Desprendido de todo snobismo, el compositor ha logrado penetrar en la esencia de la expresión contemporánea; sin embargo, ello no significa que la obra misma sea un aporte de gran importancia en lo que se refiere a los fundamentos estéticos y técnicos planteados en su creación.

Bruno Maderna, joven discípulo de Malipiero y nuevo exponente del grupo de compositores venecianos actuales, fué el autor de un Concierto para dos pianos, arpas, celesta y percusiones, que motivó los juicios más encontrados de la crítica, músicos y público asistente a los Festivales de Palermo y Taormina. Quienes miraron la obra como una insistente repetición de recusos ya empleados por Bartok en su Sonata para dos pianos y percusión, o como una paráfrasis de los elementos acompañantes de «Les Noces» de Stravinsky, cayeron ciertamente en el error de condenar una obra cuya falta de individualidad no constituye una razón suficiente para cegarse ante el valor que ella representa. Creo que si alguna indulgencia deba gastarse el crítico, ésta debe ser precisamente ante las influencias que puedan haber en la obra de un compositor de veintiocho años, sobre todo cuando éstas no se pierden en el ámbito de un exagerado eclecticismo, sino que por el contrario muestran una orientación bien definida en su adopción. Maderna, en su Concierto demuestra ser dueño de una seria formación técnica, de una verdadera seguridad en la selección de sus recursos expresivos y de una imaginación rica en ideas del más valioso contenido musical. Fluyen éstas con tal facilidad y en cantidad tan abundante, que sólo

---

ello justifica el largo excesivo de la obra citada, elementos que constituyen tal vez, el más grande de sus defectos, si no el único. Otros reparos podrían hacerse, considerando que éstos deben entenderse como simples productos de su corta experiencia de compositor y en ningún caso como valores que puedan negar su talento y excelente formación musical. Problemas de equilibrio sonoro, como el constante predominio de los pianos sobre el resto del conjunto, pueden señalarse entre éstos; sin embargo, lo negativo que puedan plantear tales afirmaciones, se encuentra, en el caso de la obra glosada, plenamente equilibrado con el trabajo rítmico tan variado y con sus intenciones de combinación sonora de tan decidido valor. Madera se ha planteado con esta obra problemas, que si no han llegado a una solución definitiva, por lo menos han servido para juzgar el talento de un artista a quien puede asegurarse desde luego un futuro de gran importancia en la música de su país.

Aunque para ciertos criterios, el que me encuentre implicado para juzgar mis propias «Canciones Castellanas», ponga en situación favorecida a la obra, sobre todo después de haber juzgado con estrictez de conciencia a tantas otras que acompañaron a la mía en estos programas, no quiero recurrir a juicios ajenos, y menos glosar en este artículo la reacción que el gran público pueda haber tenido después de conocerla. Si algún imaginario poder nos obligara a los compositores a emitir juicios objetivos acerca de nuestras obras, creo por lo menos en mi caso, que aparecería como el más estricto de los críticos y el más destructor de los analistas respecto a mi propia creación.

Como el obligado silencio que por las razones expuestas me impide incluir mis «Canciones Castellanas» dentro de este panorama crítico, podría ser reclamado por alguno de mis colegas a cuyas obras no favoreció mi apreciación, me siento inclinado a repetirles una vez más lo que tanto se ha dicho en estos casos:

Las presentes notas son producto de una posición, como las hay tantas en cada época, y los juicios que de ella se desprendan no tienen más valor que el ser promovidos por sincera convicción, lo que no les quita relatividad. La historia dirá si en el momento que fueron emitidos marcaron rumbos y acertaron verdades. Esto hace posible que a la vuelta de algunos años, a los que ahora condeno sean los agradecidos, y a quienes favorezco sean los condenados.