

LUIGI DALLAPICCOLA

p o r

Giacomo Manzoni

Pocos músicos han tenido la suerte de Luigi Dallapiccola quien, habiendo tenido que vivir una época tan difícil como la de la primera mitad de este siglo, haya surgido victorioso de la más arriesgada prueba moral, debido a su energía espiritual y a la gran certeza de sus altísimos objetivos. Dallapiccola (nacido en 1904), contrariamente a Malipiero y Casella que pertenecieron a la generación de 1880 y que se formaron en el clima libre de la Europa intelectual de los primeros cuarenta años del siglo, tuvo que encontrar su personalísima ruta de músico y de hombre culto en condiciones adversas que incluso lograron doblegar voluntades menos fuertes que la suya.

La época de Dallapiccola, adolescente, se caracteriza por sus ilusiones de tipo retórico y por sus trágicos fracasos, época en la que la unidad intelectual que había caracterizado a Europa hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial estaba destinada a desintegrarse, sumergida por la ola de dramático obscurantismo que azotó a Alemania e Italia. Desintegración en la que pocos individuos supieron mantenerse fieles a sus convicciones e ideales, arrastrados por multitudes frenéticas, dispersos en un mar de soldadillos y bayonetas, de frases altisonantes lanzadas con voces tanto más agudas cuanto más profunda era la miseria moral y material que era necesario esconder. Su adhesión al fascismo, casi pueril y, por lo tanto, cercana al entusiasmo, escondía el deseo de defender una personalidad mucho más compleja y profundamente distinta de la esencia misma del fascismo.

Actualmente podemos afirmarlo frente a la evolución musical de Dallapiccola, examinando sus obras, constatando con cuanta lentitud y meditada severidad fue madurando en su obra su propia personalidad, tan netamente en contradicción con las manifestaciones exteriores e irreflexivas de adhesión a un régimen que —si lo hubiese observado detenidamente— habría reconocido en él a su más temible enemigo. Mientras otros compositores estimulados por ese clima de fanfarronería y rebaño de la Italia de esa época, terminaron por darle al fascismo una adhesión cada vez más substancial y efectiva, Dallapiccola se alejaba paulatinamente de dicho ambiente para volcarse en una dimensión personalísima de pensamiento y de sentimiento, la que logra absoluta madurez en el dece-

nio 1940-1950, o sea, precisamente el período que señaló el fracaso, la amarga desilusión y el trágico derrumbe de aquellos que adhirieron con verdadera convicción, en su actividad creadora, a los ideales de arcilla de la década del veinte.

Al analizar la totalidad de su obra, lo que impresiona en Dallapiccola es precisamente el proceso constante de acrisolamiento y de profundidad; no sólo un trabajo de pulimiento técnico sino que principalmente un esfuerzo de refinamiento del material musical, de percepción y absorción de los aportes reales y actuales de la cultura musical contemporánea y, al mismo tiempo, un impulso de caracterización de un núcleo de sentimientos tan universales como elevados.

Nacido en Pisino, en Iстриa, de familia sospechosamente rebelde (en 1917 junto con su familia fue internado en Graz por las autoridades ausburguesas), Dallapiccola se formó musicalmente en Trieste, bajo la tutela de A. Illersberg y desde 1922, con E. Consolo y V. Frazzi en el Conservatorio de Florencia, en el que enseña desde 1934. Dallapiccola considera su producción juvenil como una preparación hacia una etapa de mayor madurez que se inicia con la *Partita* para gran orquesta, compuesta entre 1930 y 1932. Hasta ese período el joven músico se había dedicado especialmente a absorber, todavía en forma genérica, los fermentos de la cultura italiana de ese período; demostró un decidido interés por el "ritorno" al espíritu de la mejor tradición musical italiana que propugnaba Malipiero, Casella y ciertamente Pizzetti, componiendo sobre textos de la antigua poesía italiana (Jacopone) o textos en dialecto (Biagio Marin), música para canto y piano o conjuntos de cámara. Por otra parte, sintió viva fascinación por la personalidad creadora y teórica de Ferruccio Busoni (al que como discípulo espiritual se sintió por mucho tiempo ligado, habiéndose convertido en supervisor de las versiones italianas de numerosos e importantes documentos y cartas); al mismo tiempo no escapó a ciertas sugerencias nacionalísticas y compuso la *Canzone del Quarnero* sobre texto de Gabriele D'Annunzio. Es lógico que el resultado de esta preparación fuese una *Partita*, forma instrumental que dentro del "Ritorno" a la tradición clásica italiana, gozó en los años anteriores de gran prestigio entre numerosos músicos. Una orquestación vigorosa y brillante, un contrapuntismo certero, que dentro del ámbito estrictamente tonal no rehuye las sonoridades ásperamente disonantes, y una acabada elegancia formal, son las características sobresalientes de esta partitura, con una voz de soprano en el tiempo final (veremos cuán importante es en toda la obra de

Dallapiccola el elemento vocal), una voz que todavía se mueve dentro de una gama modulante, como en el caso de los 3 *Studi del Kalevala* anteriores, en la que se percibe más bien la influencia de Pizzetti que la participación consciente de un lenguaje personal.

Dentro de la misma línea de la *Partita* se mueven las tres series de los *Cori de Michelangelo Buonarroti el Giovane*. Nuevamente nos enfrentamos a obras que revelan un acabado tecnicismo tanto en el tratamiento del coro como en el de la orquesta que nos permiten ver a un Dallapiccola en formación, un músico en continua búsqueda de su auténtica expresión a través del contacto regenerador con la música polifónica del 1500 italiano (véase específicamente la primera serie para coro a capella, la que nos hace pensar en un posible estudio de la polifonía "minore" del Renacimiento, por ejemplo la de un *Banchieri*). El lenguaje armónico de las tres series se presenta claramente diatónico, aunque no necesariamente tonal siempre y, poco importa que aquí o allí surjan elementos cromáticos (específicamente en la sucesión de los diseños melódicos que llegan a presentar hasta 11 ó 12 sonidos consecutivos diversos de la escala cromática); el significado y planteamiento de esta página es diatónico y se asemeja a un divertimento concebido como amplio fresco en el que con espíritu moderno y un dejo de ironía se revive la alegre atmósfera de la poesía del 1600. El mismo espíritu prevalece, por lo demás, en el *Divertimento in 4 esercizi* para soprano y cinco instrumentos, compuesto sobre textos del siglo XIII; más elaborado y refinado en lo instrumental, más sutil en la selección y contraposición de los hábiles matices rítmicos, el *Divertimento* pone fin, junto a los *Cori di Michelangelo* y de la *Musica per tre pianoforti* (cuyo título original fue *Inni: il paradiso è all'ombra delle spade*) al período exteriormente más clasicista de Dallapiccola, el período que podríamos individualizar como aquel más próximo al "ritorno", a lo clásico de la Italia de aquella época y el que, por lo demás, sirvió a nuestros mejores músicos para darse cabal cuenta de la necesidad de una renovación radical de la música italiana.

Con los 3 *Laudi* para soprano y orquesta de cámara se inicia, indudablemente, como lo ha destacado Roman Vlad¹ con gran certeza, un nuevo período en la actividad de Dallapiccola. Por primera vez, excluyendo los 2 *Laudi di Jacopone* de 1929, obra de juventud e inédita,

¹*Storia della dodecafonía*, Milán, 1958, bajo el título *Luigi Dallapiccola*, Milán, Cap. xvi: "Luigi Dallapiccola" pp. 275-1957.
311, editado anteriormente (en inglés)

Dallapiccola hace uso de un texto sacro, iniciando así una serie de composiciones, no largas, pero sí altamente significativas y que son un testimonio de la fascinación que siente por el misticismo cristiano (dentro de esta misma línea vendrán después los *Canti di Prigionia*, *Job*, *Canti di liberazione*, el *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* y el *Requiescant*). Así también esta es la primera obra en la que Dallapiccola inicia un acercamiento cada vez mayor a la escritura cromatizante, en la que el elemento serial se presenta esporádicamente para terminar, más tarde, en una integral aceptación de la técnica dodecafónica: a esta amplitud y profundidad de la visión poética del músico, que se vuelca con intensa fe al tema religioso, corresponde también una mayor profundidad en la técnica, una investigación más atenta del material musical, una reflexión siempre más penetrante de los problemas musicales actuales.

Pero aunque se trata, por así decir, de una obra menor, estos 3 *Laudi* representan en realidad un punto clave en la evolución del compositor. Por primera vez se definen las preferencias timbrísticas de Dallapiccola. El uso del saxofón y del piano en la orquesta, por lo demás de uso constante en las partituras anteriores, se puntualiza con mayor significado expresivo creando una atmósfera gélida y sensual, objetivamente destacada, pero vivificada por la pasión más encendida. En esto como en otros detalles de la escritura se revelan las preferencias del músico que se encaminan más bien hacia Ravel que a Strawinsky, aunque a través de una instrumentación que más bien haría pensar en este último (esto lo veremos más claramente en los *Canti di prigionia*). Aunque parezca extraño, estos *Laudi* están estrechamente unidos al *Volo di notte*, la ópera en un acto que Dallapiccola compuso inmediatamente después, basándose en el tema de la novela homónima de Antoine de Saint-Exupéry. La escena se desarrolla en un aeropuerto en el que el director de la compañía aérea, señor Rivière, decide insistir en el experimento de un vuelo nocturno a pesar de que en una trágica noche de tempestad uno de sus mejores aviadores había perdido la vida. Es cosa extraña, se decía a sí mismo, que pueda existir una afinidad de planteamiento y de problemática entre tres textos antiguos y un texto modernísimo, pero las semejanzas existen y esto lo confirma la repetición literal de trozos completos o de fragmentos melódicos de los *Laudi* en la ópera, provocados por la afinidad de situaciones, lo que por lo demás Vlad ha sabido acentuar muy bien en el estudio ya citado. Lo que a nosotros nos interesa recalcar es cómo en estas dos partituras —o por

lo menos en la segunda— el estilo de Dallapiccola logra su expresión definitiva en *Volo di notte*, además de otras características sonoras, es fácil observar cómo se define plenamente el tipo vocal del músico istriano, puntualizado con inequívoca y subrayada pericia. Este don vocal, allí donde se proyecta en canciones de amplísimos espirales, es inconfundible: se desarrolla en intervalos preferiblemente diatónicos, aunque, no obstante, siempre tiende a dispersarse la base tonal en descollantes osadías en aquellos registros más audaces en los que la expresión está más preñada y al mismo tiempo revela una capacidad para subdividir y desmenuzar el discurso melódico hasta llevarlo a una “concisión” que hábilmente alterna con los más amplios espirales líricos (*Volo di notte* proporciona un ejemplo típico de ésta técnica vocal en la narración del radiotelegrafista, cuando éste comunica la muerte de Fabien, el aviador que sucumbe en la tempestad). A todo ésto se une un cromatismo siempre más insistente y denso basado en series dodecafónicas reales y personales (presentes hasta la fecha sólo en la dimensión horizontal), un cromatismo que, contrastando premeditadamente contra un tejido claramente tonal, produce esa sensación de inestabilidad, de rotación de los planos armónicos, típicas a muchas páginas de Dallapiccola no sólo de ese período.

Pero los *Laudi* y *Volo di notte* son importantes sobre todo por el planteamiento de una problemática existencial que difícilmente podría encontrarse en las obras anteriores. Especialmente en la ópera el problema moral de la responsabilidad logra su más cruda exasperación; no es por casualidad que el músico eligió un tema que se sitúa en el corazón de la sociedad actual, proyectada violentamente hacia el futuro y al mismo tiempo enfrentándose a nuevos y siempre más angustiosos interrogantes éticos. Es así como el “nuevo período” de Luigi Dallapiccola no se origina solamente por un deseo de renovación del lenguaje —que llegará gradualmente hasta la dodecafonía—, sino que también por un nuevo enfoque de los problemas y el sentir consciente de la condición trágica de la humanidad contemporánea. Dentro de este espíritu de profundización intelectual se explica su acercamiento a la técnica, si no al mundo expresivo, de la Escuela Vienesa y el dodecafonismo, que el músico istriano adoptará en forma definitiva a partir de los 5 *Frammenti di Saffo* de 1942.

La serie de las composiciones problemáticas continúa: los *Canti di prigionia* son el fruto más atribulado y conmovedor de esta evolución que posteriormente culminará en la ópera *Il prigioniero*. Asido al pro-

blema de la libertad espiritual, musicalmente basado en el tema del *Dies Irae*, estos cantos siguen presentando una estrecha coexistencia de elementos diatónicos y cromáticos y, al mismo tiempo, revelan en el tratamiento de las voces la presencia siempre viva de la tradición polifónica italiana; pero no imitando el lenguaje neoclásico, sino que realizada dentro del espíritu de nuestra época. Además, es importante señalar cómo la organización instrumental (que incluye 2 pianos, 2 arpas, 6 timbales, xilófono, vibráfono, 10 campanas y percusión), aunque pueda parecer inspirada por ciertas partituras strawinskianas logra soluciones personalísimas en la orquestación, de ahí el contraste entre el complejo de espirales del canto y el timbre metálico y luminoso de la orquesta que crea una de las atmósferas más singulares que se conozca en la música contemporánea.

De estas creaciones vocales surge una serie de composiciones netamente instrumentales, como necesaria corroboración de experiencias tan intensas y diversas, aunque dentro de un campo distinto: el *Piccolo concerto per Muriel Couvreur* para piano y orquesta de cámara, el ballet *Marsia* y la *Sonatina canonica* para piano. En estas obras volvemos a encontrar la presencia simultánea de elementos diatónicos y cromáticos, aunque es fácil percibir una atmósfera más relajada y sosegada, como si el intenso esfuerzo intelectual y mayor compromiso que requirieron las composiciones vocales anteriores, impulsara al músico hacia zonas más serenas, apaciguadas por un leve juego tímbrico y rítmico. Precisamente en esta particularidad reside la belleza de estas partituras, específicamente en *Marsia*, en la que se perfila el ritmo luminoso y palpitante que sintetiza, en un plano más evolucionado, las experiencias orquestales del joven Dallapiccola y lo prepara, al mismo tiempo, para afrontar las arduas fatigas de la madurez. La *Sonatina canonica*, en su aparente simplicidad, es en realidad un libro abierto sobre la sensibilidad y madurez del compositor, sobre su mundo expresivo y sobre sus intenciones técnicas. A pesar de su apretada diatonicidad (la *Sonatina* está compuesta sobre los *Caprichos* de Niccolò Paganini para violín solo), encierra todas las nuevas experiencias que, gracias al acercamiento a la técnica dodecafónica, Dallapiccola maduraba durante esos años. En este sentido esta obra constituye uno de los ejemplos más preclaros de las aspiraciones del compositor por lograr un rigor constructivo y, al mismo tiempo, comprueba su amor por proyectar su expresión hacia un mundo sereno, superando toda contingencia trágica. Más tarde, precisamente con (la *Tartiniana* y la *Tartiniana II*, ambas para violín y

orquestra) el músico volverá al divertimento sobre temas de un músico del pasado; pero la *Sonatina canonica*, según nuestra opinión, no ha sido superada en su esfuerzo por la claridad ni en sus felicísimos resultados musicales.

Desde hacía seis años Dallapiccola demostraba su atracción por la dodecafonía que usó en forma extremadamente fragmentaria a partir de los 3 *Laudi*, pero a estas alturas la lleva a la cúspide. Precisamente con los 5 *Frammenti di Saffo* de 1942, adopta en forma integral la técnica composicional ideada por Arnold Schoenberg, la que sólo abandonará cuando realiza transcripciones de música antigua. El auge que Dallapiccola dio a la técnica dodecafónica se sitúa dentro de un espíritu y un clima muy diverso al que había impulsado a Schoenberg veinte años antes. Aunque para Schoenberg y más aún para su discípulo Anton Webern, la adhesión a esta técnica significa la ruptura definitiva con la tonalidad, para Dallapiccola ésta constituye substancialmente un enriquecimiento que se injerta sin rompimientos en su evolución y, cuyo objetivo primordial no es la superación de la tonalidad sino que, la recuperación de un rigor constructivo y de la "necesidad" de vinculación de la escritura musical. No es por casualidad que Dallapiccola prefiera usar la técnica dodecafónica para reconstruir claros nexos tonales; ni tampoco que impulse el cromatismo dodecafónico a los límites de un lenguaje substancialmente diatónico. En este sentido, hasta un determinado momento de su evolución, la exigencia primordial de Schoenberg le es extraña y ciertas analogías con el método composicional de Berg no son sino que superficiales, dada la profunda diferenciación estructural y diatónica existente en el autor de *Lulu* y en el del *Pri-gioniero*.

No obstante, es significativo que la adhesión a la dodecafonía coincida con una serie de composiciones que afirman la continuidad en la evolución del músico italiano. Saffo, Alceo, Anacreonte son los poetas que, en las respectivas traducciones de Quasimodo, atraen su atención y le sirven de punto de partida hacia las primeras experiencias seriales. En otras palabras, no busca textos de ruptura, de contenido nuevo, cuando a su alrededor se desencadena la más espantosa tragedia por la cual haya cruzado la humanidad. Dallapiccola se retira hacia un mundo íntimo, canta la belleza de la vida, de la naturaleza y del amor. Quizá huye del presente o tal vez busca en la intimidad la belleza que un mundo devastado por el horror había perdido.

Dallapiccola abraza la dodecafonía adhiriendo más bien a la expe-

riencia de Webern que a la de Schoenberg; no tanto en los aspectos de procedimiento técnico, profundamente diversos en ambos músicos, sino en esa exigencia de cristalina limpieza y pureza de escritura que en Webern tiene un significado de delicado y tenue sentimiento romántico, la que en el compositor italiano adquiere una densidad y color bien distinto a través de su empeño por desentrañar de la serie el mayor número posible de ocultas posibilidades, de ese canto que también se empalma con la antigua tradición italiana. Es así como en las *Liriche greche* nos encontramos con una escritura rigurosa, compenetrada de distinción y flexibilidad lineal que a la larga se convertirá en el personalísimo enfoque de Dallapiccola para resolver los procedimientos dodecafónicos. Dentro de este grupo de tres canciones, sin duda alguna la más significativa en este sentido es Alceo: rara vez un músico ha logrado inventar una línea melódica que pueda competir en penetración y clásica belleza con el comienzo de la primera ("O coronata di viole"), y pocas veces la lírica clásica griega ha florecido al sentimiento humano con semejante carga de ritmos incisivos y de lánguidos abandonos como el que Dallapiccola supo alcanzar en la interpretación musical de esta poesía. Además, rara vez en otra canción la música ha logrado encontrar la razón misma de su belleza en un rigor tan absoluto, en un equilibrio tan sagaz de líneas y ritmos diversos que convergen en un todo límpido, del que surge en bruñida expresión la complejidad de la elaboración basada sobre intrincados procedimientos canónicos (disminuidos, aumentados, retrogradados, invertidos, etc.).

Pero antes de terminar las tres canciones de la *Liriche greche*, nace en Dallapiccola la impetuosa idea de una nueva obra para el teatro, *Il prigioniero*, la más importante de todas sus partituras, en la que trabajará durante cuatro años, simultáneamente con una serie de obras breves que siempre son una demostración de la maestría del músico, pero que indudablemente, ocupan en el ámbito de su obra un valor secundario (*Ciaccona, intermezzo e adagio* para violoncello, *Rencesvals*, para voz y piano y, los brillantes *2 Studi* para violín y piano, posteriormente transcritos para orquesta).

"La necesidad de escribir una ópera —escribe Dallapiccola en un fragmento autobiográfico— se me revelaba siempre más clara, una ópera que fuera de tangible actualidad, que revelase la tragedia de nuestro tiempo, la tragedia de la persecución sentida y sufrida por millones, por decenas de millones de hombres. Sería que me había sublevado contra los hombres libres: ¿por qué habría de preocuparme de la necesaria

incomprensión de los fascistas de todas las latitudes?». Este es el núcleo ideal sobre el que se basa esta ópera; la idea se cimentó en el músico durante el período en el que Italia, ocupada por los nazis, sintió más agudamente la necesidad imprescindible de libertad y no cabe duda de que Dallapiccola mantuvo estrecha relación entre su experiencia humana y su producción artística, el fragmento citado es una indicación precisa que revela la problemática de su obra: la de la libertad y la de la falta de libertad. Es obvio que al hablarse de opresión no se trata solamente de la material, sino que principalmente del atropello a la ideológica y este drama profundo —que en aquel período era el que más crudamente incumbía a la humanidad— encontró en la tragedia del prisionero de la Inquisición, al que como suplicio extremo se le permite gustar el placer de una efímera libertad recuperada, una de las expresiones artísticas más sublimes de la música y no sólo de la contemporánea. Desde el punto de vista de la manipulación del material musical, nuevamente nos encontramos con la mixtura de los elementos diatónicos y cromáticos, predilectos del músico. La ópera es absolutamente dodecafónica, pero la serie principal la articula de manera que puedan producirse frecuentes combinaciones diatónicas y en consecuencia vagamente tonales. Esto ocurre principalmente en el intermedio coral, mientras por otro lado la superposición de sonidos crea disonancias estridentes y atmosféricas de lóbrega y profunda desesperación. Debido a la elasticidad del medio técnico, Dallapiccola reúne en el *Prigioniero* gran variedad expresiva dentro de la más férrea unidad técnica. El compositor renuncia, como es obvio, a las típicas distensiones melódicas, las que encuentran su expresión más eficaz —en el prólogo cantado por la Madre con sus alternativas de excitación y distensión, en el dúo entre Madre y Prisionero y, por fin, en el solo de la Cárcel—, contraponiéndose con la tranquilidad de los coros y la ora inquietante, ora atormentada y alucinante de la instrumentación.

Il Prigioniero es la culminación de una experiencia humana y espiritual que no es privativa del compositor sino que convulsiona a toda la humanidad recién salida de una guerra apocalíptica, el *Sobreviviente de Varsovia*, de Schoenberg, compuesto en la misma época del *Prigioniero*, ofrece un paralelo ideal sobre la condición espiritual del músico italiano y aquella de su idealizado maestro. No es solamente una ópera modernísima, aunque trata un tema tan antiguo como el hombre, podría agregar, es una obra de viva iluminación espiritual y, no sólo es actual por sus soluciones dramáticas y técnico-musicales sino que por su capacidad para expresar con renovado lenguaje una tragedia que el hombre

siente que es de su época. Paralelamente al *Wozzeck* y a *Moses und Araon, Il Prigioniero* es una obra paradigmática que penetra los problemas entre los que se debate la humanidad actual y conjuntamente con aquellas es un testimonio valiosísimo de las infinitas posibilidades que ofrece al compositor actual un lenguaje radicalmente renovado.

Dentro de la feliz inspiración del *Prigioniero*, Dallapiccola compuso en 1948 una obra breve a la que erróneamente no se le ha dado importancia al examinar la totalidad de su producción: las *4 Liriche di Antonio Machado* para canto y piano. Sumidas en una atmósfera que oscila entre el sueño y la dicha, estas breves canciones nos revelan al músico en una perfecta simbiosis con el mundo delicado que expresan los bellos versos de Machado, en las que la invocación a Dios se funde con un sentimiento panteístico velado por una intimidad absorta e intensa.

Las *4 Liriche di Machado* nos conducen directamente al *Quaderno musicale di Annalibera* para piano, obra compuesta cuatro años más tarde. Anteriores a esta composición nos encontramos con otras dos obras vocales: *3 Poemi* para soprano y orquesta y la obra sacra *Job*, sobre un tema bíblico. A pesar de ser poco conocida la primera de estas dos composiciones es un ejemplo notable dentro de la obra de Dallapiccola; la segunda es considerada como obra menor por su poca concentración expresiva, sin embargo, no excluye ciertos momentos de intensa emoción entre una orquestación movida y fluctuante y una escritura vocal que no reniega de las características típicas que hemos aprendido a conocer en sus obras de mayor relieve, desde *Liriche greche* hasta las basadas en textos de Machado.

Pero es al *Quaderno musicale di Annalibera* al que ahora particularmente dedicaremos nuestra atención porque constituye la suma técnica de la anterior etapa creadora de Dallapiccola. Podemos afirmar que después de esta obra se inicia un nuevo período en la producción del músico istriano, pero en ella parece que hubiese sintentizado toda la rigurosa técnica dodecafónica lograda a través de largos años. No es por mera casualidad que el *Quaderno* sea una de sus obras más ricas en extraños procedimientos contrapuntísticos, lo que con sagaz maestría el autor logra hacer resaltar aunque sirviéndose únicamente del piano. Gracias a este planteamiento, el *Quaderno musicale di Annalibera* puede considerarse como una obra de técnica académica y quizá lo sea, pero está de más recalcar que la fuerza creadora de Dallapiccola supera el peligro del academismo en la expresión, y esto es lo importante y que, por el contrario, a través de la finísima malla de una construcción de

rigor absoluto, logra una vez más una expresión líricamente acabada, labrando una pequeña joya con la que bellamente se cierra el período creador tal vez más feliz del compositor. En las *Variazioni*, transcripción para orquesta de esta obra pianística, encontramos intacta esa maestría y enriquecida por la ciencia de empaste y contrastes tímbricos que la convierten en la obra más lograda que haya compuesto para orquesta.

Con los siete *Goethe-Lieder* para voz y tres clarinetes, se inicia un período relativamente nuevo en la obra de Dallapiccola, en ellos revela claramente un acertado enfoque de ciertas experiencias melódicas, tímbricas y estructurales de Anton Webern, que posteriormente se revelan, a través del tenue paréntesis de la *Piccola musica notturna*, en los *Canti di Liberazione*: en los que Dallapiccola se basa en la serie dodecafónica —tan rica en inesperadas posibilidades armónico-contrapuntísticas—, base del *Quaderno musicale di Annalibera*, a la que evidentemente le da un tratamiento muy diferente. Poco después, en la cantata *An Mathilde* sobre texto de Heine, emerge con mayor claridad el espíritu de Webern a través de una escritura que, por lo demás, no reniega de las experiencias anteriores, sino que las enriquece con una nueva temática. El tejido instrumental se hace más arioso y luminoso, la fragmentación incisiva de la serie se convierte en la base de un concepto musical renovado, el principio de la “Klangfarbe melodie” salta al primer plano y logra una primacía mucho mayor que en las obras precedentes. El juego de los ritmos y de los timbres introduce dimensiones nuevas de luz y sombra, dentro de las cuales la línea vocal se desarrolla con mayor osadía, con una ondulación del discurso, de acentos casi narrativos, sin renunciar a ese sello melódico inconfundible tan típico suyo.

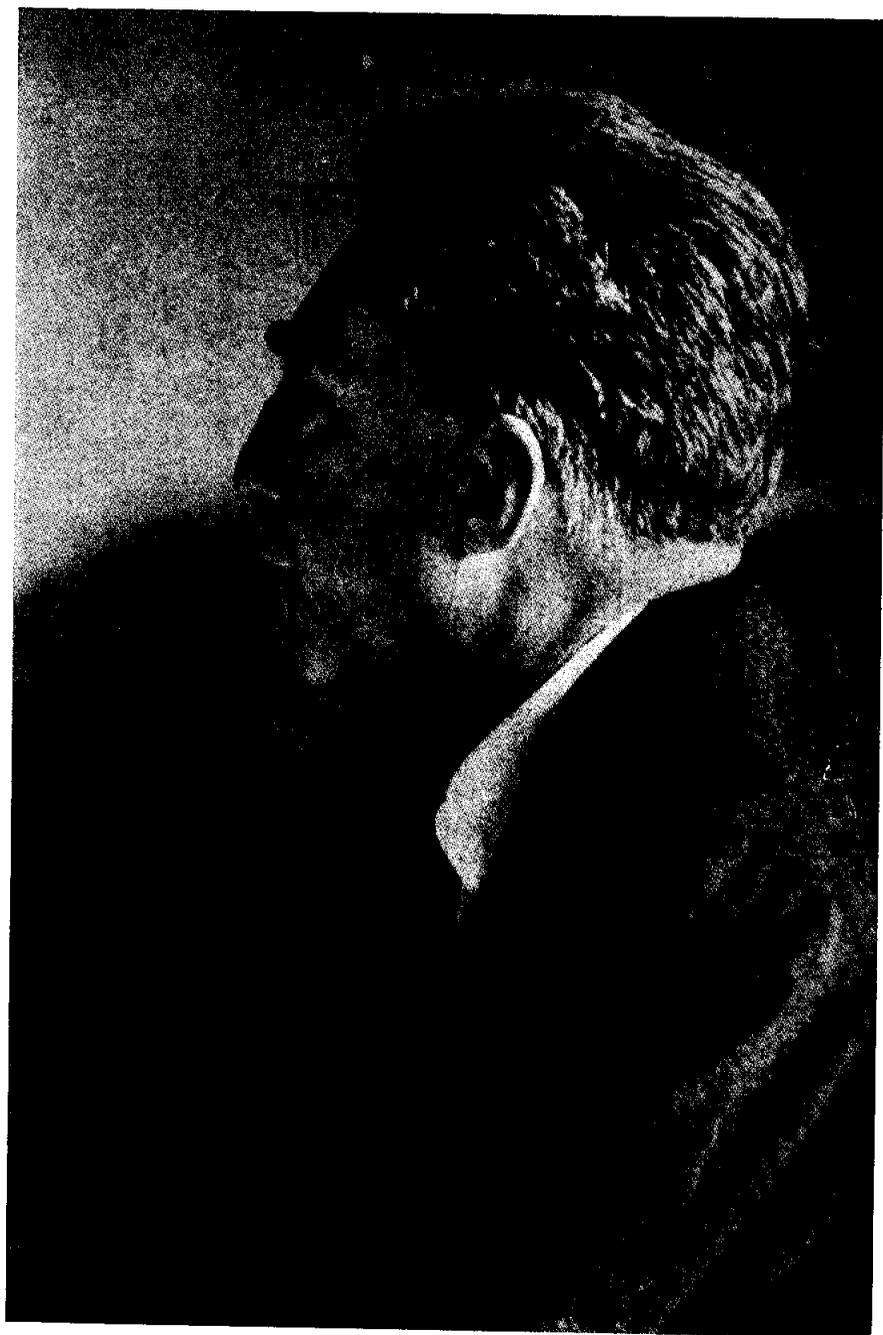
En 1956, Dallapiccola compone los 5 *Canti* para barítono y 8 instrumentos. Separado por más de diez años de la creación de la última serie de los *Liriche greche*, este retorno a la poesía clásica-griega —nuevamente haciendo uso de las bellas versiones de Quasimodo— no podría dejar de tener su propio significado estético, por no decir programático. Ante todo este retorno reitera a nuestro ojos un cierto aspecto del mundo expresivo de Dallapiccola: en los poemas griegos desea encontrar una vez más esa dimensión de la serenidad perdida, la que ya había añorado durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, Dallapiccola inconscientemente parece querer reforzar, a través de la evolución en su estilo de los últimos años, la fidelidad a un tipo vocal que es su más típica característica. Es decir, en estos 5 *Canti* volvemos a encontrar —mucho más fácilmente que en las obras anteriores— esa

modalidad para tratar la voz humana que se definió, una vez por todas, como la más típica de nuestro músico, precisamente en las antiguas composiciones sobre textos griegos. Hasta me atrevería a decir que en algunos trozos de estos *Canti* (por ejemplo en el 3º, "Acheronte che tormenti reca agli uomini") se hace evidente, no sabría decir hasta qué punto intencionalmente, la referencia a cierta atmósfera de las *Liriche greche* (en este caso a la del 3º *Sex Carmina Alcaci*, "Gia sulle rive dello Xanto"). Pero es indudable y lo hemos demostrado anteriormente, que los años pasaron en vano para Dallapiccola. Es así como junto a una técnica vocal substancialmente similar a la de entonces, en los 5 *Canti* vemos resurgir aquel sentir consciente de la lección weberniana que ya señalamos en *An Mathilde*. Esto se hace evidente en la selección del material serial, la serie dodecafónica (sol bemol, fa, si, re, do, la bemol, do sostenido, la, sol, si bemol, mi, re sostenido) en la que el segundo grupo de seis sonidos es idéntico al de la inversión retrogradada —transportada naturalmente— del primer grupo. No sólo cada grupo de seis sonidos, transpuesto a distancia de seis semitonos (esto es, a una quinta disminuida) contiene en sentido opuesto la totalidad de sus mismos sonidos; por lo demás el retrogradado de la serie completa es igual a la inversión y, por lo tanto, el retrogradado de la inversión coincide con la serie original, lo que por lo demás se deduce automáticamente al constatar la primera relación relativa entre ambas series. Esta particularidad en la estructura hace pensar que el músico italiano estudió atentamente las características de ciertas series usadas por Anton Webern y abre una vastísima perspectiva hacia una construcción que ha tratado de bordear los conceptos "estructurales" de ciertas tendencias actuales (específicamente en el 2º canto: "Dorati ucelli dall'acuta voce"). En este singular amalgamamiento entre una técnica vocal que no renuncia a ese lirismo que llamaré "clásico", del Dallapiccola de la mejor época, y un tratamiento instrumental que se preocupa de las más avanzadas conquistas del lenguaje musical de postguerra, se encierra todo el perfume de estos *Canti*, otra de las más rigurosas y poéticas obras de Dallapiccola, en realidad una de las más logradas de su último período.

La evolución del músico continuará por este camino. Aunque sus obras disminuyen en cantidad en los últimos años, en ellas notamos una búsqueda más profunda que en algunas tiene resultados positivos: más que en el *Concerto per la notte di Natale dell' anno 1956* (compuesto en 1957-58), es en el *Requiescant* del mismo período, en el que la concepción estructural del lenguaje es ulteriormente subrayada por la fe-

liz simbiosis ~~combinaciones~~ armónicos y tímbricos que ya hemos visto en sus mejores ~~partituras~~. El *Requiescant* sigue siendo una de las óperas más complejas de Dallapiccola: compleja por su refinamiento tímbrico, por las sutiles elaboraciones rítmicas y melódicas de la parte coral, en las que la frecuente irregularidad del tiempo que acompaña a las voces solistas crea una pluridimensionalidad de superficies sonoras de audaz concepción y, en fin, por la riqueza en las relaciones entre voz y orquesta que se asemejan a los postulados malherianos (como por ejemplo, en el último tiempo, de leves juegos rítmicos y de registro entre el coro de niños y el coro femenino). El *Requiescant*, en suma —que continúa desconocido e inédito en Europa como también sus últimas obras *Preghiero* y *Three Questions with two Answers*— es para nosotros la mejor y la más significativa de las obras del último período de Dallapiccola, empeñada en escudriñar un camino en contacto con el vivificante lenguaje musical de estos últimos años. Aunque los *Dialoghi* para violoncello y orquesta merecen en realidad un lugar importante dentro de la producción de Dallapiccola, por el rigor de su concepción y de su escritura, están lejos de proponer una solución realmente renovada del lenguaje y corren el riesgo de transformarse en un nuevo tipo de academismo aunque, como de costumbre, se trata de una composición de gran inteligencia y elegancia formal que, llevando al extremo los últimos experimentos del músico, se colocan quizá al comienzo de una ulterior evolución.

Terminamos así nuestro *excursus* sobre la producción musical de uno de los más grandes compositores italianos de nuestro siglo. Bajo nuestros ojos se ha desarrollado un arco que, a través de posiciones y conquistas siempre renovadas, revela una unidad absoluta y confirma una personalidad coherente con sus propios ideales. Es un músico que dentro del intrincado conjunto de la música contemporánea no ha, por cierto, elegido el camino más fácil. Toda su obra se caracteriza por una búsqueda severa, la renuncia al efecto fácil, y, en suma, una actitud moral que es en definitiva la única posible y provechosa para quienes honestamente desean afrontar y resolver los problemas que se le presentan al hombre actual en todos los sectores de su actividad. Los *Canti di prigionia*, las *Liriche greche*, el *Prigioniero*, *An Mathilde*, los *5 Canti* y el *Requiescant* son los puntos cumbres de su evolución, destinados indudablemente a perdurar al lado de las más altas realizaciones de la música de nuestro siglo. No obstante, las obras “menores” también perdurarán como ejemplares de la posición moral del maestro istriano.



Luigi Dallapiccola

Los representantes de la joven generación tienen para con él una deuda mayor que para con cualquier otro de los músicos italianos actuales: y si él, a su vez, parece querer experimentar con las innovaciones realizadas por los jóvenes dentro del campo de la música nueva, nosotros no podemos olvidar que fue él, Dallapiccola, quien hace cerca de veinte años realizó una labor de primerísimo orden, estimulando con su obra la búsqueda de un lenguaje nuevo y no podremos olvidar tampoco que él fue el primero que en Italia libró una áspera batalla contra la incompreensión, la barrera de los ambientes oficiales, el desprecio que fluía desde tantos sectores —y que inclusive hoy día continúa proyectándose— contra la música nueva. Esta función de pionero, esta inflexibilidad para perseguir ideales tan combatidos es parte integral de la personalidad de Luigi Dallapiccola, y conjuntamente con su obra se le considera como una personalidad de extraordinario relieve en el seno de la música de nuestro tiempo.

CATALOGO DE LAS OBRAS DE LUIGI DALLAPICCOLA

Titulo	Texto	Instrumentación y duración	Fecha	Editor
<i>Fiuri de tapo</i> , 3 canciones: Nadal Luna Ordole	B. Marín	Violín y piano	1925	Manuscrito
<i>Calige</i> , 1 canción: <i>2 Canzoni di Grado</i> : "La que fantulina" "Co vampa la to cavelada"	B. Marín	Violín y piano	1926	Manuscrito
<i>Dalla mia terra</i> , 4 canciones: Per la notte di S. Giovanni Per un bambino Per la sera della Befena Per il mattino della Resurrezione	B. Marín	Mezzo soprano, coro femenino y orq. de cámara Violín y piano	1927	Manuscrito
<i>2 Laudi di Fra Jacobone</i> : 'O Signor per cortesia Ballata del Paradiso	Jacopone da Todi	Soprano, barítono, coro y orq.	1929	Manuscrito
<i>La Canzone del Quarnaro</i> <i>2 Liriche del Kalevala</i>	G. D'Annunzio Del <i>Kalevala</i> , trad. de P. E. Pavolini	Tenor, coro masc. y orq. 2 violines y coro pequeño	1930	Manuscrito
<i>Partita</i> : Passacaglia Burlasca Recitativo e fanfara Naenia B. M. V. (soprano)	De <i>50 Carmina Mediiitvei</i> de J. Prampolini	Soprano y orq. (4343-2 saxófonos-4431-timpani, 2 arp., piano, celesta, xilófono, org. y cuerdas)	Nov. 1930 Feb. 1932	La 1ª en "Revue internationale de musique". Bruselas. Marzo-abril, 1938 Carisch. Milán, 1936

<i>Titolo</i>	<i>Testo</i>	<i>Instrumentación y duración</i>	<i>Fecha</i>	<i>Editor</i>
3 <i>Studi</i> : Sarabanda ("Dona, luna, l'oro") Giga ("Lo l'origine del merlo") Canzone ("Fu lasciata la betulla")	Del <i>Kalevala</i> , trad. de P. E. Pa- volini volini	Soprano y orq. de cámara (1132- saxófono-2201-arpa, piano, cam- panas, 4 violas) 10'.	1932	Carisch. Milano, 1959
<i>Estate</i>	Del <i>Alceste</i> de Eurípide, trad. de E. Romagnoli	Coro masculino	1932	Zanibon. Padua, 1934
<i>Rapsodia</i> (estudio para "La morte del Conte Orlando")	De la <i>Chanson de Roland</i> . Trad. de G. Pascoli	Voz, 2 orq. de cámara (1121- 2310 timpani, arpa, celesta, xi- lófono, perc., orq.) 15'	1932-33	Carisch. Milano, 1959
6 <i>Cori de Michelangelo Buonarroti il Gio- vane</i> I Serie: Coro delle malmoritate Coro dei malmammoglietti	Mich. Buonarroti il Giovane	Coro. 10'	1933	Carisch. Milano, 1936
II Serie: I balconi della rosa (Invensio- ne) Il papavero (Capriccio)	Mich. Buonarroti il Giovane	2 sopranos, 2 contraltos y 17 instr. (2121-2211, piano y cuer- das) 9'	1935	Carisch. Milano, 1936
III Serie: Il coro degli rititi (Ciaccona) Il coro dei laudi briachi (Ga- gliarda)	Mich. Buonarroti il Giovane	Coro y orq. (4343-2 saxófonos- 4331, timpani, 2 arpas, piano, xilófono, percusión y cuerdas) 20'	1936	Carisch. Milano, 1936
<i>Divertimento in 4 esercizi</i> : Introduzione ("Non mi mandar messaggi") Arietta ("E per il bel cantar d'un murlo")	Poesías del siglo XIII	Soprano, flauta, oboe, clarinete, viola y cello. 10'	1934	Carisch. Milano, 1956

Título	Texto	Instrumentación y duración	Fecha	Editor
Bourrée ("L'acqua corre alla borra") Sicilia ("Mamma, lo temp è venuto")		3 pianos. 15'	1935	Carisch. Milano, 1936
<i>Musica per 3 piano forti:</i> Allegro molto sostenuto Un poco adagio, funebre Allegramente, ma solemne				
3 <i>Laudi:</i> "Altissima luce, con gran splendore" "Ciascune s'allegra per amore" "Madonna Sancta Maria"	Del <i>Laudario dei Battuti di Modena</i> , 1266	Soprano y orq. de cámara (1111-saxófono, 1100 arpa, piano, violín, viola, cello, oboe) 14'	1936-37	Carisch. Milano, 1937
<i>Volo di Notte</i> (1 acto)	L. Dallapiccola de la obra de A. de Saint-Exupéry	11 voces (bajo o bar., 4 tenores, bar., 2 bajos, 2 sopranos y recitador). Coro, orq. (4333-2 saxófonos-4431 timpani, 2 arpas, piano, celesta, xilófono, percusión y cuerdas). Orq. interna (2 clarinetes, 3 saxófonos, 2 trompetas, 1 trombón, piano, xilófono, vibráfono, perc., 3 violines, 2 contrabajos)	Abr. 1937 Abr. 1939	Universal Edition, Viena, 1940
<i>Canti di prigionia:</i> Pregliara di Maria Stuarda Invocazione di Boetio	M. Estuardo S. Boetio	Coro e instrumentos (2 arpas, 2 pianos, timpani, xilófono, vibráfono, campanas y percusión) 25'	1938-41	Carisch. Milano, 1939-41

Título	Texto	Instrumentación y duración	Fecha	Editor
Congedo di G. Savonarola	G. Savonarola	Piano y orq. de cámara (2121-2100-timpani, arpa, xilófono, perc. y cuerdas) 20'	1939-41	Carisch. Milano, 1946
<i>Il ritorno di Ulisse in Patria:</i>	(Transcripción y reducción para la escena moderna de la ópera de Monteverdi)		1941-42	Suvini e Zerboni. Milano
5 <i>Frammenti di Saffo</i>	Saffo. Trad. de S. Quasimodo	Voz (mezosoprano) y orq. de cámara (2131-1100-arpa, piano, celesta, violín, viola, cello, oboe) 8'	1942	Suvini e Zerboni. Milano
<i>Marsia</i> . Ballet en 1 acto y 3 cuadros	(A. M. Milloss)	40'.	1942-43	Carisch. Milano, 1943
Fragmentos sinfónicos del Ballet " <i>Marsia</i> ":	Pausa mágica-ostinato-ripiresa Danza di Apollo Última danza di Marsia La muerte di Marsia	Orq. (3543-2 saxófonos-4331-timpani, 2 arpas, piano, celesta, xilófono, perc. y cuerdas) 23'		Carisch. Milano, 1943
<i>Sonatina Canonica</i>		Piano (basada en el "Capricho" de Paganini) 8'	1942-43	Suvini e Zerboni. Milano, 1943
<i>Sex Carmina Alcaei</i>	Alceo. Trad. de S. Quasimodo	Voz (soprano) y 11 instrumentos (1111-1100-arpa, piano, violines, violas, cellos) 8'	1943	Suvini e Zerboni. Milano, 1946

Título	Texto	Instrumentación y duración	Fecha	Editor
2 <i>Liriche di Anacreonte</i>	Anacreonte. Trad. de S. Quasi- modo	Voz (soprano), 2 clarinetes, viola y piano. 6'	1944-45	Suvini e Zerboni. Milano, 1946
<i>Ciaccona, Intermezzo e Adagio</i>		Cello. 16'.	1945	Universal E. Viena, 1947
<i>Rencessuals</i> . Tres fragmentos.	De la <i>Chanson de Roland</i>	Voz (mezosoprano) y piano. 8'	1946	Suvini e Zerboni. Milano, 1946
2 <i>Studi</i> :		Violín y piano. 11'	1946-47	Suvini e Zerboni. Milano, 1948
Sarabande Fanfara e Fuga				
2 <i>Pessi per orchestra</i> : (Transcripción de la obra precedente)		Orq. (2322-4321-timpani, 2 arpas, piano, xilófono, celesta, percusión y cuerdas) 11'	1948	Suvini e Zerboni. Milano, 1948
<i>Il Prigionero</i> . 1 Prólogo y 1 Acto	L. Dallapiccola, basándose en Villiers de l'Isle Adam y Chanson de Costez	en 5 voces (soprano, 2 tenores, bajo) y la rítono, bajo), coro, orq. (3343-2 saxófonos-4331-timpani, 2 arpas, piano, celesta, xilófono, vibráfono, percusión, org. y cuerdas). Orq. interna (2 trompetas, trombones, órgano y campanas) 50'	1944-48	Suvini e Zerboni. Milano, 1949
4 <i>Canciones de A. Machado</i> : "La primavera ha venido" "Ayer soñé que sería" "Señor, me arrancaste" "La primavera ha venido"	A. Machado	Voz (soprano) y piano. 7'	1948	Suvini e Zerboni. Milano, 1950

Título	Texto	Instrumentación y duración	Fecha	Editor
3 <i>Poemas</i> (Variaciones sobre una serie de 12 notas)				
"Per un fiore dato alla mie bamba"	J. Joyce (traducción de E. Mon-tale)	Soprano y orq. de cámara (2131-1100 arpa, piano, celesta y 4 inst. de cuerda) 11'	1949	Ars Viva. Zürich. (Schott, Moinet)
"Chimeche nasce e morte eniva"	Michelangelo			
"Figlio, per riposar"	A. Machado (Trad. de Dallapiccola)			
<i>Job</i> , oratorio en 7 partes				
	L. Dallapiccola	Recitante, 5 voces (soprano, contralto, tenor, baritono, bajo) coro, orq. (3232-2211-timpani, arpa, piano, celesta, xilófono, vibráfono, percusión y cuerdas) orq. foso (2 cornos, 2 trompetas, trombones, órgano) 35'	1950	Suvini e Zerboni. Milano, 1951
<i>Tartiniana</i> , Divertimento				
Larghetto				
Allegro misurato				
Molto sostenuto				
Allegro assai				
<i>Quaderno musicale di Annalibera</i> :				
Simbolo				
Accenti				
Contrapunctus primus				
Linee				
Contrapunctus secundus				
Fregi				
		Violín y orq. (2132-2100-arpa, xilófono, 6 violas, 3 violoncellos, 2 contrabajos) 16'	1951	Suvini e Zerboni. Milano, 1952
		Piano. 14'	1952	Suvini e Zerboni. Milano, 1953

<i>Título</i>	<i>Texto</i>	<i>Instrumentación y duración</i>	<i>Fecha</i>	<i>Editor</i>
Andantino amoroso e contrapunctus tertius Ritmi Colore Ombre Quartina				
<i>Goethe-Lieder:</i> "In tausende Formen" "Die Sonne Kommt" "Lass deiner süßen Rubinnennund" "Möge Wasser" "Der Spiegel sagt mir" "Kaum dass ich dich wieder habe"	Goethe (de <i>Westflicher Diwan</i>)	Mezzosoprano y 3 clarinetes. 9'	1953	Suvini e Zerboni. Milano, 1953
<i>Variazioni</i> (transcripción del Cuaderno Musical de Annalibera para piano)		Orq. (2222-4231-timpani, arpa, celesta, xilófono, vibráfono, percusión y cuerdas) 14'	1954	Suvini e Zerboni. Milano, 1954
<i>Piccola musica notturna</i>	(De <i>Noche de verano</i> de A. Orq. Machado)	(2222-2200-timpani, arpa, celesta, xilófono, campanas, percusión y cuerdas.	1954	Ars Viva. Zürich. 1956 (Schott, Moinet)
<i>Canti di Liberazione:</i> "O frater frater" "Dominus quasi vir pugnator" "Vocasti, et clamasti, et rupisti"	S. Castellio del <i>Esodo</i> S. Agus. tín (De las Confesiones)	Coro y orq. (3343-2 saxófonos-4331-timpani, 2 arpas, celesta, 2 xilófonos, vibráfono, campanas, percusión, cuerdas) . 30'	1955	Suvini e Zerboni. Milano, 1955
<i>An Mathilde</i> , Cantata	H. Heine	Soprano y orq. (1131-saxófono-2110-timpani, xilófono, vibráfono, percusión y cuerdas) 15'	1955	Suvini e Zerboni. Milano, 1955

<i>Titulo</i>	<i>Texto</i>	<i>Instrumentación y duración</i>	<i>Fecha</i>	<i>Editor</i>
<i>Tartini</i> II, Divertimento: Pastorale Tempo di Bourée Intermezzo Presto (7) Variazioni		Violín y orq. (2231-1100-timpani, arpa, celesta, xilófono, vibráfono, percusión, 4 violas, 4 cellos) 12'	1956	Suvini e Zerboni, Milano, 1957
5 <i>Canciones</i> : "Aspettiano la stella mattutina" "Dorati uccelli dall'acuta voce" "Acheronte che tormenti reca" "Dormono le cime dei morti" "Ardono, straverso la notte"	Jone di Ceo Anónimo Licimnio Alcmane Ibico (Traducciones de Quasimodo)	Barítono y 8 instrumentos (2 flautas, 2 clarinetes, arpa, piano, viola, cello). 10'	1956	Suvini e Zerboni, Milano, 1958
<i>Concerto per la notte di Natales dell' anno 1956</i> : Prologo I Inno ("Audite è un canto") Intermezzo II Inno ("Amor, amore grida") Epilogo		1100-arpa, piano, celesta, xilófono, vibráfono y 5 cuerdas) 15'	1957-1958	Suvini e Zerboni, Milano, 1958
<i>Requiescanti</i> : "Come unto me" Orq. "Tread lightly" Orq. "Dingdong. The castle bell"	S. Mateo, O. Wilde, J. Joyce	Coro y orq. (2232-saxófono-1111-timpani, arpa, celesta, xilófono, vibráfono, campanas, percusión y cuerdas) 18'	1957-1958	Suvini e Zerboni, Milano, 1960

Título	Texto	Instrumentación y duración	Fecha	Editor
<i>Dialoghi</i>		Violoncello y orq. (2232-saxófono, 1111-timpani, arpa, celesta, xilófono, marimba, vibráfono, percusión y cuerdas) 16'	1959-1960	Suvini e Zerboni, Milano, 1960
<i>Pregghieri:</i>	M. Mendes. Traducción de Jacobbi	R. Bar, y 18 instrumentos (1122-saxófono, 1100-arpa, piano, celesta, xilófono, vibráfono y cuerdas) 8'	1962	Suvini e Zerboni, Milano, 1963
<i>Three Questions with two Answers:</i>	para orquesta	(1221-111-arpa, celesta y cuerdas)	1962	