

XXII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DE VENEZIA

p o r

Irma Godoy Tapia

Ocioso sería querer explicar en qué consiste el festival veneciano de música contemporánea, ya que en los veinte y tantos años que lleva de vida ha sido vastamente ilustrado a través de sus siempre interesantes manifestaciones. Bastará, por ello, señalar que este XXII Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia, fiel a sus finalidades, ha puesto el acento en la programación de obras musicales presentadas en primera ejecución absoluta y en primera ejecución en Italia, dedicándole también una especial atención a tendencias que en años precedentes habían sido dejadas fuera de su órbita, mientras en el sector del melodrama ha dado acogida a obras líricas de carácter polémico, de nuovísima orientación y de originales planteamientos.

Dentro de este cuadro de novedades fue incluido, asimismo, como nota contrastante, un espectáculo de un carácter del todo diferente a los de sus tradicionales manifestaciones y con el cual se quiso re-evocar las fastuosas celebraciones y fiestas sobre el agua de la Venecia de los siglos xvi al xviii. Pero la mayor y la más grata de las sorpresas de este festival la ofrecieron los "Juegos y fábulas para los niños" (*Giocchi e favole per bambini*), espectáculo que destacándose —como aquél anteriormente mencionado— del habitual esquema de estos programas venecianos, y ofreciendo un amplio ámbito de creación y acción tanto a los músicos como a los escritores dentro del campo de la música y del teatro infantiles hasta ahora tan poco explorados, demostró ser el mayor de los aciertos entre las diversas iniciativas que Mario Labroca puso en práctica en su carácter de organizador y director artístico del célebre festival veneciano. Tales iniciativas, además de las "Fiestas venecianas sobre el agua" y de los "Juegos y fábulas para los niños", se tradujeron en numerosas manifestaciones concertísticas y operísticas, en las cuales fue presentado un abundante material que se concretó en: 3 obras teatrales presentadas en primera ejecución absoluta; 20 obras musicales presentadas igualmente en primera ejecución absoluta; 16 obras musicales presentadas en primera ejecución en Italia; 3 obras de Alban Berg, ejecutadas

en un concierto de cámara dedicado al autor de *Wozzeck*; 5 obras contemporáneas, presentadas en un concierto de cámara dedicado a música para 2 pianos y 25 "lieder", más 5 canciones napolitanas que fueron ejecutadas en un concierto de cámara dedicado a música para canto y piano, de autores alemanes. En fin, compositores, directores de orquesta y solistas de reconocido talento completaron el elenco de los autores e intérpretes de dichas obras, en cuya ejecución participaron 4 orquestas sinfónicas: la Orquesta del Teatro "La Fenice", de Venecia; la Orquesta Filarmónica Húngara, de Viena; la Orquesta Sinfónica de Roma, de la RAI, y la Orquesta Filarmónica de Nueva York.

Quisiera poder hablar detenidamente de todos estos conciertos y espectáculos, pero como estuve presente sólo en algunos de ellos, será únicamente a éstos a los que me referiré detalladamente, no sin haber dicho antes dos palabras sobre el "handicap" que constituye para el trabajo del crítico esta febril actividad musical desarrollada simultáneamente en diversos puntos del país.

No es fácil para el crítico darle una adecuada solución al problema que se le presenta cuando deseando informar a sus lectores sobre festivales igualmente interesantes, aunque de carácter diverso (como el Festival Internacional de Música Contemporánea y la "Sagra Musicale Umbra"), se da cuenta que materialmente no les es posible asistir a todas sus manifestaciones, porque fuera de inaugurarse casi simultáneamente, dichos festivales tienen lugar en ciudades situadas a varios cientos de kilómetros de distancia una de la otra; como sucede con Venecia y Perugia. El ideal en estos casos sería poseer el don de la ubicuidad. Pero como generalmente las personas que se ocupan de crítica musical no disponen de poderes ocultos y ni siquiera de la alfombra mágica de los cuentos orientales, sino que son simples mortales —que viven imaginando las ventajas que les significaría poseer un oído múltiple y a prueba de eventuales saturaciones derivadas de las orgías de música que a veces significan estos festivales—, tienen que aceptar con cristiana resignación las limitaciones inherentes a su condición de meros seres humanos y, haciendo todas las acrobacias mentales y físicas imaginables, tratar de escuchar el mayor número de obras posibles dentro del mínimo de tiempo disponible. La elección en estas circunstancias recae, por obvias razones, preferentemente en los conciertos inaugurales y en algunas de aquellas manifestaciones cuyos programas ofrecen un material insólito. Y si el crítico quiere todavía llevar el celo informativo al plano del sacrificio, asistirá también a otros ensayos parciales o generales, para lo

cual deberá pasarse el día corriendo de un ensayo al otro hasta que llega la hora de los conciertos, pues no son raras tampoco las ocasiones en las que el programa consulta dos conciertos diarios: uno vespertino y otro nocturno.

Dejando a un lado este aspecto de la labor del crítico, que forma parte de los gajes del oficio, personalmente puedo decir que la suerte me favoreció en Venecia, haciéndome posible asistir, durante el tiempo de que disponía para estar en la ciudad de los "dogi", a dos conciertos sinfónicos (uno de ellos el inaugural), a dos audiciones de música de cámara y a las más promisoras de las novedades del festival: las "Fiestas venecianas sobre el agua" y los "Juegos y fábulas para los niños", espectáculo este último que —como ya dije— fue, sin lugar a dudas, la más interesante de las innovaciones introducidas en el programa 1959 de las manifestaciones musicales venecianas.

Concierto inaugural

Obras de Wladimir Vogel, Witold Lutoslawski, Rolf Liebermann y Antonio Veretti, figuraban en el programa del concierto sinfónico con el que se inauguró el XII Festival Veneciano, bajo la égida de la dodecafonia. Estas páginas —que forman parte de la más reciente producción de un compositor vastamente conocido, de origen ruso y nacionalizado suizo (Vogel — 64 años); del más significativo, al decir de los compositores polacos, de los exponentes de la música polaca contemporánea (Lutoslawski — 47 años); del suizo Liebermann (50 años), y del italiano Veretti (60 años)—, son en cierto modo indicativas del sentido en que hoy se orienta la labor de los mencionados autores y de los problemas de orden técnico, artístico y formal que ellos afrontan y que no todos logran resolver.

Son éstos los aspectos que hay que señalar de preferencia en la cantata para tenor y orquesta *Alla memoria di Giovanni Battista Pergolesi, Recitativo ed Epitaffio*, de W. Vogel, partitura que abrió el concierto inaugural efectuado en el Teatro "La Fenice". Ahora bien, el autor de "Thyll Claes" no necesita presentaciones. En cambio, del trabajo que se comenta, que afrontaba su primera ejecución en Italia, hay que decir que ha sido estructurado partiendo de una serie dodecafónica obtenida, según explica el autor, de un grupo de 8 notas diversas —que dominan en el Recitativo y en el Aria de Argenta de la ópera "Arpiade" de Pergolesi—, a las que Vogel agregó otras 4 para completar las 12 no-

tas de rigor de la serie. Además, en este homenaje al maestro de Jesi, escrito en 1958 con motivo de las celebraciones pergolesianas efectuadas en Zürich, se advierte de inmediato un desequilibrio entre la parte vocal y la orquestal. Así, mientras ésta revela desde los compases iniciales de la cantata la segura mano del compositor en la aplicación de una rigurosa técnica dodecafónica de cuño clásico (Vogel se unió a los secuaces de Schonberg desde el primer momento en que el credo del maestro vienés comenzó a ser difundido, pero sin limitarse exclusivamente a las exigencias de la disciplina serial, como lo demuestran sus obras en las que su fantasía y noble inspiración se expresan paralelamente a tal serialismo), la parte vocal —en la que la voz del tenor entona y describe sobre las notas de la serie (con el típico lenguaje de las partidas del registro civil) los episodios que tiñeron de tragedia la dramática vida del músico de Jesi—, no resiste comparación con el trabajo orquestal, no sólo porque el compositor se sirvió en el Recitativo¹ de un texto de G. L. Brezzo, totalmente desprovisto de poesía, sino también porque su impresionante pobreza se hace aún más evidente a través del procedimiento al que Vogel somete la voz y el texto, empeñado como él está desde hace más de un lustro en desvincular al máximo —en los textos vocales— la dicción de lo “cantabile”. Se dio así el caso de un excelente intérprete —el tenor Herbert Handt— que se esforzó durante toda su actuación por recoger y reflejar en la parte vocal el hondo contenido lírico del discurso instrumental, sin alcanzar su propósito, no obstante la inteligente y sensible transformación que su obstinación de artista ambicioso lo impulsó a trabajar con un texto de diccionario (ni más ni menos) para tratarlo y presentarlo como si se le hubiera confiado la quintaesencia de la poesía. ¿Cómo explicar la elección del ingrato texto de Brezzo? ¿Cómo un desafío del músico a sí mismo? No encontrando una explicación plausible, no queda otra cosa que actuar por hipótesis e imaginar que Vogel sucumbió a la tentación de probar el poder de su música, posiblemente para demostrarse a sí mismo (¿y por qué no a los auditores también?) que con ella podía transmutar en poesía aún el lenguaje más árido y prosaico. Pensándolo bien, esta cantata que se extiende en un epigonismo expresionista con intercalaciones discursivas de la voz, no representa un momento del todo feliz en la creación vogeliana y no agrega nada al sólido prestigio del compositor, de cuyo

¹El texto del Epitafio no es otro que el la luz y en el “hall” del pequeño teatro de las inscripciones de las lápidas que se de Jesi. encuentran en la casa donde Pergolesi vio

multiforme talento son pruebas fehacientes tanto la refinada partitura de "Variétudes", como la de irónica "Arpiade" y sobre todo aquélla del épico "Thyll Claes" (cito sólo algunas de sus más conocidas obras). Sin embargo, este homenaje a Pergolesi resultó ser —no obstante sus puntos débiles— el trabajo mejor construido y el de mayor significado artístico entre todos los escuchados en el concierto inaugural.

En la *Música fúnebre para cuerda* (1ª ejecución en Italia), dedicada a la memoria de Bartok, su autor, *W. Lutoslawski*, cuyo nombre figuraba por primera vez en el programa del Festival veneciano, demuestra haber asimilado a conciencia las experiencias del gran músico húngaro. Ello se advierte ora en el tratamiento contrapuntístico de la densa masa de las cuerdas, ora en el juego polifónico de las mismas, a lo largo de los cuatro episodios que integran el canto fúnebre, los cuales se suceden sin interrupción. Lo que no excluye que la voz personal del compositor polaco se haga sentir con potente expresión en las emotivas frases que anudan las ideas de este solemne homenaje a Bartok, en cuyo primer episodio Lutoslawski se sirve abiertamente de los recursos dodecafónicos, mientras en los tres restantes, en los que hace un moderado uso de tal técnica, no sólo se mantiene en contacto con la tonalidad, sino que con frecuencia se refugia, sin ambages, en su seno.

Por su parte, *A. Veretti*, autor de la *Fantasia para clarinete y orquesta* (1ª ejecución absoluta), escrita a pedido del editor Alphonse Leduc y construida sobre una serie dodecafónica, tampoco renuncia del todo a considerar algunos aspectos de la tonalidad. Esta Fantasia, de la que también existe una versión para clarinete y piano y que se caracteriza por su elaborada factura, se desarrolla a través de una Introducción, de un extenso Adagio, al que siguen seis Variaciones sin tema, la última de las cuales —una pequeña Fuga—, cierra la partitura. En todos los citados movimientos el instrumento solista se presenta continuamente en primerísimo plano, sosteniendo un papel de carácter netamente virtuosístico, virtuosismo que, si se escucha bien, no siempre es gratuito, ya que también se produce en función de la cerrada dinámica de la elegante cuanto intrascendental partitura o respondiendo al variado y movido imaginismo discursivo de la misma, discurso que el autor conduce con mano sobria y que, con muy buen criterio, desarrolla dentro del marco de sus propias posibilidades, teniendo presente sus propias limitaciones. Giácomo Gandini dio especial lucimiento al instrumento solista con una actuación en la que sus dotes de intérprete de categoría se manifestaron a la altura de aquéllas de ejecutante.

Naturalmente, también *R. Liebermann* ofrece su tributo al ídolo dodecafónico en las intelectualizadas y brillantes complejidades que presenta la escritura de su "*Capricho para orquesta, soprano y violín*" (1ª ejecución en Italia), que se traducen en un Rondó ágil, de ritmos y timbres audaces (aunque no nuevos dentro del repertorio que ya ha acumulado en este campo la música europea en los últimos decenios), en el cual sobre el fondo orquestal dominado por los instrumentos de viento, se dibujan las figuras melódicas del violín solista, de agradable invención, mientras la soprano —muy a su gusto— gorgoea con gracia y picardía, por su cuenta, sus "a" (no entona ninguna palabra ni ninguna otra letra que no sea la primera del abecedario), en una tesitura alta, para lo cual la versátil Margherita Kalmus sometió con garbo y musicalidad su voz de soprano a las complejas acrobacias que su parte le exigía. Anton Fietz, a su vez, trazó con serio empeño, con el arco de su instrumento, los arabescos que el compositor escribió con una facilidad que toca la superficialidad. Queda únicamente por agregar, sobre este concierto inaugural, que la Orquesta del Teatro "La Fenice" de Venecia mantuvo su actuación durante todo el desarrollo del programa a un nivel técnico y artístico digno de su tradición y de la eficaz y viva batuta del maestro Nino Sanzogno.

*Concierto de Cámara dedicado a Música del siglo XX para Dúo
pianístico*

Del teatro "La Fenice" el Festival se trasladó en esta ocasión a la señorial "Sala delle Colonne di Ca'Giustinian", donde el célebre dúo pianístico Gold-Fizdale hizo escuchar páginas de Strawinsky, Rieti y Poulenc.

En el programa figuraban en primer lugar tres obras de *Igor Strawinsky*, obras que perteneciendo a tres diversos períodos de la actividad creadora del gran compositor ruso, presentan —sin embargo— una común fisonomía, derivada del tratamiento del instrumento —el cual ya no es considerado por el autor de "Petroushka" como el instrumento romántico por excelencia, sino como un elemento básicamente tímbrico—, destinado a producir (así ha sido observado) "sonoridades martilladas" y "aglomeraciones armónicas también ellas de naturaleza percusiva". Tales obras eran: "*Cinco trozos fáciles para piano a cuatro manos*" (de 1917), "*Concierto para dos pianos solos*" (1935), desarrollado en cuatro movimientos y "*Sonata para dos pianos*" (1943-44), partitura que también consta de cuatro movimientos.

Hablar de la importancia que el piano tiene en la producción stravinskiana y de la preferencia de que este instrumento goza en su creación sería del todo innecesario. Recordaré, eso sí, que los "Cinco trozos fáciles para piano a cuatro manos" se sitúan al fin del período ruso y que el Concierto se encuadra al centro de la etapa neoclásica, mientras la Sonata, que es del período americano y que ha sido formalmente elaborada de acuerdo con los postulados del neoclasicismo, resulta, sin embargo, de diferente significado —si se la compara con el aludido Concierto—, por ser ella una obra de mayor subjetividad. Agregaré, para terminar, ya que sería ocioso entrar en detalles tratándose de partituras, tan conocidas, que a través de la excelente ejecución e interpretación (realizada en un perfecto acuerdo de intenciones y realizaciones), que ofreció en la Sala de las Columnas del Palacio Giustinian el famoso dúo de pianistas Gold y Fizdale, se pudieron apreciar nítidamente valores que son de esencial interés y significado en la estupenda producción del inagotable autor de "Agon" (al borde de los 80 años), y que constituyen las constantes de su labor creadora: me refiero a la imperiosa y omnipresente inteligencia, a la meridiana claridad constructiva, a la sabia y lúcida escritura que caracteriza sus composiciones, como también, a la potente y sui géneris carga expresiva que ellas poseen.

De *Vittorio Rieti* (62 años), italiano que vive desde hace algunos años en América del Norte, fueron ejecutados tres de los "*Nuovi Valzer*": "*Vals ligero*", "*Vals lento*" y "*Vals-Rondó*". Si bien es cierto que estos breves trozos —que el dúo Gold-Fizdale presentó en Venecia en primera ejecución absoluta—, poseen una cierta elegancia y esprit, no por ello esta música deja de ser superficial. ¿Cómo aceptar, entonces, que en ellos se pretenda encontrar (así se insinúa en las breves notas del programa) el espíritu de los "momentos musicales"? (seguramente el autor de tales notas se refería a los de Schubert). Tal insinuación no se justifica en el presente caso, y es por ello que hay que decir sin circuloquios que de aquellos "Momentos musicales", de su elegancia estilística, de su poética profundidad o de su fina y recogida intimidad estos pequeños vales de Rieti no presentan ni siquiera las características formales, limitándose a su papel de composiciones brillantes, de artificiosa elegancia, cuyo esprit crea estilísticamente la atmósfera de un banal "divertissement".

Tan inconsistente como los breves vales recién comentados nos pareció la "*Sonata 1953*" de *Francis Poulenc* (61 años), escrita especialmente para el dúo pianístico que la ejecutó en la veneciana Sala delle Colonne. Lugares comunes en materia de fineza y esprit, inherentes al

propio lenguaje y estilo y a los propios recursos de expresión del autor se presentan en sucesión en los cuatro movimientos de esta composición, cuyo débil contenido ofrece ora reminiscencias del Gamelán de Bali ora vagos acentos prokofianos, incorporados a obvias divagaciones de un léxico personal —es cierto—, pero con el cual el compositor francés no expresa nada nuevo en esta Sonata que realmente “deja el tiempo que encuentra”, como dicen aquí en Italia. Haciéndole honor a su fama, los intérpretes de turno en la soirée de música de cámara para dos pianos mantuvieron su actuación en un superlativo nivel artístico y técnico, ofreciendo en cada caso versiones perfectas de las obras programadas. Versiones estilísticamente adherentes al sello que distingue dichas partituras, en cuyas logradas ejecuciones el dúo evidenció un constante y superior acuerdo, exteriorizado tanto en la precisión de su acción común, en la propiedad de la técnica empleada, en el feliz equilibrio emotivo y sonoro dentro del cual desarrollaron su inteligente labor como también en la hondura de su expresión.

Fiestas venecianas sobre el agua

La tercera fecha de las manifestaciones venecianas hizo retroceder a los auditores-espectadores del Festival casi cuatro siglos en el tiempo y los llevó al muelle de la Isla de San Jorge, de la “Fundación Giorgio Gini” (a cuya obra de mecenas ya me he referido en esta misma publicación con motivo de algunos conciertos comentados precedentemente), donde, entre dos grandes tribunas repletas de público, encontraron refugio para la ocasión la Orquesta y el Coro del teatro “La Fenice”, mientras frente a éstos y separado por un ancho brazo de mar, sobre una gran chata, fue alzado un palco escénico flotante, en el cual un grupo de cantantes, actores, bailarines y mimos recordó hechos históricos y trató de hacer revivir míticos dioses, confiado en la fuerza de convicción y en el poder de sugestión que el arte posee.

Digamos antes de entrar en materia que esta primera edición de las “Fiestas sobre el agua” ofreció a los organizadores del Festival una espléndida oportunidad para realizar una experiencia encaminada a su perfeccionamiento a través de sucesivas versiones de un espectáculo como el que se comenta, rico de posibilidades musicales y artísticas y que en esta ocasión —sin haber dejado de ofrecer el interés de su originalidad y novedad y de la fascinación visual que produce un sugestivo escenario acuático como el de las riberas venecianas iluminadas a “giorno”



↑ FIESTAS VENECIANAS SOBRE EL AGUA:

Proscenio flotante. Una escena de "Las Bodas de Teti y Peleo". Al fondo el maravilloso Palacio ducal y la Torre-Campanil de la Plaza San Marcos.



↑ FIESTAS VENECIANAS SOBRE EL AGUA:

Un episodio de "La Comedia del Arte". Actores de la Compañía del "Teatro Universitario di Ca'Foscari".

← Juegos y Fábulas para los Niños: "Nardiello". Música de Giulio di Majo.

en sus más atrayentes puntos—, no respondió plenamente a las expectativas de sus ideadores. Lo que no quiere decir que esta primera experiencia no pueda transformarse en un espectáculo del todo logrado y aún más, en una definitiva realidad, en una manifestación que se mantenga año tras año en el cartel, durante todo el verano, y traiga a la maravillosa ciudad de los dux no sólo el habitual público del Festival de Música Contemporánea, sino a miles y miles de espectadores que justifiquen con su presencia los enormes gastos inherentes a las ambiciosas perspectivas artísticas de un espectáculo de esta índole.

Músicas de Andrea Gabrieli acompañaron el “Regreso de Sebastián Venier desde Lepanto en 1572” y a los sones de un fragmento del “Aria de la batalla”, de “Eco Vinegia bella” (“He aquí la bella Venecia” —para coro y orquesta), de un Ricercare” y de “O passi sparsi” (“Oh pasos esparcidos”), hizo su entrada en la bahía, profusamente iluminada en torno a la isla de S. Jorge y sobre todo en la hermosa “Riva degli Schiavoni”, la embarcación que traía triunfante a un héroe de Lepanto, cuya barca después de haber hecho lentas evoluciones alrededor del proscenio flotante y de la isla, desapareció devorada por las sombras de la noche, mientras la voz del relator que, simultáneamente con el deslizarse de la embarcación, había ido narrando las heroicas gestas del doge” que regresaba a su ciudad natal, se perdía entre el rumor de las olas.

Más adherente a la índole musical del Festival veneciano resultó la realización de la obra presentada a continuación. En esta segunda parte del espectáculo el escenario ya no se encontraba únicamente en algunos puntos del mar Adriático estudiadamente iluminados, sino también en el proscenio flotante. Aquí tuvieron lugar las “Bodas Teti y Peleo” (1639 —texto de Orazio Persiani— Música de Francesco Cavalli), divinidades acuáticas que naturalmente se sintieron muy a gusto circundadas por el océano, mientras Júpiter, Sileno, Baco, Mercurio, Venus, Marte, Apolo, Juno, la Fama y el Tiempo, etc. se movían y actuaban viviendo su propia vida en el acuático Olimpo veneciano e interviniendo en el destino de los personajes centrales, encarnados por la contralto Oralia Domínguez (Teti) y por el tenor Herbert Handt (Peleo), cuyas potentes voces resistieron al fragor del oleaje.

Del mítico Olimpo los auditores pasaron, en menos de diez minutos, a la Venecia del siglo XVIII, en la que se ambientó la tercera parte del extenso espectáculo, la más atrayente al ojo tanto por los escenarios tiepolescos como por la vitalidad, gracia y vivacidad de algunas escenas

de "Máscaras y bailes del siglo XVIII", tales como "La bissona", "El baile de los aros", "Policinella, los juglares y los acróbatas", "Pas de deux" y de ciertas "Cineserie", en las que las músicas de Domenico Partenio (Ritornello), de Baldassare Galuppi (Sinfonía en Sol Mayor), de Gerolamo Venier (Sinfonía en Fa Mayor y Barcarola) y de Benedetto Marcello, G. Venier y B. Galuppi (Minuetos) pasaron a segundo plano, para terminar por servir de fondo o no tener en realidad ni arte ni parte en algunos episodios de la Comedia del Arte —que, naturalmente, no podían faltar en Venecia—, que esta vez estuvieron representados por "La bella Francisquita" —"El duelo", "Las pulgas", etc.—, y en los cuales la Compañía del "Teatro Universitario di Ca'Foscari" tuvo oportunidad de demostrar sus versátiles capacidades. La dirección orquestal estuvo a cargo del joven director Umberto Cattini, quien cumplió un verdadero "tour de force" (fuera del que realizó para mantener dentro de lo posible el equilibrio sinfónico de sus logradas versiones) para hacer llegar las voces del coro (instruido por Sante Zanon) y de la orquesta, no obstante el seco e incesante rumor de las olas, hasta el palcoscénico. Un numeroso grupo de actores, cantantes, bailarines y mimos participó en el variado espectáculo, en cuya dirección artística intervinieron Filippo Crivelli, junto a Luciana Novaro (coreógrafa), a Giovanni Poli (regisseur de los episodios de la Comedia del Arte) y a otros nombres menores que en este momento no encuentro en mi mente.

Segundo Concierto Sinfónico

A la orquesta "Filarmonía Húngara" de Viena, dirigida por Antal Dorati, le correspondió afrontar las dificultades de las obras programadas en el segundo de los cinco conciertos sinfónicos del Festival, concierto en el cual estuvieron representados músicos del Viejo y del Nuevo Mundo, tales como Roberto Lupi (italiano, 62 años), Alberto Ginastera (argentino, 44 años), Matyas Seiber (húngaro, 55 años) y André Jolivet (francés, 55 años).

Del primero de los citados compositores, *Lupi* —autor de numerosos escritos musicales y cuyas inquietudes culturales (que tocan diferentes campos del saber fuera de los de la ciencia y de la filología de la música)², se repercuten en general en su producción musical—, la mencio-

²Ha hecho experiencias en relación con sus "intuiciones de nuevas posibilidades armónicas y contrapuntísticas" y después de seis años de investigaciones técnicas, ha

teorizado sobre su "nuevo sistema armónico" que él define armonía de gravitación". Desde 1941 su producción musical "persigue y concreta tal sistema."

nada orquesta, formada en su gran mayoría por instrumentistas húngaros prófugos de la trágica rebelión de Budapest, presentó en primera ejecución absoluta "*Studi per un «Homunculos»: nove pezzi per orchestra*", basados en el homónimo personaje del "Fausto" de Goethe, considerado —según explica el compositor— como el "entendado de los productos especulativos de la cultura actual. En efecto, agrega Lupi, el Homunculus se presenta aquí, musicalmente, como serie dodecafónica y los otros trozos subsiguientes son variaciones de la misma serie, cuyo contenido cambia en base a la experiencia del Homunculus goethiano".

Lo anterior deja suponer que nos encontramos ante una composición a programa (aunque su autor sostiene lo contrario). Sea como fuere, no pretendemos atacar el carácter programático de la obra, ni las ideas que la han generado, ni los procedimientos de que el autor se ha servido en el proceso de la composición, ni menos la evidente sabiduría de su escritura, si bien la extraña partitura que se comenta —en la que se tratan de realizar en el campo sonoro las experiencias de este personaje goethiano, descrito como "un minúsculo hombre, todo cerebro, hijo de la ciencia y de un precipitado químico, pero ansioso de «convertirse en naturaleza», a través de las admirables visiones y experiencias de la Noche de Valpurgis, hasta disolverse en los cuatro elementos y morir"—, invita a referirse a ella sólo como a una hábil especulación técnica, ya que no se la puede aceptar como creación artística en cuanto a expresión musical propiamente tal. Porque no se puede considerar diversamente su ampuloso discurso, que se concreta en vacuas digresiones hechas de frases de sonoridades agudas (flautas — violines — bronces — maderas) en las que intervienen elementos percusivos; en breves y elaboradas figuras melódicas de los cellos, flautas y cuerdas en general; en efectos tímbricos y rítmicos; en aglutinados armónicos; en fragmentarias frases de sonoridades astrales (con predominio de la voz de la celesta), o sea, en una originalísima y deshumanizada alquimia pseudomusical y lejana —por lo tanto— del significado espiritual del arte. En otras palabras, tal material y tal procedimiento circunscriben el trabajo dentro de los límites de una erudita experimentación y de la exposición de estériles problemas intelectualísticos, para los que con glaciales raciocinios y fórmulas desprovistas de expresividad el autor plantea hipotéticas soluciones.

Contrariamente a Lupi, el argentino *Ginastera* presentó al Festival, en primera ejecución en Italia, una composición espontánea, en la que el calor humano alienta en emotivas y poéticas efusiones: su "*Pampea-*

na tercera", escrita en 1954 para responder a una invitación de la Orquesta de Louisville. A través de las voces vernáculas que el autor incorpora en ella y del impulso de su inspiración —en cuyo lenguaje personal se infiltran ora vagas reminiscencias wagnerianas ora sutiles matices ravelianos—, que se cumple la trayectoria de esta "pastoral sinfónica", construida en base a una serie armónica, de la cual ha sido extraído el material para el "Adagio contemplativo" (primer movimiento) que se presenta dividido en cinco secciones reversibles, mientras la serie melódica, que define el tercer movimiento (el segundo es un Scherzo: "Impetuosamente"), es tratada con una cierta libertad «ofreciendo al oído puntos de referencia de sabor tonal».

Digamos de inmediato que, no obstante los válidos elementos subjetivos, técnicos y formales que intervienen en esta "Pampeana tercera", ella se extiende —como los infinitos horizontes de la pampa argentina— en un largo discurso, cuya insistente retórica (que ciertamente no existe en la pampa) le impide elevarse hacia zonas de sostenida y transparente inspiración (Adagio), la clava en la tierra con su rumoroso Scherzo y la obliga a planear más cerca de la tierra que del cielo, en el "Largo" final.

Excelentes intenciones y un seguro "métier" caracterizan la Sinfonía de la pampa de Ginastera, intenciones que, desgraciadamente, no llegan a realizarse del todo.

Por otra parte, es oportuno agregar que en un ambiente como el del Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia, "a la page" con las últimas tendencias y expresiones musicales, esta música del compositor argentino sonó en cierto modo "old fashion", no obstante la adhesión (con cautas reservas) a la activa secta del serialismo que su escritura revela. Mucha agua a pasado bajo el puente desde 1954, año en que Ginastera escribió su "Pampeana tercera". El panorama internacional de la producción musical contemporánea, que desde ese entonces ha ampliado significativamente sus horizontes, ofrece hoy nuevas visiones susceptibles de ser recogidas, asimiladas y transformadas en verdadera substancia musical, conforme a nuevos estímulos exteriores y a renovados impulsos subjetivos.

Un lenguaje mucho más actual que el de la obra recién comentada, mucho más adherente a su escritura abiertamente dependiente de la técnica dodecafónica y una mayor correspondencia entre propósitos y realizaciones se advirtió de inmediato en los "*Tres trozos para violoncello y orquesta*", de *M. Seiber*. Lo que no quiere decir que en ellos no

existan puntos negativos y que su partitura no ofrezca —en consecuencia— margen a la crítica. Quiere decir, especialmente en este caso, que sus aspectos positivos se revelaron en todo su significado en la versión que de ella ofreció. A Dorati, inteligentemente secundado por la orquesta —que se plegó con la necesaria ductilidad a las solicitudes de su batuta—, y sobre todo por la solista, la joven celista inglesa Amaryllis Fleming, quien empeñó al máximo de sus posibilidades sus superiores capacidades de ejecutante e intérprete en esta partitura que le correspondió presentar en primera ejecución en Italia bajo los felices auspicios de su extraordinaria musicalidad y sorprendente técnica.

Démosle ahora una rápida ojeada a la partitura. Concebida en tres tiempos (“Fantasía”, “Capricho” y “Epílogo”), en el primero de éstos, de triple temática —en el cual a través de una serie estructurada con cuartas ascendentes y descendentes, de un motivo declamatorio del cello y de una figuración de amplios intervalos, que exponen todo el material de la obra—, se hacen concesiones a un fácil conformismo, introduciendo, además en las exposiciones del cello, ideas de tipo rapsódico que ciertamente no califican al compositor como un “pioneer”. El “Capricho”, de carácter mucho más audaz y de compleja escritura, en el cual el autor investiga las “máximas posibilidades virtuosísticas” del instrumento solista, presenta al ojo y al oído una doble fisonomía: por una parte se advierten pasajes contruidos en base a la técnica de las permutaciones, que van alternados con otros desarrollados en cánones rítmicos, en cuya estructuración interviene tanto la serie a intervalos de cuartas (esta vez totalmente transformada con respecto a la del primer movimiento) como la permutación, y —por otra— se constata la presencia de elementos de arraigo tradicional que se introducen subrepticamente en la trama orquestal o se posesionan de la voz del cello. Este hibridismo de invención no se resuelve, lógicamente, en favor de la unidad estilístico-temática de la obra. En el “Epílogo” el material temático es el mismo de los anteriores movimientos, pero aquí es presentado en un clima sereno, recogido y meditativo, que contrasta con el de los otros dos trozos, respondiendo así al espíritu que lo anima: con él ha querido el compositor rendir un homenaje a la memoria de su gran amigo, el pianista y compositor alemán Erich Itor Kahn, muerto trágicamente en Norteamérica, país donde había emigrado durante las persecuciones racistas.

Resumiendo, se puede decir que la partitura de Seiber, no obstante sus puntos débiles, resultó ser la más nueva de las cuatro composicio-

nes escuchadas en este concierto, el cual fue completado con la "Sinfonía N^o 1", de A. Jolivet, obra que sería imposible no recordar, ya que con ella su autor torturó los oídos y los nervios del público presente en el teatro "La Fenice" con docta y refinada crueldad sonora (sería mucho más apropiado hablar de crueldad rumorística para referirse a los momentos cúspide de esta sinfonía).

En el estruendoso diluvio de colores que el compositor francés desencadena con salvaje violencia en los tres torrenciales alegros de su primera sinfonía "Alegro estrepitoso" — "Alegro veloz" — "Alegro deslumbrante"), presentada en primera ejecución en Italia, sucumbe el orientalizante "Adagio misterioso", única pausa distintiva dentro del vertiginoso ritmo y del agresivo dinamismo en los cuales se cumple la órbita de esta composición, escrita conforme a los más rigurosos cánones de un perfecto "métier", junto al que hay que destacar tanto las nuevas adquisiciones que el compositor hace explorando con paroxística tenacidad las más impensadas posibilidades tímbricas y colorísticas de cada uno de los instrumentos ya sea separadamente o en conjunto dentro del orgánico orquestal, como también el culto que Jolivet rinde a las expresiones primitivas que él exacerba con acentos de ancestrales, ritos religiosos de sabor pagano-oriental, material todo éste que una vez sometido al tratamiento culto y erudito de sus manos, adquiere —paradojalmente— una violencia mayor, dando origen a una música en cuya ejecución la fragorosa presencia de un imponente orgánico, más las ondas Martenot, los tímpanos y otra innumerable variedad de percusiones, en constante actividad, disparan en todas direcciones los colores llameantes de la paleta sonora de Jolivet.

Es éste más o menos el cuadro formal-sonoro de esta "Sinfonía N^o 1", el cual debe ser completado, naturalmente, con el de su estructuración como composición, no sin haber recordado antes que los exégetas del compositor explican que esta obra se incorpora dentro de aquella modalidad de creación de Jolivet definida como "tendencia lírica y humana".

Caracterizan este trabajo —como ya se dijo— las investigaciones de carácter lexical y sonoro y las búsquedas de los medios más aptos para expresar "una índole, una sensibilidad". Hay que indicar, además, que el material de la obra, desarrollado dentro de la más amplia libertad sonora, gravita, sin embargo, en torno a un centro tonal.

Posiblemente a su impecable factura y a sus soberbias adquisiciones colorísticas y tímbricas se debe el "Premio de los Compositores", que en 1953 le fue otorgado en Francia a este trabajo. Porque poco o nin-

gún margen deja él a la expresión de otro lenguaje que no sea el de los más agresivos resplandores de colores y de potencia sonora. Escuchando esta obra de Jolivet no se puede menos que pensar que científicamente y con un experto y sólido "métier" el compositor ha hecho de esta "Sinfonía Nº 1" un estupendo ejemplar de música en estado de naturaleza.

Juegos y Fábulas Infantiles en Música

Compositores del Viejo y del Nuevo Mundo respondieron a la invitación del Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia, haciendo posible la realización de una de las iniciativas de Mario Labroca, que quedará en los anales del festival veneciano como uno de sus más trascendentales aciertos. Me refiero a esa colaboración que se concretó en las partituras de Hans Werner Henze, Giulio Di Majo, Alexandre Tansman, Giorgio Federico Ghedini, Ennio Porrino, Nino Rota, Nicolás Nabokov y Carlo Franci, partituras en las cuales ellos han transportado al mundo de la música algunos juegos y fábulas para la infancia, incrementando —así— el reducido número de obras con que cuenta la literatura musical infantil.

Entre éstas, figura *Lo scoiattolo in gamba* ("La ardilla astuta"), de N. Rota, obra escrita con mano segura, en la que abundan ingeniosas ideas musicales, pero que nos pareció más apropiada para los adultos, ya que su autor no se expresa —como debería haberlo hecho en esta ocasión— con ese lenguaje inmediato y directo, indispensable para impresionar la imaginación infantil o para acapararse el interés del pequeño auditor a través de sus diversos episodios, cuyo elaborado desarrollo musical se cumple a ritmo demasiado lento, no obstante el dinamismo de la acción. La Composición, que en su aspecto instrumental recuerda —especialmente en su pasaje inicial— al Strawinsky del primer período, posee partes vocales de importancia primordial, que han sido tratadas con gracia y buen gusto. No obstante las dificultades de su escritura, sobre todo las de la extenuante parte destinada a la soprano (la heroína del cuento, o sea, la ardilla) el excelente desempeño de Luciana Gaspari —junto a Silvio Maionica, bajo (el rey), a los barítonos Giorgio Giorgetti (el chambelán) y Amadeo Bisson (un chauffer) y a Mario Vio, tenor (un ministro)—, no sólo significó un verdadero "tour de force" vocal, sino una proeza que la joven cantante cumplió con desenvoltura y musicalidad.

La música de *Girotondo* ("Ronda"), de *G. F. Chedini*, resultó —en cambio— eficaz en y por todo: interesó y divirtió a los pequeños, gracias también a la acertada "mise en scène" y a la dirección artística de Franco Enríquez, regisseur de estos espectáculos destinados a los niños (que encantaron a los adultos). Presenta esta música de Ghedini para el juego de "La Ronda" ideas de una alegre frescura y espontaneidad, en las que de cuando en cuando se dejan sentir acentos prokofianos que no privan a esta dinámica composición de la fisonomía estilística propia de su autor.

La poética vena musical de *G. Di Majo* se manifiesta en la fábula de un pequeño campesino napolitano, *Nardiello*, en cuya partitura, llena de fantasía, el discurso, musical resulta perfectamente funcional.

Poético es, asimismo, el lenguaje con el que *E. Porrino* tradujo en *La bambola malata* ("La muñeca enferma") la tristeza y los caprichos de una pobre muñequita que no puede participar en las travesuras que improvisan los juguetes de un bien provisto bazar. El público infantil siguió con creciente atención las vicisitudes de la protagonista principal del cuento, estimulado sobre todo por la música del desaparecido compositor, rica de sugestión.

La fábula *Gli abiti nuovi del Re* ("Los trajes nuevos del Rey") ofreció a *A. Tansman* un material especialmente apropiado para poner en movimiento su fantasía creadora. Se caracteriza esta música por su exquisito "esprit" y por su potente colorido, elementos que hicieron vibrar directamente, como se pudo observar, la sensibilidad infantil.

No se puede decir lo mismo de "*Balletto*", de *N. Nabokov*, quien no expone nada nuevo en esta página, en la que ningún elemento deja imaginar que el compositor estaba pensando en los niños mientras la escribía.

No se puede elogiar tampoco *Comica finales*, de *C. Franci*, la menos lograda, artística y musicalmente, de las partituras con que se cantaron, mimaron y danzaron los juegos y fábulas que comento. Porque la superficialidad con que Franci trató de divertir a los pequeños se concretó sólo en un "pastiche" y en "melanges" de músicas tomadas aquí y allá, sin preocuparse mayormente de la calidad del material pedido en préstamo ni de la forma chabacana en que estos trozos musicales fueron enlazados entre sí. Resultado: mucho ruido (exactamente así) y pocas nueces, y estas pocas, vanas. A nuestro juicio el trabajo de Franci fue la única voz discordante en este original espectáculo, durante el cual se hicie-

ron sentir otras de cristalina pureza, que llegaron a "La Fenice" con las credenciales de pequeñas obras maestras.

Tal es el caso de *L'Usignolo dell' Imperatore* ("El Rruiseñor del Emperador"), de H. W. Henze, verdadera joya entre las más inspiradas composiciones presentadas en la "Soirée" veneciana dedicada a los niños. Valiéndose de un léxico puntillista Henze ha creado sugestivas imágenes musicales y siguiendo paso a paso la trayectoria del significativo relato de Hans Christian Andersen, el compositor ha plasmado —volcando en la orquesta toda la gama de los matices instrumentales—, un mundo altamente poético, de mágicas sonoridades que cautiva por igual a los chicos y a los grandes. Si se quisiera profundizar en esta breve partitura de Henze habría que decir que en ella el compositor no se ha limitado a transponer con exquisito gusto musical y con penetrante intuición de las solicitaciones del alma infantil el texto que ya ha inspirado —entre otros músicos— al inquieto Strawinsky³, sino que ha asumido con una ejemplar seriedad su empeño de músico y artista que lo ha llevado ahora a agregar otra piedra preciosa a aquella diadema en la que ya brillan gemas tales como "Ma mère l'oie", "Kinder Szenen" o "Children's Corner".

Numerosos fueron los cantantes, bailarines y mimos que participaron en este hermoso espectáculo, cuyo principal artífice, el joven director de orquesta Ettore Gracis, guió con inteligencia y con la necesaria versatilidad a la orquesta del teatro "La Fenice". Por su parte Franco Enríquez, director artístico, dio la medida de su talento y buen gusto en todos y en cada uno de los espectáculos en programa, los cuales fueron perfeccionados con la acertada intervención del relator y presentador Luciano Folgore mientras la colaboración de Emanuele Luzzati (autor de los bocetos y trajes), de María Perego (ideadora y realizadora de las bellas máscaras), de Mario Pistoni (coreógrafo) y de Arturo Benassi, Antonio Orlandini y Mario Ronchese (realizadores de los escenarios), que resultó casi en su totalidad adherente al espíritu que animó cada uno de estos juegos y fábulas, contribuyó globalmente al pleno éxito que alcanzó esta felicísima iniciativa del dinámico ideador de las manifestaciones de este festival veneciano.

³Se sabe que "Le Rosignol", melodrama posteriormente, un ballet, y, finalmente, "Le Chant du Rosignol", poema sinfónico en tres partes. iniciado en 1909, completado algunos años más tarde y estrenado en 1914 en el Teatro de la Opera de París, ha generado,

Segundo Concierto de Cámara

El segundo y último de los Concierto de Cámara⁴ dio a los frequentadores del Festival la oportunidad de escuchar una de las más bellas y expresivas voces jóvenes de barítono con que cuenta Europa en el momento presente, voz que es, al mismo tiempo, la de un artista de raras dotes musicales y la de un cantante de excelente escuela. Me refiero a Hermann Prey, desconocido para la gran mayoría del público veneciano, pero no para los lectores de la "Revista Musical Chilena", ya que al comentar los conciertos de la XIII "Sagra Musicale Umbra", destacó debidamente sus singulares capacidades de cantante y su extraordinaria madurez musical.

En Venecia, aquella parte de la crítica y del público que aún no lo conocían, pudo aquilatar ampliamente en el concierto que el Festival dedicó a obras de H. Wolf, W. Fortner, G. von Einem y H. W. Henze la ductilidad de su talento interpretativo nada menos que a través de los treinta "Lieder" que integraban el programa, mientras a aquellas personas que ya lo habían escuchado fuera de la ciudad de San Marcos, el joven barítono alemán, ofreció una excelente ocasión para confirmar sin reservas la favorable opinión que ya se habían formado de él.

Veamos ahora el material de este concierto de "Lieder de ayer y de hoy". Treinta fueron —como ya se adelantó— los "Lieder" ejecutados por Hermann Prey en la "Sala delle Colonne di Ca' Giustianian" y entre éstos figuraban once de los "Eichendorfflieder" de Wolf, cinco del primer cuaderno ("El amigo" — "El músico" — "Amor secreto" — "La serenata" — y "El soldado") y seis del segundo ("El soldado" — "Encanto nocturno" — "El hombre del monte de los terrores" — "El aventurero" — "Más bien..." — "Nostalgia" — "El estudiante" — "El enamorado desesperado" — "Infortunio" — "Alegría de amor" y "El adiós del marinero"); Cuatro canciones basadas en un texto de "Holderlin", de W. Fortner ("A las parcas" — "El destino de Hiperión" — "¡Perdonal!" y

⁴Hubo también dos Conciertos de Música de Cámara: el primero de ellos estuvo enteramente dedicado a A. Berg ("Cuarteto de Cuerdas, Op. 3": 1909-1910. "Lyrische Suite para cuarteto de cuerdas": 1925-1926. "Concierto para piano, violín y 13 instrumentos de viento": 1923-1926), mientras en el segundo se ejecutó músi-

ca de cámara y música electrónica, de P. Boulez ("Livre pour Quatuor" — 1ª ejecución en Italia), de H. Pousseur (Deux Etudes: "Transitoires" — "Le grand Combat" — 1ª ejecución absoluta), de B. Maderna ("Continuo") y de György Ligeti ("Artikulation" — 1ª ejecución absoluta).

Desciende el sol"); "Cinco Lieder, op. 25" de G. von Einem ("Silenciosamente desaparece" y "La tierra es más tétrica", textos de Walter Bollmann — "Quiero la tranquilidad" y "Mi corazón sufre", textos de Karola Boysen, y "Cada uno sufra", texto de K. Boysen y W. Bollmann) y, finalmente, "Cinco canciones napolitanas" basadas en un texto anónimo del siglo XVIII, de H. W. Henze.

La razón de la inclusión del nombre de Wolf en el programa de un festival 1959 de música contemporánea junto a los de Fortner, von Einem y Henze hay que ir a buscar directamente (según insinúan las breves notas del programa) en la fisonomía armónica que poseen sus "Lieder" (síntoma de un atonalismo que posteriormente se iba a resolver en una "crisis de la tonalidad" en esos compositores y en esa producción vocal afín a la de Wolf en el aspecto armónico) que con él fueron escuchados en el concierto que ahora comento. Tratándose de Henze, tal afinidad se presentaría reforzada, además, por una común preferencia por los textos italianos a los que con frecuencia recurrió Wolf como fuente de inspiración (baste pensar en su "Italianische Liederbuch" y, en el caso de Henze, al texto de estas canciones que no sólo es italiano, sino parte de la substancia medular de la lengua ya que se trata de un texto en dialecto napolitano).

En las logradas versiones de H. Prey el profundo sentimiento dramático, la fantasía y la potente y noble expresión que ponen en movimiento esa savia vital que corre a través de todos y cada uno de los "Lieder" de Hugo Wolf, fueron reproducidos con justo relieve.

Se pudo observar, asimismo como Wolfgang Fortner, que con medios propios camina sobre los pasos de Wolf, transmuta en música, con ánimo desolado, el mensaje espiritual de Hölderlin, por medio de recitaciones melódicas que saben de jaculatorias de forma circular, ideas que él registra sobre el papel con un lenguaje cuya escritura es de claros e imperiosos rasgos dodecafónicos.

Se constató también que en los cinco "Lieder" de Gottfried von Einem decae y se hace pesimista el tono de la inspiración y que ni sus arranques dramáticos, ni los oscuros tintes del color alcanzan la profundidad de una plena convicción.

En fin en las "Cinco canciones napolitanas" el cantante hizo en vano uso de sus mejores recursos vocales y de intérprete. Porque el dotadísimo Hans Werner Henze —no obstante su musicalidad, su amor por

Italia⁵ y su sincero empeño por penetrar el espíritu del texto anónimo en dialecto napolitano de tres siglos atrás—, no logró traducir las íntimas vibraciones que animan tal dialecto a través de las fragmentarias efusiones vocales de acentos meridionales (que acusan, a pesar de su personalísima elaboración, su ascendencia weverniana), ingeniosamente concebidas para operar tal transposición, aunque trató de reforzar el carácter dialectal y meridional de la línea vocal con un acompañamiento tendiente a crear un adecuado clima lírico. No lo logró porque no pudo penetrar el recóndito significado del dialecto napolitano, en estas ambiciosas “Cinco canciones napolitanas” ni captar el misterioso encanto ni la sugestiva fuerza de expresión que éste posee. Y no debe sorprender que esta vez los resultados musicales no hayan respondido a los propósitos del compositor, porque lo contrario habría constituido algo más que la honda intuición del artista; se habría tratado de un raro fenómeno de compenetración y asimilación psicológica. Lógicamente, ni la más fervorosa simpatía por un pueblo, ni una profunda sensibilidad artística, ni dotes musicales poco comunes —cual es el caso de Henze— pueden operar ese proceso de ósmosis espiritual indispensable para penetrar y develar (si ello fuera posible) los sectores del alma de gente que no son las nuestras (y Henze no es ni siquiera latino), sin decir que tratándose de los napolitanos —no obstante toda su instintiva y desbordante comunicatividad y sincera cordialidad— hay que haber nacido tal para poder comprenderlos plenamente.

Optima fue la colaboración que el pianista Gunther Weissenborn ofreció al cantante. Esta feliz simbiosis transformó la fatiga de los artífices de este concierto en otro de los éxitos artísticos del Festival.

Hasta aquí llegan mis notas críticas sobre el XXII Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia. Sus otras manifestaciones —que se concretaron en dos Conciertos de Música de Cámara (cuyo programa ya detallé), en otros tres Conciertos Sinfónicos (en los que se ejecutaron obras de Maurice Ohana, Alexei Haieff, Flavio Testi, Bohuslav Martinu, Aldo Clementi, G. von Einem, Nicolás Castiglioni, Boris Porena, Mario Peragallo, Luigi Nono, Roman Vlad, Hans Erich Apostel, Samuel Barber, Charles Ives, Leonard Bernstein y Dimitri

⁵Reside aquí desde 1953. Al dejar su patria pasó directamente a Ischia y, desde hace más o menos cinco años, vive en Nápoles.

Schostakowich), en un Concierto de Música Oriental y en la presentación de tres Operas en un acto ("Allez Hop", de Luciano Berio; "Diagramma Circolare", de Alberto Bruni Tedeschi y "Il Circo Max", de Gino Negri) —, debo limitarme a mencionarlas solamente ya que la XIV "Sagra Musicale Umbra" esperaba en Perugia a sus "habitués" con el concierto inaugural de un hermoso festival de música espiritual que duró —como en años precedentes— más de dos semanas.

