

# ECOS DEL 33.º FESTIVAL MUNDIAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DE LA S.I.M.C.

por

*Irma Godoy T.*

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea —creada en Salzburgo, en 1922, como una institución de carácter internacional, integrada por secciones con asiento en cada uno de los países a ella adherentes, que desde entonces ha visto interrumpida su actividad únicamente en los años del último conflicto bélico—, eligió la ciudad de Roma para celebrar, durante el año 1959, su 33º Festival Internacional de Música Contemporánea, al que asistieron compositores, críticos y observadores, provenientes de más de veinte diferentes países, y el cual fue iniciado con una ceremonia que tuvo lugar en la Sala de la Protomoteca del Campidoglio, durante cuyo desarrollo se procedió a la distribución de los premios a los vencedores del “Concurso Internacional de Composición 1958”<sup>1</sup>. Y, simultáneamente con el Festival, la S.I.M.C. reunió en la capital del mundo cristiano, en un congreso general, a los delegados de la mayor parte de sus secciones mundiales.

Ocho fueron los conciertos incluidos en el programa de las manifestaciones musicales del Festival —a las que se agregó una exposición conmemorativa de Alfredo Casella, en la que se exhibió un interesante y rico material de recuerdos de la vida y obra del gran músico torinés, cedido gentilmente para la ocasión por la viuda del compositor—, y cinco las reuniones de la Asamblea General de los Delegados, en el curso de las cuales se ventilaron cuestiones altamente significativas para la Sociedad.

Si bien es cierto que algunas de las audiciones ofrecieron gratas sorpresas, que otras provocaron no pocas perplejidades y que la atención de los auditores se aglutinó preferentemente en torno a las obras vencedoras en el “Concurso Internacional de Composición 1958” (una buena parte de las cuales fue ejecutada en esta oportunidad), no es menos cierto que la gran sorpresa de la primera Asamblea General de los Delegados la constituyó el discurso del norteamericano Robert Mann, Se-

<sup>1</sup>En un artículo publicado en otro número de esta misma sede, me he referido a los resultados de tal concurso.

cretario General de la Sociedad, quien, al dejar el cargo que desempeñara durante estos últimos cinco años —al que renunciara por razones del todo personales—, quiso aprovechar de esa especial ocasión para exponer sin ambages su pensamiento sobre el real y efectivo alcance de la labor que la S.I.M.C. ha desarrollado en el ámbito de la música de nuestro tiempo a través del lustro que coincide con el de su permanencia en la Secretaría General de la institución.

Basándose en lo que él considera una preciosa experiencia hecha en estos años, en los que su privilegiada posición de observador de la vida musical le ha permitido —por una parte— seguir, paso a paso, las vicisitudes de la música en el mundo y los acontecimientos que se han ido produciendo en este vasto campo de la cultura y del arte, y —por otra— participar en la labor realizada por la Sociedad en relación con tal movimiento, Robert Mann ha llegado a la conclusión que “la actual organización de la S.I.M.C., hace de ella un organismo muerto”. Y, refiriéndose a los años épicos de la institución, agrega: “Lo único que de ella queda ahora es una especie de residuo, una sombra en la que el sentimentalismo y la nostalgia logran infiltrar la ilusión de vida” (sic), ya que “la única vitalidad que ella posee está concentrada solamente en dos o tres personas; pero el organismo en sí es inanimado y como tal constituye un peso para algunos, siendo completamente desprovisto de inspiración para todos”. Sus críticas se hacen más y más severas cuando habla de la estructura de la S.I.M.C. “Esta está basada —aunque parezca extraño— en el curioso principio de que, en el grueso de la música contemporánea, la calidad estética existe en mayor grado que la estética mediocridad. Pero la verdad (es siempre R. Mann quien habla) es, precisamente, lo contrario. Porque la calidad estética no sólo es rara sino, prácticamente, inexistente; en consecuencia, una organización que trata de *representar* a la música contemporánea en un festival anual, se encuentra de inmediato frente a dos serios problemas. El primero de éstos es evitar la mediocridad, tanto como sea posible, y el segundo, capturar la calidad. En los programas de los festivales de la S.I.M.C., la mediocridad va a velas desplegadas y la calidad, cuando existe, jamás es automáticamente atraída hacia la sociedad, ya que, usualmente, cuando allí se presenta, es porque ha sido impuesta”<sup>2</sup>. Reconoce Mann que éstas son “palabras duras” y declara darse cuenta de “sus implicaciones”, no obstante lo cual afirma que “ellas deben ser dichas y su verdad aceptada”. Hace notar, además,

<sup>2</sup>El texto que aquí figura entre comillas, lo he traducido fielmente del texto inglés de Mann.

que "la existencia de la S.I.M.C. se manifiesta solamente a través del único festival que ofrece anualmente, festival del cual está pendiente la atención de las secciones mundiales y hacia el cual converge su interés".

Pero esto no es todo. A esta Sociedad, que él considera "un modelo de burocracia", dentro de la cual "sólo la mediocridad posee la suficiente fuerza bruta para abrirse paso a través de sus tortuosos y complejos canales y la calidad alza el vuelo hacia cualquier otra parte", el secretario renunciante junto con criticar su "modus operandi" hace algunas sugerencias encaminadas a hacer más ecuánime la selección del material destinado a ser programado en el Festival anual. "Una parcial solución", en lo que se refiere a los trabajos que anualmente son sometidos por las secciones mundiales al jurado internacional, sería "destinar por lo menos uno de los conciertos sinfónicos y dos de los conciertos de música de cámara de cada Festival a la presentación de trabajos sometidos *directamente* al jurado internacional por los compositores interesados de todo el mundo, siempre que ellos no sean mayores de 40 años<sup>3</sup>, entendiéndose que a ninguno de los compositores le será permitido someter al jurado más de dos trabajos (uno para orquesta y uno para conjunto de cámara), como también, que la sección a la cual le corresponda organizar el Festival se hará cargo de los gastos de ejecución de los trabajos seleccionados". Según Mann, si dicha sugerencia fuera aceptada, no reduciría en ningún caso la participación de los compositores mayores de 40 años en los Festivales de la S.I.M.C., ya que ellos continuarían gozando siempre del privilegio de hacer llegar sus obras hasta el jurado internacional, por intermedio de la respectiva Sección Nacional, prerrogativa que cada una de las secciones ofrece preferentemente —por no decir casi exclusivamente— a los compositores ya afirmados y, sólo excepcionalmente, a los músicos jóvenes o a los nuevos compositores que comienzan a abrirse paso en el ambiente musical de su propio país.

Y se apresura a aclarar que lo anteriormente expresado "no significa tampoco que cada Sección Nacional deberá presentar únicamente obras

<sup>3</sup>Mann explica esta limitación de edad en los siguientes términos: "...la promesa de calidad es simplemente una cuestión de edad, porque más allá de un cierto número de años, la calidad existe, o no existe, pudiendo solamente variar en grado, pero no en substancia". Y agrega: "...no pretendo equiparar la edad con la

calidad, pero —como ya dije— la calidad sólo raramente se presenta y precisamente por ello la S.I.M.C. no puede esperar subsistir, basándose únicamente en ella. Y como es la *promesa de calidad* la que se constata con mayor frecuencia, una institución como la S.I.M.C. debe estimular y apoyar toda promesa de calidad".

de sus compositores asociados maduros, lo que vendría a disminuir notablemente el interés de la Sección dentro de la Sociedad. Porque no se debe olvidar que son los trabajos sometidos por las secciones los que cuentan con mayores posibilidades de ejecución, en cuanto su número es menor en relación con el mayor espacio de concierto destinado a ellos en el Festival. En cuanto a los conciertos de música de jóvenes compositores, sometida directamente por ellos al jurado internacional para su selección, éstos podrían constituir una fuerza vital renovadora que vendría a valorizar en todo sentido la labor de la Sociedad”.

Con la exposición de sus ideas en favor de la producción de los músicos jóvenes, a fin de que ella pueda llegar al jurado internacional (y de ahí pasar a los Festivales de la S.I.M.C.) no sólo a través de las respectivas secciones, sino también directamente presentada por los interesados, Robert Mann se propone obtener que la S.I.M.C. asuma nuevamente su primitivo papel de plataforma internacional de la música contemporánea y que actuando en sus Festivales, tanto de patrocinadora de la causa de los jóvenes compositores de talento como de portavoz de la nueva música de calidad, pueda cumplir con el doble cometido de dar a conocer e imponer a la atención del mundo musical y artístico lo mejor de la creación contemporánea, y de informar con una cierta precisión sobre el movimiento musical mundial, sobre su significado y proyecciones y demostrar si su pulso late agitado o lentamente, en forma débil o con vigor. Su completa solidaridad con los compositores jóvenes no afirmados o desconocidos, lo hace insistir en el hecho de que “es más vital y más interesante escuchar una obra incierta o de carácter experimental de un compositor en formación y no una de un autor maduro, cuyos méritos —en el mejor o en el peor de los casos— ya han sido valorizados y quien ya ha tenido —en virtud de las modernas condiciones existentes— numerosas ocasiones de escuchar su música y de hacerla escuchar”. Y termina diciendo que las ideas por él sugeridas u otras similares “deben ser puestas inmediatamente en práctica, si se desea salvar a la S.I.M.C.”.

Fácil es imaginar la frialdad con que la Asamblea acogió el discurso de su Secretario General. Sin embargo, no es aventurado suponer que ella pueda considerar la posibilidad de introducir algunas modificaciones en su actual “modus operandi”, tan severamente impugnado por Mann, si se piensa que éstas no son las únicas críticas que han sido hechas a la S.I.M.C. Porque no se puede interpretar sino como una amarga desilusión la nostalgia con que Massimo Mila<sup>4</sup> ha recordado, en ar-

<sup>4</sup>Una de las figuras de mayor relieve de la crítica musical italiana.

títulos publicados con motivo de este último Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, los *festivales gloriosos y la edad de oro*, "en la cual la S.I.M.C. desempeñaba una clara función de defensa del arte contemporáneo, incomprendida y obstaculizada en los ambientes musicales oficiales...". "La S.I.M.C. era entonces un declarado instrumento de batalla y desarrollaba una necesaria polémica unitaria en favor de lo nuevo."

Desgraciadamente, este orden de cosas parece haber durado sólo hasta los años prebélicos, ya que en 1945, "cuando se tomaron las medidas para poner nuevamente en pie la asociación, nos pudimos dar cuenta que la situación había cambiado profundamente. La música moderna había prácticamente ganado su batalla (es la palabra de Mila la que continúo citando) y ya no necesitaba una ayuda especial para ser defendida...". "La fortuna y la victoria corrompen y, como todos saben, *las iglesias triunfantes* inspiran lástima si se las compara con *las iglesias militantes*. Así no es improbable que la edad de oro de la música moderna haya terminado alrededor de 1945. Y no teniendo realmente que continuar su lucha contra un mundo hostil, la unidad moral y artística de la S.I.M.C. se ha roto después del último conflicto mundial, dando lugar a acerbas luchas de tendencias que —entre otras— han determinado modificaciones de sus estatutos: la sección italiana, que emergió como una de las más importantes y activas, se ha constituido autónomamente en "Sociedad Italiana de Música Contemporánea...". "Se sabe —prosigue Mila— que la lucha interna persiste: una corriente querría que la Sociedad continuara su tradición de defensa de la música de vanguardia y que se limitara a acoger las obras de aquellos compositores que se sirven del método dodecafónico y de las técnicas que a él han seguido, mientras otra propende por la aceptación imparcial de todos los compositores contemporáneos, de cualquier tendencia que ellos sean, siempre que sean presentados por dos socios y aceptados por las respectivas asambleas de cada una de las secciones nacionales...".

No es el caso de proseguir citando a Mila o a Mann, ya que tanto las opiniones de este último —de carácter oficial— como las observaciones del crítico italiano, por demás elocuentes, se explican por sí solas. El próximo Festival de la S.I.M.C. y su próxima Asamblea de Delegados nos dirán si ellos han predicado en el desierto o si la semilla de su palabra ha caído en un terreno propicio, donde, a su debido tiempo, germinará contribuyendo a preparar el retorno de aquellas fecun-

das estaciones ahora añoradas por algunos observadores imparciales y del todo ajenos a la S.I.M.C.

En cuanto a los conciertos de este 33º Festival (organizado con grandiosidad y con la máxima eficiencia por la Sección Italiana, a la que le correspondió en esta ocasión hacer los honores de casa), cinco de éstos estuvieron destinados a la música de cámara, dos a obras sinfónico-corales y uno a música sinfónica. Y en ellos se ejecutaron 35 partituras de autores de 16 diversos países, entre los que estuvieron representados, además de los dueños de casa (que fueron incluidos en un número de cinco compositores), Alemania (también con cinco autores), Francia y Suecia (con cuatro músicos por país), Norteamérica (con tres), Inglaterra, Austria y Polonia (con dos) y Holanda, Dinamarca, Suiza, Yugoslavia, Rusia, Finlandia, Argentina y Japón (con un compositor por país).

De todo este material, nueve partituras, ejecutadas en dos de los conciertos del Festival, correspondían a una parte de los trabajos premiados en el "Concurso Internacional de Composición 1958", organizado por la Sociedad Italiana de Música Contemporánea, trabajos que por derecho propio se incorporan, ya sea a las corrientes schoenberguianas, a las postdodecafónicas o a las de la última vanguardia musical.

Difícil es explicar esta música cuando para evocarla se dispone sólo de la palabra y de una que otra nota tomada apresuradamente, como de contrabando, para no perder el hilo del discurso musical, o de recuerdos que no siempre se logra separar netamente uno del otro, especialmente cuando —como en esta ocasión— se escucha un número considerable de obras desconocidas en su gran mayoría. Trataré, sin embargo, de fijar aquí, aunque en forma sucinta, sus características principales, las impresiones que han prevalecido a través del esfuerzo y de la fatiga que significa tratar de comprender esta música en una primera audición, captando los detalles sin falsear su fisonomía de conjunto. Así, en la Cantata sinfónica para soprano, coro y orquesta, "Skaldens Natt" ("La Noche del Artista"), del sueco Ingvar Lidholm (1.er premio en la categoría Coro y Orquesta del mencionado concurso), se aprecia su escritura elaborada con pericia y en función del carácter lírico y dramático de la obra, la cual posee, además, valores expresivos que revelan en su autor un auténtico temperamento musical. No es ésta la primera vez que I. Lidholm llega a los festivales de la S.I.M.C., ya que su bautismo de fuego lo recibió cuando contaba 29 años, en 1950, en el Festival de Bruselas, con "Laudi", para coro mixto "a cappella". Y desde entonces ha estado presente en los Festivales de la Sociedad en Baden-

Baden (en 1955, con su "Concertino" para flauta, oboe, corno inglés y cello), en Estocolmo (en 1956 con "Ritornell" para orquesta) y en Salzburg, en 1957.

No menos interesante se presenta la figura del compositor alemán Bern-Alois Zimmermann en su Cantata para soprano y diecisiete instrumentos, "Omnia tempus habent" (1.er premio en la categoría Solista y Orquesta), en la cual a ciertas vibraciones webernianas, el autor sobrepone el sello decididamente personal de un original lenguaje, rico de esfumaduras sonoras y colorísticas, obtenido a través de evidentes y concienzudas búsquedas que demuestran la independencia de su personalidad musical y que han determinado la creación del estilo inconfundible de este compositor, cuya producción, de múltiples facetas, viene siendo objeto de estudio y discusiones en Darmstadt desde 1948, cuando Zimmermann no había superado todavía los treinta años.

La partitura del joven compositor inglés, Peter Maxwell Davies, "Prolation" para orquesta (1.er premio en la categoría orquesta) —que consta de un único movimiento continuo, dividido en cinco secciones y que técnicamente obedece a las reglas de una elaboradísima matemática musical, en lo que se refiere a la "prolación" que determina las relaciones, no ya de la mínima y la semibreve del sistema rítmico modal del Medioevo, sino aquéllas producidas entre períodos que van de cientos de compases a los más pequeños grupos de ellos, que su autor define como "irracionales" y que él explica, trata y desarrolla como sobreposiciones o yuxtaposiciones, de forma por demás compleja, valiéndose (como Davies dice) de medidas simples, dobles o triples—, es la obra de un compositor de indudable talento y musicalidad, empeñado en expresarse en un modo del todo insólito, no desprovisto de emotividad, a pesar del galimatías de su técnica. También él, no obstante sus veinticinco años, ha sido ya huésped de la S.I.M.C., en su Festival de Strasbourg, de 1958, con su trabajo "Alma Redemptoris Mater". Alumno de Composición de Goffredo Petrassi, en Roma, Davies, que en la actualidad es director musical en una escuela en Glouster, ha escrito ya —entre otras, además de las partituras mencionadas—, "Five Piano Pieces" (1956); "St Michael", sonata para diecisiete instrumentos de viento (1957); "Ricercar and Doubles" (1959), etc.

La problemática técnica del "Cheltenham Concert" para orquesta de cámara (1.er premio en la categoría Orquesta de Cámara) es resuelta por el norteamericano George Rochberg, mediante el uso de recursos de invención weberniana, en base a los cuales el autor, sirvién-

dose de series dodecafónicas, desarrolladas en transposición simultánea, trata de obtener una personal forma de expresión, intento que en este caso no es del todo vano. El "Cheltenham Concert", escrito para ser ejecutado en forma ininterrumpida, contiene cuatro "scherzi", dos "ricercari" y un trío, a través de los cuales se agita una ligera brisa melódica en constante evolución, que penetra sin aparente esfuerzo la segmentada barrera sonora de su estilizada estructura armónica, amalgamándose momentáneamente con ella.

Los veintiocho años del alemán Dieter Schoenbach se manifiestan más bien con la deliciosa frescura de la adolescencia, pero con la seguridad de una técnica que se encamina sin vacilaciones hacia una meta libre y conscientemente elegida<sup>5</sup> en su Cantata para soprano e instrumentos: "Canticum Psalmi Resurrectionis" (1.er premio en la categoría Conjuntos Instrumentales y Vocales), en la que el 65º Salmo de David encuentra a lo largo de las seis partes, en que la obra se divide —por méritos del "leggerissimo" soprano, a quien el autor hace gorjear exquisitamente, en forma esencialmente recitativa, voz que domina el conjunto con una escritura de implicación casi concertante—, una correspondencia musical del todo sorprendente por la fineza y —a la vez— por la euforia de las imágenes sonoras y por la transparencia del discurso, el cual se apoya sobre las ágiles estructuras verticales de una armonía de tenues colores que acentúan la atmósfera de refinada poesía que con esta primaveral y original partitura crea su autor, quien desde 1958 es director musical del Teatro de Bochum.

"Des Engels Anredung an die Seele" (1.er premio en la categoría Música de Cámara) es el título de la Cantata para voz y cuatro instrumentos (flauta, corno, clarinete y arpa) del compositor suizo Klaus Huber, ejecutada en el Festival que comento. También él construye la partitura —que consta de siete partes— mediante un juego de simetrías y correspondencias, de matemática precisión, que determinan —según ilustran las notas del programa— una "evolución regresiva" en la relación que él establece entre la tercera y la quinta partes; una "repetición variada" en la correspondencia entre la segunda y la sexta partes y un "retorno al principio" por medio de la relación producida entre la primera y la séptima partes. Esta compleja ciencia de la escritura musical, de la que Huber se sirve en el momento actual, no destierra de la obra,

<sup>5</sup>Notas sobrepuestas que llevan a un segundo plano los elementos de una técnica dodecafónica que el compositor usa como sostén de sus breves figuras sonoras, casi puntillistas.



sin embargo, el elemento expresivo que él incorpora con una especie de "leit motiv", que surge en la cuarta parte —introducido por un "agitato" instrumental—, en forma de una dramática imploración vocal que recorre impregnada de un estremecido misticismo toda la obra, en la cual no falta tampoco una "cadenza" que nace entre la cuarta y la quinta partes, dando lugar a un diálogo entre la flauta y el arpa. Huber no es nuevo tampoco en las manifestaciones de la S.I.M.C.: participó al Festival celebrado en Strasbourg, en 1958, con su obra "Oratio Mechtildis", para contralto y orquesta de cámara.

Por su parte, las "Seis poesías de Dylan Thomas", para voz y diez instrumentos (2º premio en la categoría Conjuntos Instrumentales y Vocales), del italiano Ricardo Malipiero, tienen plenamente fe en el dogma dodecafónico propiamente tal y logran un carácter de coherente expresión gracias a su escritura, en la que se percibe que el compositor, sin hacer ningún aporte personal en el ámbito de las tendencias de la última vanguardia, no recibe tampoco ninguna influencia de ellas, limitándose a servirse franca y abiertamente de los recursos que la dodecafonía tradicional le ofrece.

En el "Cuarteto de Cuerdas" (2º premio en la categoría Música de Cámara), su autor, el joven compositor norteamericano Ramiro Cortés, circunscribiendo su acción dentro del ámbito de un método serial más o menos avanzado, desarrolla una escritura virtuosística y compleja, fatiga que no logra justificarse plenamente, ya que los resultados no son otros que los de una partitura de un lenguaje estrictamente ortodoxo —en lo que toca a las disciplinas seriales— y de una familiaridad y dominio de dichas disciplinas que le permiten entregarse a verdaderas acrobacias técnicas. Desgraciadamente, esta gran facilidad en un compositor como Cortés, que parece poseer suficientes dotes de talento y musicalidad (ha recibido ya una serie de premios y becas y ha perfeccionado en Roma sus estudios de Composición con Goffredo Petrassi), representa más bien un "handicap" para su plena expresión como músico y lo lleva a hacerse notar casi exclusivamente por su pericia técnica.

Con "Ein irrender Sohn", para voz de contralto y orquesta (2º premio en la categoría Solista y Orquesta), de Bo Nilsson, músico sueco de 21 años, se completa el número de las obras elegidas entre aquéllas premiadas en el "Concurso Internacional de Composición 1958", para ser incluidas en el programa del Festival S.I.M.C. 1959. He dejado deliberadamente en último lugar en este grupo de trabajos el comentario de "Ein irrender Sohn", por tratarse de una partitura fuera de lo co-

mún y también porque su joven autor se presenta en ella con todas las características del músico nato y de un compositor de raras capacidades. Veamos por qué. No es fácil sustraerse —una vez superada la sorpresa del primer contacto con esta joven y original música— al encanto que de ella se desprende, como no es difícil tampoco darse cuenta que su autor, a una superior intuición artística, expresada en función de música pura, une no sólo una auténtica vocación musical, sino, también, una extraordinaria facilidad de escritura, no obstante ser un autodidacta, porque solamente ahora Nilsson se ha puesto a estudiar Contrapunto y Orquestación con Mischa Pedersen. Sin embargo, esta circunstancia no le ha impedido crear trabajos, de los que se habla con abierto entusiasmo, entre los que figuran “Mass” (“Medida”), para orquesta; “Eine Kleine Gruppenmusik” (“Pequeño Grupo Musical”), para violines; “Zwanzig Gruppen” (“Veinte Grupos”), para tres instrumentos de viento; “Quantitäten”, para piano; “Mädchentotenlieder” (“Canciones por la Muerte de una Doncella”), para soprano y pequeña orquesta; “Audiogramme”, para sonidos electrónicos, y “Frequenzen”, para instrumentos de percusión, partitura esta última que fue ejecutada cuando su autor contaba sólo 19 años, en el Festival S.I.M.C., 1957, efectuado en Zürich.

Volviendo a “Ein irrender Sohn”, que Nilsson ha escrito inspirándose en un texto del poeta sueco prematuramente desaparecido, Gösta Oswald, que puede situarse en un punto de avanzada con respecto al puntillismo de Anton Webern, lo primero que en ella llama la atención es la exquisita elegancia de su factura y la seguridad y claridad con que el compositor ordena sus ideas a través de todo el desarrollo de esta breve cantata, en la que él reúne un material en el cual su habilidad en el “métier” no sofoca su expresión musical, no desdeñando el insinuarse de líneas melódicas que caen, como una cristalina corriente que va a depositarse en el mar, en un océano de insólitas sonoridades, obtenidas con manifiesta pericia como resultado de ingeniosas combinaciones armónicas, distribuidas con sabia precisión entre los instrumentos del orgánico de esta partitura, entre los que hacen frecuentes apariciones las percusiones, creando una atmósfera sonora de un refinamiento colorístico del todo particular. A mayor abundamiento se puede decir que la cantata “Un Hijo Errante”, no obstante la audacia y originalidad de su concepción, se impone a la atención del auditor como una música joven, de evidente calidad artística, en la que sus valores expresivos van a la par con aquellos formales. Un trabajo, en fin, que podría pasar a

ocupar por derecho propio un lugar destacado en la Historia del Arte Contemporáneo, como una de las más logradas creaciones de la música post-weberiana. Y, posiblemente, sólo en razón de su brevedad, el jurado del "Concurso Internacional de Composición 1958" no le ha asignado a esta partitura el primer premio en la categoría correspondiente.

Entre los intérpretes que tuvieron a su cargo la ejecución de las partituras comentadas, figuró en lugar destacado el maestro Nino Sanzognò —entusiasta portavoz de la joven música—, quien presentó en claras versiones las obras de Davies, Lidholm, Rochberg y Zimmermann, eficazmente secundado por la Orquesta Sinfónica de la RAI de Roma y, además, por el Coro de Roma, de la RAI, que dirige Nino Antonellini y por la soprano Sophia van Sante, en la ejecución de "Skaldens Natt", cantante que fue también la intérprete central de la obra de Zimmermann.

Por su parte, Francis Travis, en feliz colaboración con el Conjunto Instrumental de la RAI, de Roma, y con la contralto Carla Henius, recreó "Ein irrender Sohn", de Nilsson, valorizando debidamente sus ideas, que captó y tradujo en forma adherente al espíritu de este sintético fresco musical, mientras el maestro Piero Santi guió con acierto a la soprano Margherita Kalmus y al citado Conjunto Instrumental de la RAI en la cantata de "Schönbach y en la partitura de R. Malipiero, como también en aquélla de Huber, en la que participaron —además del tenor Herbert Handt— el conocido flautista Severino Gazzelloni, Domenico Ceccarossi (corno), María Selmi Dongellini (arpa) y Giacomo Gandini (clarinete).

En los seis conciertos restantes (3 de cámara, uno para orquesta de cámara, uno sinfónico y uno sinfónico-coral), en los que se escucharon otros 26 trabajos, figuraron sin penas ni glorias obras tales como "Mati" ("Madre"), para soprano y cuarteto de cuerdas, del yugoslavo Alojz Srebotnjak (28 años), quien, con un lenguaje diatónico modal e introduciendo en la partitura elementos de carácter étnico, obtiene modestos resultados, no obstante haber captado con propiedad el mensaje folklórico de Bartók. La presencia del gran maestro húngaro se hace sentir, asimismo, en "Quatre Essays" para orquesta, del polaco Tadeusz Baird (31 años), en cuya obra, también ésta de ideas prevalentemente folklóricas, el autor partiendo de su refugio tonal, se aventura en fugaces incursiones dentro del campo dodecafónico. Quema, igualmente, incienso ante la efígie del ilustre músico húngaro otro compositor polaco, Witold Szalonek (32 años) y en su "Suite de Kurpie", para contralto y 9

instrumentos, nostálgicas reminiscencias bartokianas, se funden con las melancólicas melodías y textos inspirados en el interesante folklore de la homónima región polaca. A su vez, el dinamarqués Per Nørgaard (36 años) —que, no sin motivos, se puede complacer de haber compuesto una obra como “Konstellationen”, op. 22, para cuerdas (que puede ser indistintamente ejecutada —según su autor indica—, por un orgánico formado por 12 instrumentos de cuerdas o por 12 grupos de éstos)— no oculta su admiración por Bartok, como no la oculta tampoco Alberto Ginastera (43 años), en su “Cuarteto de Cuerdas Nº 2”, cuya escritura si bien demuestra su segura mano en el tratamiento de este difícil género instrumental, no por ello el citado cuarteto —en el que el compositor argentino ha introducido algunos elementos dodecafónicos— puede ser alineado junto a las composiciones de aquellos autores de vanguardia (o mejor dicho, de moderada vanguardia), presentes en este Festival, que llevan hasta sus últimas consecuencias la práctica de la técnica dodecafónica propiamente tal.

Cultivando este mismo género instrumental, Hilding Rosenberg (67 años) obtiene en su “Cuarteto de Cuerdas Nº 8”, resultados que revelan la unilateralidad de su empeño, la cual se manifiesta en la sabiduría con que el anciano compositor sueco (que es autor de otros 11 cuartetos) trata en modo impecable esta delicada forma musical de cámara, ya que su discurso, que él desarrolla y sostiene con vigor, resulta —sin embargo— de una vacuidad impresionante. Pero si el cuarteto del tradicionalista Rosenberg es, por lo menos, en su forma, un perfecto ejemplo de absoluto dominio del “métier”, la “Sinfonía en Do”, del compositor-director de orquesta francés Manuel Rosenthal (55 años), constituye la negación de los valores artísticos y su autor, ignorando todas las premisas del buen gusto, traiciona los más elementales principios de elegancia de la música francesa a través de los tres movimientos de su pretenciosa sinfonía. No logró tampoco imponerse a la atención de los auditores el “Trío” para clarinete, cello y piano, del sueco Karl-Birger Blomdahl (43 años), quien en el tímido experimento dodecafónico que en él realiza, se vale de dicha técnica acentuando los centros tonales. Tal tentativa se traduce en una partitura anodina, desprovista de un sello estilístico personal, como el resto de la producción de este compositor, que en diversos momentos de su actividad creadora revela influencias de Hindemith, Bartok, Stravinsky y Berg.

Entre los músicos que se sirven de la técnica dodecafónica propiamente tal figuraba, además, en este Festival S.I.M.C., un grupo de compo-

sitores, cuyas obras dan la impresión de ser el producto de una labor circunscrita sólo al aspecto técnico de la composición; de ahí deriva —lógicamente— el limitado interés que tales trabajos ofrecen. Veamos, por ejemplo, "Two Sonnets", para barítono, clarinete, viola y cello, del norteamericano Milton Babbitt (43 años), quien parece dedicar toda su atención a la aplicación de los principios dodecafónicos de la formulación y de la variación no sólo en lo que se refiere a la altura de los sonidos, sino que también a los ataques rítmicos, a las sucesiones dinámicas, a las agregaciones, etc., y aunque hace uso de todos sus recursos al tratar la voz en la recitación cantada que él asigna al barítono, no consigue mimetizar la pobreza expresiva de sus frases, que —ciertamente— no responden a las sugerencias del texto de Gerard Manley Hopkins.

Igualmente, poco convincente resulta la partitura del joven compositor inglés Don Banks (25 años), cuyos "Tres estudios", para cello y piano, de perfecto corte dodecafónico, "dejan el tiempo que encuentran", como dicen aquí en Italia.

Del francés André Casanova, autor del "Concertino", para piano y orquesta, en el cual usa con pericia la técnica dodecafónica, se puede decir que no ha logrado aún —no obstante sus treinta y nueve años— desprenderse de un lenguaje convencional, en el que abundan las expresiones y las resoluciones obvias, especialmente en las partes escritas para el piano.

Una serie dodecafónica proporciona el material temático de dos de los tres movimientos del "Tríptico Sinfónico" para orquesta, del finlandés Nils-Eric Fougstedt (49 años), el cual, mediante diversas versiones de dicha serie, usadas simultáneamente, imprime a esos movimientos un carácter altamente polifónico —según él mismo explica—, y en contraste con el movimiento central. Sin embargo, este tríptico, que ha sido construido con esmero, no transmite ninguna emoción ni deja ninguna huella sonora en la mente de quien lo escucha.

Algo semejante sucede con "Permutaciones Sinfónicas", para orquesta, del holandés Guillaume Landré (54 años), composición en la que la idea estructural básica proviene de un tema dado, cuyos diversos aspectos son puestos en evidencia por medio de "derivaciones y cambios melódicos y rítmicos, que al desarrollarse forman un todo sinfónico" (así dicen las notas explicativas del programa).

Pero la realidad musical de estas "Permutaciones Sinfónicas" está demostrando que ciertos tecnicismos, aunque pongan en evidencia la pericia del compositor, no atraen a las musas. En cambio, "Nocturnos", op.

18, para soprano e instrumentos, del alemán Hans Ulrich Engelmann (38 años), ofrecen algunos aspectos significativos que podrían hacer de este trabajo, por lo menos en parte, una excepción entre los de su grupo, si se considera que con esta partitura —de una compleja matemática serial, en la que el juego de correspondencias de melodías y timbres de la serie fundamental lleva, al decir del autor, a la fusión de esos con la estructura rítmico-polifónica y con los de sus relativas derivaciones—, Engelmann alcanza momentos de feliz expresión, aun cuando no logra mantener a lo largo de las diez partes de que ella consta las ideas de válida inspiración que afloran en algunos pasajes del discurso instrumental y, sobre todo, en la línea vocal.

Con "Vier Gedichte von Stefan George" ("Cuatro poesías de Stefan George"), para coro mixto e instrumentos, del alemán Michael Gielen (32 años), que en este Festival S.I.M.C. se hizo conocer también como director de orquesta, se llega a aquellos músicos cuya actividad creadora desarrollada dentro del ámbito de la dodecafonía propiamente tal (por lo menos en el momento actual), se traduce en trabajos de indiscutible calidad. En esta partitura de Gielen los temas y los motivos de cada uno de los cuatro trozos de que consta la obra se basan, como ya se adelantó, en la técnica dodecafónica y las series en ellos adoptadas —en las que predominan los intervalos de terceras y de semitonos—, se mantienen en estrecha conexión. Esto en el aspecto técnico; en cuanto a su realidad sonora, la resonancia espiritual de estas cuatro poesías de S. George encuentra un eco coherente en la fina sensibilidad del compositor, quien ha vertido tales textos en madrigales, que con buenos títulos pueden entrar a acrecer aquella corriente neo-madrigalista italiana, que representa uno de los más positivos impulsos recibidos por la nueva música vocal italiana, la que —a su vez— puede ser considerada como uno de los aspectos interesantes del panorama internacional de la música contemporánea.

De buena ley son también los trabajos del alemán Wolfgang Fortner (52 años) y del austríaco Hans Jelinek (58 años), autores ambos ampliamente afirmados y conocidos. Y la forma con que ellos emplean la técnica dodecafónica en las partituras ejecutadas en estos conciertos es del todo ortodoxa. En "Impromptus", para gran orquesta, de W. Fortner, no obstante su elaboradísima construcción, las complejas ideas estructurales que ellos presentan, no constituyen en sí mismas la razón de ser de la composición, sino, más bien, el método pre-establecido por el autor y adecuado a determinadas exigencias musicales que su inspiración convierte en elementos de expresión, que alcanzan una comunicabilidad

“sui géneris” a través de la música. La espontánea comunicativa que Jelinek exhibe en “Three Blue Sketches”, op. 25, para 9 instrumentos —partitura de fresca inventiva, plena de vitalidad y optimismo—, se manifiesta en la manera brillante con que el músico austriaco da libre curso a sus ideas que, aparentemente, se presentan a su mente de improviso. Pero, en realidad, en estos sketches no hay nada de improvisado, como es lógico, ya que en ellos el compositor no hace otra cosa que desarrollar y poner en práctica —ateniéndose a una rigurosa disciplina serial—, esquemas constructivos que ha arquitecturado con pericia y meditado con detenimiento en función de esa particular emotividad y sugestión rítmica que posee la música de jazz, que aquí aparece, además, condimentada con una buena dosis de “esprit”. Lo anterior no debe inducir a imaginar, sin embargo, las partituras de Jelinek y Fortner como obras de calidad y significado relevantes, sino, únicamente, como trabajos, cuyos resultados justifican el hecho mismo de la composición.

Ornitólogo “per diletto”, Olivier Messiaen (50 años), ha querido transcribir el canto de algunos pájaros exóticos de la India, China, Sud y Norteamérica y del archipiélago Malayo en “Oiseaux exotiques”, partitura de un encendido color orquestal (el orgánico para su ejecución está integrado por un piano, un xilófono, dos clarinetes, una pequeña orquesta de vientos y percusión), de gusto suntuoso y sonoridades estridentes, que bien puede ser considerada como un concierto para piano y orquesta, en el que la aparente posición de avanzada del organista de la Iglesia de la Trinidad de París no contradice el romántico postimpresionismo de esta obra, en la cual su autor, junto a inclinaciones estéticas de un gusto ampuloso y recargado, exhibe una vez más su genuino temperamento musical.

Se llega así a aquellos compositores de vanguardia que estuvieron representados en este Festival por obras de indiscutible valor musical y artístico, las cuales, junto con algunos de los trabajos premiados en el “Concurso Internacional de Composición 1958”, comentados en la primera parte de estas notas, constituyeron el material de mayor significado y calidad escuchado en estos conciertos de la S.I.M.C.

“Nachtstücke und Arien”, para soprano y gran orquesta, representa otro de los aspectos de la pluriforme creación de Hans Werner Henze (33 años), cuyo inquieto espíritu musical lo ha llevado ya a realizar con acierto siempre creciente diversas y fecundas experiencias en el campo de la composición. Y como en el resto de su producción, también en “Nocurnos y Arias”, este dotado músico alemán que desde hace algunos años

vive en Nápoles, demuestra que en su mente bullen las ideas y que él sabe perfectamente cómo exteriorizarlas y, asimismo, que sean cuales sean éstas y la forma y género que él escoge para expresarlas, su voz —que se eleva siempre con feliz inspiración—, adquiere resonancias espirituales que solicitan por entero la atención del auditor culto y lo atraen hacia el imprevisto mundo sonoro que él desvela. El material temático que el policéfalo Henze ha escogido con gran libertad, inspirándose en versos de Ingeborg Bachmann, se ciñe a las exigencias técnicas del postserialismo y —según él mismo aclara— presenta sonidos, intervalos y ritmos correspondientes entre sí en cada uno de los cinco movimientos (3 Nocturnos, y 2 Arias) que componen la partitura, determinando una estrecha relación formal entre sus diferentes pasajes. Lo que está confirmando que Henze continúa militando en las filas del vanguardismo, a pesar del neobarroquismo vocal de la obra, estilísticamente adherente al texto elegido por este autor, en cuya labor creadora se advierte una efectiva correspondencia entre propósitos y realizaciones.

De Igor Stravinsky llegó al Festival como extraenvío "Agon", para orquesta, partitura en la que su autor —como ya se sabe— continúa sirviéndose de la técnica serial para desarrollar modos personalísimos de composición: esto puede observarse especialmente en su escritura instrumental, que se conserva perfectamente stravinskiana, aunque en ella se incorpora tanto el puntillismo weberniano como ciertas modalidades de aquellas músicas antiguas que dominaron las formas de danza francesa del siglo XV. Según Robert Craft, el más fiel portavoz del compositor ruso, las partes finales de "Agon" —que deberían ser incluidas entre las obras maestras de la música serial—, hacen descubrir nuevamente a Stravinsky y le dan una nueva unidad a toda su música. Mientras Roman Vlad asegura que en "Agon" se opera una síntesis que parece abrazar idealmente el entero arco de la historia musical de Occidente, desde los más antiguos procedimientos diatónicos hasta los más complejos estilemas de la serialidad dodecafónica.

En el ya amplio elenco de las obras que forman la producción de Goffredo Petrassi (55 años) —una de las figuras de mayor relieve de la música contemporánea—, su "Serenata" (1958) para cinco instrumentos (clavicembalo, flauta, viola, contrabajo y percusión) figura con los honores de una obra de valores excepcionales y marca un momento decisivo en el proceso de evolución del compositor, ya que toca alturas propias de las obras maestras de la música: en ella se sintetiza la suma de fecundas experiencias, que este dotado músico italiano viene realizando desde hace



tiempo en el campo instrumental; de ahí que una de las características más salientes de esta partitura sea el singular tratamiento que Petrassi hace de dichos instrumentos, cuyas recónditas voces parecen haber sido así captadas sólo por este original compositor, y cuyas verdaderas posibilidades se diría que únicamente él ha logrado establecer a través de una prolija y paciente vivisección del sonido y del color de cada uno de ellos. Y si son nuevas las voces con que suenan en la "Serenata" (1958), no menos nuevas son sus combinaciones y yuxtaposiciones, siendo también inéditos los recursos técnicos y el lenguaje empleados en aquella parte más representativa de la creación petrassiana, para la cual este autor ya ha obtenido, en un plano internacional, una carta de ciudadanía "sui generis" en el mundo de la música contemporánea. Porque aunque su música no pueda ser incluida dentro de ninguna de las corrientes de vanguardia —tanto es personal—, ella es, sin embargo, de una vibrante actualidad y su escritura, de un modernismo casi extremista, respondiendo, así, a las más avanzadas exigencias del gusto y de la estética musical de nuestros días. Las ideas constructivas de esta sorprendente "Serenata" (1958), se mueven preferentemente en torno a intervalos delimitados que tocan el oído como figuraciones de arpeggios, válidas más bien por los espacios sonoros que dentro de ellas se van produciendo que por su exterior dibujo melódico. Lo que no quiere decir que en ellas falten las figuraciones temáticas propiamente tales, una de las cuales da lugar a un episodio completo que —según Massimo Mila— puede ser considerado como "una especie de carillón dulcemente desafinado en su diatonicidad fundamental, destinado a quedar en la memoria como una de las más convincentes historias de sonidos narradas por la música moderna en su lenguaje evasivo". Pero es el significativo clima expresivo que Petrassi crea en la "Serenata", el que determina su carácter y su valor de esencialidad, esencialidad que, por lo demás, es también característica de las últimas obras petrassianas, y que L. Pestalozza ha definido justamente, sintetizándola como el "Sentimiento de lo absoluto", que alienta en esta música.

La "Tartiniana II" (1955-56), para violín y orquesta, de Luigi Dallapiccola (55 años), otro de los envíos extra al Festival, que, ciertamente, no se cuenta entre las obras más representativas del ilustre músico italiano, posee —sin embargo— elegancia de factura y una nítida escritura contrapuntística, cuyos rasgos generales revelan la mano segura del autor para quien el proceso mismo de la composición —sentida, desarrollada y practicada en cuanto a arte y ciencia— no tiene secretos. Y aunque se trata sólo de una agilísima transcripción de música de Tartini (de una

"Pastoral", de 3 movimientos, de una "Sonata en La mayor"<sup>6</sup>, y de un "Allegro assai", cuyo bajo no figuraba anotado en el manuscrito) —que Dallapiccola ha realizado (diversamente de tantos otros autores que han efectuado trabajos de esta índole, variando la fisonomía armónica del texto original), operando tal transformación en sede contrapuntística—, ella deja entrever el complejo y sugestivo mundo sonoro del eminente compositor istriano, que ha abierto en Italia las puertas a ese vanguardismo musical, que tiene como brújula el dodecafonismo clásico, profundamente empeñado, como está, en afrontar coherentemente y con entera independencia los problemas del estilo musical contemporáneo, como también aquéllos de orden espiritual y artístico, que agitan la mente del compositor de nuestros días.

Como la "Tartiniana III", de Dallapiccola, "Incontri"<sup>7</sup>, para 24 instrumentos de Luigi Nono (35 años), no es tampoco una obra suficientemente representativa de la interesante creación de este inconformista compositor italiano, cuyo extremismo es el resultado de hondas exigencias interiores de renovación, tendientes a encontrar una nueva poética musical; es éste el anhelo que lleva a Nono a prescindir casi totalmente del patrimonio de nociones y valores tradicionales y a substituirlos por un léxico nuevo que le permita transformar en nueva substancia musical su inspiración e impulso creadores, dotes que hacen de él un feliz cultor de la voz —tanto individualmente como cuando trata la forma coral, siguiendo las aguas del moderno madrigalismo italiano—, y que lo indican como uno de los más típicos exponentes de ese contrapuntismo de nuevo cuño italiano, que se caracteriza por su "nonchalante" vivacidad.

Los dos sonetos del maestro del simbolismo francés, en los que Pierre Boulez (34 años) ha encontrado la substancia espiritual que ha puesto en movimiento su fantasía creadora ("La vierge, le vivace et le bel aujourd'hui..." y "Une dentelle s'abolit..."), se han traducido en las "Improvisations sur Mallarmé", para soprano e instrumentos (piano, arpa, celesta, vibráfono y 5 percusiones), obra con la que el inquieto y rebelde compositor francés participó al Festival, invitado por el jurado de la S.I.M.C. La evasiva y oscura poesía de Stéphane Mallarmé se expresa en un primer tiempo en esta partitura, sólo en función de la música, plégándose a las exigencias de las elegantes estructuras sonoras de la obra, pero, poco a poco, se va operando en ella una transformación hasta dar

<sup>6</sup>Esta partitura, con otras obras manuscritas, de Giuseppe Tartini, se encuentra en los archivos de la Basílica de San Antonio de Padua.

<sup>7</sup>Envío extra.

lugar al fenómeno contrario, o sea, son las relaciones acústicas del misterioso texto las que determinan el proceso musical. En estas significativas páginas de Boulez —de evidente empeño constructivo y de gran refinamiento orquestal (a través de las cuales vagan sonoridades aéreas y nítidas, de líquidas transparencias, que se insinúan tan pronto imperiosas y violentas o —como sucede más frecuentemente— con toques delicados, y a través de las cuales se eleva con elegancia y honda expresividad la voz), páginas de las que surge una música altamente sugestiva, que no se deja penetrar fácilmente—, existe un equilibrio perfecto que, en primer término, se produce entre las prevalentes estructuras musicales y el simbólico hermetismo del texto, el cual, en un segundo tiempo, domina y se impone a través de la voz sobre la trama sonora, brillando con el fulgor de una piedra preciosa hermosamente montada en un refinado engaste de colores instrumentales evanescentes. La intelectualizada estilización musical de “Improvisations sur Mallarmé” responde en todo al simbolismo de las fantásticas alquimias verbales del poeta y, así, cuando el músico tratando de tocar en el campo instrumental el límite extremo de la inmaterialidad, no tanto mediante la reducción del peso sonoro propiamente tal, sino más bien a través de un proceso de debilitamiento de algunas conexiones del discurso musical (o sea, sugiriendo o sólo insinuando tal discurso con exquisitos intervalos instrumentales, en los que se demuestran muy activas las percusiones, o por medio de toques que podrían equivaler a misteriosas sugerencias detrás de las cuales se vela el símbolo), no hace sino seguir paso a paso el proceso creador del poeta que lo ha tan felizmente inspirado, cuya fantasía de invención forzaba —como el mismo Mallarmé explicaba— los nexos de la sintaxis para poder romperlos o unirlos, según alguna nueva fórmula de atracción de los elementos del período y producía, de esa manera, la atmósfera de palpitante misterio que circunda sus versos, en los que vibra la quinta esencia de la poesía. Exactamente, como ha procedido Boulez cuando ha transformado en música los textos del poeta en “Improvisaciones sobre Mallarmé”, partitura en la cual se ha servido de un lenguaje de ultravanguardia, que ha elaborado partiendo de un puntillismo de corte weberniano, que él ha aplicado con absoluta libertad.

La soprano Eva Rogner fue inteligente y sensible intérprete, junto a Marie Bergmann (piano) y al Conjunto Instrumental de la RAI, de Roma, en este homenaje a Mallarmé, con que el dotado y versátil Boulez ha querido recordar a un poeta, con el cual demuestra poseer tantas afinidades espirituales. No hay que olvidar tampoco que el fundador de

los conciertos del "Domaine Musical", en París, ha sido alumno de Messiaen —que con frecuencia recurre al símbolo en su música—, y que la posición de revolucionario del autor de "Le Marteau sans Maître", no está reñida con la del artista, que también ama valerse del símbolo o desvelar enigmas en su sugestiva creación musical.

Por su parte, el japonés Yoritsune Matsudaira (52 años) ha extraído de una antigua danza de corte japonesa el material temático que desarrolla en "Samai", para orquesta de cámara, con extraordinaria fantasía inventiva y con exquisita imaginación colorística a través de los 5 movimientos que forman esta partitura, uno de cuyos méritos es su elegante concisión. En el primero de sus movimientos, "Prólogo", la flauta expone las cuatro formas de la serie dodecafónica acompañada por las percusiones. El "Preludio" siguiente se concreta en un canon rítmico, que las percusiones desarrollan en cuatro planos, mientras un cuarteto de instrumentos de viento da forma sonora al segundo canon que figura en este movimiento. Del estilo puntillista del "Interludio" se pasa, en el "Movimiento principal", a la técnica dodecafónica que aquí viene aplicada, tanto a la serie de los tonos como a los valores de las notas, a los signos dinámicos, a las figuras melódicas y a la acción recíproca de las voces. Por último, un canon de un cuarteto de instrumentos de viento, acompañado por un canon rítmico de las percusiones, da lugar al "Final" con el que se completa la breve partitura de "Samai", obra de impecable estructura formal, de sabia escritura y de auténtica musicalidad, que tanto en el precioso trabajo orquestal, de orfebre, en la rica imaginación colorística, como en el exotismo de sus ideas temáticas, revela tan pronto al músico experto y minucioso, al artista refinado como a un compositor de alada fantasía. Así lo demuestran las exquisiteces tonales y tímbricas; las efímeras parábolas que describen las breves melodías que entonan los instrumentos de viento en el cielo de un crepúsculo orquestal teñido de suaves matices; las sonoridades líquidas producidas a través de refinados y sabias combinaciones instrumentales, de entre las cuales, de cuando en cuando —con sonidos que llegan al oído como ese "glissando" de alas de pájaros marinos en vuelo a flor de agua, que precede a posarse sobre las olas—, surgen los acentos tímbricos de los diversos "gongs" de tipo oriental y de otras percusiones que en gran número figuran en el orgánico de esta partitura. Todo lo cual crea una atmósfera irreal; en ella y en un no sé qué de imponderable que posee esta música del japonés Matsudaira, radica su irresistible poder de fascinación. Y aunque una vez terminada la ejecución, el auditor se da cuenta que se ha quedado

con las manos casi vacías —porque esta música es inenarrable—, sus efectos subsisten en la mente que resta todavía subyugada con estas sabias combinaciones de sonidos que son obra de un verdadero músico y de un sensible artista.

Con “Tres estudios” para orquesta de cámara, del italiano Aldo Clementi (34 años), se completa el número de las 35 obras escuchadas en los ocho conciertos comentados, de los cuales sólo seis formaban parte del Festival S.I.M.C. 1959, propiamente tal, puesto que los otros dos estuvieron dedicados, como ya se dijo, a la audición de algunas de las composiciones premiadas en el “Concurso Internacional de Composición 1958”, organizado por la Sociedad Italiana de Música Contemporánea. En estos “Tres estudios”, su autor opera aplicando el puntillismo puro y rechaza la disciplina serial, desterrando, asimismo, de los dominios de la obra toda idea temática, atematismo que viene puesto en relieve mediante la puntuación tímbrica, para lo cual el músico va entregando, poco a poco, cada una de las notas de las segmentadas expresiones de su evasivo léxico musical a diversos instrumentos. Obtiene, así, sonidos de determinada altura, minuciosamente disociados unos de los otros. Tal escritura y tal procedimiento —que sitúan a Clementi entre aquellos compositores de extrema vanguardia, que todavía hacen música con instrumentos musicales propiamente tales—, se traducen en composiciones manifiestamente coherentes, si se considera lo que los títulos de estos estudios sugieren: así, del abstractismo sonoro de los dos primeros trozos —“Composición en estratos”, partitura de carácter estático, que consta de diversas secciones y en la cual el discurso musical no se genera dentro de cada una de tales secciones, sino que nace y se desarrolla por efectos de la relación existente entre ellas, y “Figuras”, episodio que presenta grandes y pequeñas aglomeraciones sonoras, de larga duración—, Clementi, en “Tensiones”, cuyo material musical gira con movimientos de aceleración y de disminución en torno a sonidos estables, se abandona en cierto modo al sentimiento, y el cerebralismo puro de los dos primeros estudio cede el paso a dosis de emotividad, sabiamente distribuidas en la tela sonora, a fin de asegurar el perfecto equilibrio plástico-musical de la composición.

Para completar estas notas, hay que recordar, en fin, entre los directores, los solistas y los conjuntos orquestales e instrumentales que actuaron en estos conciertos a aquellos intérpretes y ejecutantes que iluminando adecuadamente las obras que les correspondió presentar, dieron de ellas una clara visión de conjunto, aunque, en materia de detalles, por obvias razones, tal claridad no siempre resultó evidente para el auditor, especial-

mente porque se trataba de música de difícil penetración que se escuchaba por primera vez. Particular mención merecen los directores Piero Santi, bajo cuya inteligente batuta, el Conjunto Instrumental de la RAI, de Roma, ejecutó las partituras de Petrassi, Engelmann y Jelinek. Pierre Boulez y Michael Gielen participaron en el Festival en el doble papel de autores y de excelentes directores de orquesta, actuando el primero con el citado Conjunto Instrumental y, el segundo, con la Orquesta Sinfónica de la RAI, de Roma, y con el Coro RAI, de Roma, que dirige Nino Antonellini; Gielen tuvo también a su cargo la dirección del concierto, en el que se ejecutaron las partituras de Nørgaard, Casanova, Messiaen, Nono, Matsudaira y Clementi, en el que intervino la Orquesta de Cámara "A. Scarlatti", de Nápoles, de la RAI. A Ferruccio Scaglia le correspondió presentar —dirigiendo la Orquesta Sinfónica de la RAI, de Roma—, las obras de Landré, Fougstedt y Henze. En cambio, la participación de Walter Goehr, en el concierto sinfónico en que se escucharon los trabajos de Dallapiccola, Stravinsky, Fortner y Baird no fue, ciertamente, del todo feliz. Entre los instrumentistas que captaron la atención del público, figura en lugar destacado el extraordinario flautista Severino Gazzelloni, que actuó en la "Serenata", de Petrassi; de gran lucimiento fue también la labor de intérprete que la pianista Ivonne Lorient cumplió en las partituras de Messiaen y Casanova. No hay que olvidar tampoco a Leonida Torrebruno (percusiones), atento y fino colaborador de P. Santi, Boulez y Gielen, en las obras de Petrassi, Boulez y Matsudaira, respectivamente. De las cantantes del programa de estas audiciones, una de las que abordó la música que le correspondió interpretar con mayor penetración psicológica fue la soprano de color Gloria Davy, quien dividió con F. Scaglia los aplausos con que el público premió su labor en "Nachtstücke und Arien", de Henze.