

# GOFFREDO PETRASSI

p o r

*E. Ropioni*

Generalmente en la historia de la música contemporánea —es decir del siglo xx— se destaca el decenio 1920-1930, como un período de particular importancia que representa el momento cumbre de fusión y caracterización de todas las expresiones estéticas y conceptuales del nuevo lenguaje musical.

En Roma, en Milán, en Venecia, como en París, se logra, en efecto, una síntesis idiomática de valores y principios sustanciales, cuyas raíces penetran profundamente en el clima europeo, para alimentar fecunda y eficazmente, con la linfa de una visión internacional, las voces cultas y eruditas de compositores que, aunque se enlacen estrechamente con el proceso evolutivo típico de toda Europa, no renuncian sino que, por el contrario, intentan afirmar a toda costa las características inconfundibles de una tradición nacional.

La contradicción casi paradójica de esta situación es puramente aparente. En realidad, la música de Strawinsky, de Bartok o de Kodaly, el pathos típico de los esclavos que interpretan el alma de la estepa o el grito anímico y ancestral de misteriosas fuentes populares, no se identifica nunca con una visión puramente folklórica, sino que intenta injertar la sincera expresión de un nacionalismo culto en el amplio panorama de renovación estilístico-técnico que crea la exigencia unitaria y universal de romper de manera definitiva con los vínculos del pasado.

Casella vuelve a los modelos tradicionales del barroco y a las expresiones vivas de la música popular del sur de Italia (tarantella, siciliana, etc.), goza de la luminosidad casi solar del ambiente mediterráneo en que vive o intenta vivir; no obstante, su cultura y elocuencia aristocrática le impiden encerrarse en los términos definidos de un nacionalismo polémico o demasiado regional.

Es posible ser europeo sin renunciar a ser italiano, de la misma manera que, por ejemplo, se puede ser lombardo e italiano al mismo tiempo.

Este proceso de valorización singular en una atmósfera múltiple y colectiva, que constituía por sí mismo elemento programático de realización concreta y motivo serio y constante de investigación, se presenta a la nueva generación como hecho adquirido y como experiencia ya superada por haber cumplido su ciclo de formación.

Goffredo Petrassi, nacido en Zagarolo en 1904, recoge esta preciosa herencia, considerándola la base más segura para construir su nuevo edificio.

Ya en su "Partita" para orquesta (1933), aunque el neoclasicismo de tipo caselliano constituya una nota evidente y destacada, y un motivo indiscutible de influencia más que justificada, por tratarse de un compositor al comienzo de su actividad creadora, sentimos que algo verdaderamente nuevo y original ha ingresado al mundo del arte musical italiano, renovando la técnica y afirmando un nuevo concepto humano y filosófico.

El sentido de la orquestación, como capacidad de expresión compleja y riquísima de recursos tonales y tímbricos, que constituye para muchos compositores el punto cumbre y la conclusión de un proceso de desarrollo que muy a menudo coincide con la trayectoria de toda una existencia, resulta ya perfecto y definitivo en el comienzo del arte de Petrassi, que considera al conjunto sinfónico como factor y como medio de expresión directo, casi instintivo.

La idea romántica y sentimental, heroica y dolorosa, épica y lírica que se concentra en la visión subjetiva del individuo, ubicado en el centro del universo, dueño y víctima de sus propias ilusiones, que le permiten volar en el espacio irreal de la idealización inalcanzable, parece continuarse teóricamente en el individualismo petrassiano. Sin embargo, se cambia y transforma en estructuras conceptuales completamente distintas. El humorismo agudo y picante de Heine, que parecía representar la máxima amargura de la literatura romántica, se nos presenta como expresión de optimismo luminoso y halagador si lo comparamos con la visión desesperada y despiadada del hombre contemporáneo que se refleja en la música de nuestro autor, y que se nos revela como un ser amargado, atormentado por dudas y problemas insolubles, sin esperanza de un porvenir que coincida con la necesidad ineluctable de una total renuncia a la realización de sus sueños y a la fatal negación de sus afirmaciones espirituales.

Esto lleva consigo un sentido de responsabilidad muy acentuado que impide el libre abandono a la inspiración fácil y primitiva e impone una actitud rigurosa de continuo autocontrol y dura disciplina.

Con mucha frecuencia se habló de un evidente paralelismo entre la visión de Strawinsky y la de Petrassi. Puede ser que desde el punto de vista técnico y formal esta afirmación corresponda en parte a la verdad. Sin embargo, nuestro compositor no conoce, ni puede conocer,

la etérea liviandad de la sonrisa comprensiva y casi optimista con que el gran músico considera, alejándose con escepticismo áulico, los aspectos de la vida humana.

El Strawinsky que interesa a Petrassi es, a lo sumo, el de la Sinfonía de los Salmos, de "Le sacre du printemps", del "Oedipus rex", en los que la exigencia del estilo no resulta ya un factor fundamental y aislado, sino que más bien un medio de expresión filosófica y un conceptualismo severo y profundo.

La risa o la sonrisa, aunque amarga y angustiada, no puede ser apreciada por nuestro autor, cuya inspiración busca el lenguaje preciso y objetivo de quien quiere construir su obra sobre bases sólidas y positivas, con principios arquitectónicos bien definidos. Esto explica la solidez de su expresión que, aunque se desarrolle a través de un discurso y con una sintaxis bastante compleja, logra siempre claridad en sus rasgos y gran potencia en sus matices. Todo lo que es sofisticado, rebuscado, o tiene sabor o valor de compromiso no puede ser tolerado por él, lo rechaza de la manera más enérgica y total.

Si fuera posible expresar su concepto constructivo y su visión estética por medio de una figuración geométrica, tendríamos que pensar en un esquema tridimensional al cual faltarán elementos curvilíneos. Todo es recto, claro, puntualizado y, sin embargo, no resulta de fácil e inmediata comprensión.

Si existe un músico que para entenderlo en su valor real necesita preparación, meditación y voluntad de acercamiento espiritual que no permite superficialidad de valoración o aprecio empírico, este es precisamente Petrassi.

Su edificio se nos presenta perfectamente funcional en todas sus partes, armónico en su conjunto, austero y elegante, en el sentido más estricto de la palabra; pero sentimos que detrás de las paredes y las ventanas, se esconde una verdad profunda y trágica, la que, precisamente por ser verdad, no admite ninguna forma de explicación aproximativa u opinada, sino que requiere el examen frío y racional que se basa solamente en la lógica de la realidad o en la demostración precisa y documentada propia de la matemática o de la filosofía.

Sus temas se transforman en ideas y el desarrollo que consigue, constituye siempre un discurso coherente y efectivo. Este "campesino que marcha a la conquista de la civilización, con un sentido absoluto de seriedad y respeto" (D'Amico), no queda satisfecho frente a la simple apariencia del objeto de su investigación, sino que intenta penetrar en

su esencia más profunda hasta descubrir su alma y transformarlo en concepto filosófico.

Tenemos que salir de esta posición definida y substancial para entender el lenguaje abstracto y profundo de su Concierto para orquesta N<sup>o</sup> 1 (1934) en el que "algunas atmósferas armónicas, la tendencia personal al lirismo alucinante, el amor a la construcción barroca, al fragor instrumental y a la violencia rítmica" (D'Amico) se sintetizan, tras la huellas de la dinámica contrapuntista de Hindemith, en el rigor lógico de su construcción ideal.

Por este camino logrará, en su proceso evolutivo, una humanidad y una espiritualidad más profundas y una claridad expresiva más lineal.

El eclecticismo culto y erudito, típico al estilo de Casella, que caracterizaba su "Introducción y Allegro para violín concertante y once instrumentos" (1933), ya habrá desaparecido en su "Salmo ix" para coro y orquesta (1934-36), en el que se afirma la visión universal de una moderna arquitectura musical que sale completamente renovada de la atmósfera fascinante de los grandes polifonistas del siglo xvi.

En su "Concierto para piano" (1936-39), el fenómeno catártico y de liberación se hará aún más evidente en el juego tonal y rítmico que preluirá al instrumental precioso de su "Magnificat" para soprano, coro, y orquesta (1939-40).

La lírica de Leopardi lo llevará otra vez a la visión filosófica en su "Coro de los muertos" (1940-41).

El conceptualismo abstracto, sin embargo, encontrará aquí un nuevo factor de evolución, que lo transformará en transfiguración poética. El sentido del misterio trágico y desesperado que pesa sobre la humanidad y la visión tétrica de la muerte, que no conoce el consuelo de la esperanza en una salvación ultraterrena, constituyen los factores expresivos de esta composición, la que, a pesar de su orgánico orquestal extraño y desacostumbrado (coro de voces masculinas, tres pianos, vientos, contrabajo y percusión), representa una de las páginas más elocuentes de la producción petrassiana.

En ella tenemos, quizás, la expresión más fiel de la tragedia de la nueva generación.

La poesía volverá a transformarse en filosofía en sus "Ballets", "La locura de Orlando" (1942-43) y el "Retrato de Don Quijote" (1945), obra en la que el personaje simboliza una idea y el argumento se desarrolla, implícita o explícitamente, a través de una lógica rigurosa y coherente lo que nos hace pensar en un racionalismo casi puro.



Goffredo Petrassi

Además, el "ballet" abre a nuestro compositor las puertas del teatro; tenemos la ópera cómica en un acto "El Cordobés" (1949) y la ópera de cámara "La muerte en el aire" (1950), piezas en las cuales se evidencian la voluntad de resolver en valores puramente musicales todos los elementos del drama. Petrassi no se limita nunca a buscar únicamente el efecto dramático; su música no intenta caracterizar a los personajes que actúan en la escena, ni sus gestos, ni sus rasgos exteriores; por el contrario, explica su función teatral realizando un proceso de completa transfiguración con estos mismos personajes" (Romano Vlad). Nuevamente es la idea y no la persona lo que interesa al autor.

Por este camino se concluye el segundo período de la evolución creadora que empezó con sus "Cuatro líricas" para voz y órgano (1942) Transcripción para orquesta (1950) y sus "Invenciones para piano" (1942) y termina con la cantata "Noche oscura" (1951), en la que el compositor vuelve a la "contemplación de los problemas y de los interrogativos, que trascienden la contingencia y la limitación terrena del destino humano" (Romano Vlad).

La "Sonata de cámara para clavecín con diez instrumentos" (1948), que opone dos violines, dos violas, un violoncello, un contrabajo, una flauta, un oboe, un clarín y un fagot al clavecín, representa la intención evidente de lograr un equilibrio sonoro perfecto y armónico (nótese la contraposición de dos violines y dos violas a las unidades de los demás instrumentos) y abre prácticamente el tercer ciclo de la evolución técnica de nuestro compositor.

La inquietud espiritual, el deseo de renovación, la necesidad de una clasificación continua de sí mismo frente a sí mismo, lo indujeron y lo inducen continuamente a nuevas investigaciones y a tentativas cuyo atrevimiento se justifica por la fuerza del genio y de la cultura que le son propias.

La búsqueda de un nuevo lenguaje que ya se revela evidéntísima en el uso de los recursos sonoros y tímbricos, en la violencia del ritmo que caracterizaba su Concierto N° 2 para orquesta (1951), tenía que desembocar fatalmente en la experiencia dodecafónica de su "Recreation concertante" (Concierto N° 3, 1952-53).

El descubrimiento de la técnica serial, esto es, de un mundo sonoro pancromático en el cual las posibilidades expresivas se presentan con la amplitud y la variedad propia de un terreno aún casi virgen e inexplorado, constituyó para Petrassi un nuevo motivo de meditación profunda y de estudio severo y diligente. Se acercó a los nuevos modelos

con el entusiasmo tembloroso del neófito y, sin embargo, no se lanzó incautamente a las olas arrebatadoras de lo novedoso, pletórico de fascinación.

Su exploración se cumple por grados y progresivamente, sin renunciar al imperativo categórico de su independencia espiritual.

Por esta razón, en sus composiciones sucesivas, o sea en el Concierto Nº 4 (1954); en el Nº 5 (1955); en el Cuarteto (1957); en la "Serenata para cinco instrumentos" (1958); en el "Trío para cuerdas" (1959); en los "Sonidos nocturnos" para guitarra (1959); en el "Concierto para flauta y orquesta" (1960); en el "Propos d'Alain" para barítono y doce ejecutantes (1960), etc., nos percatamos de la presencia siempre más viva y evidente del dodecafonismo, aunque el autor mantenga su propia inspiración dentro de la más amplia libertad.