

# LA MISION DE ALFREDO CASELLA

por

*Fedele D'Amico*

Para comprender la función de Casella en la música italiana de nuestro siglo, quizá lo mejor sería recordar el clima de su biografía: dónde nació, dónde maduró y de dónde surgió su fisonomía definitiva.

Casella nace el 25 de julio de 1883, cuando la Italia musical se encontraba bajo el imperio de la ópera y, desde hacía largo tiempo. Desde el Setecientos, los grandes instrumentistas italianos casi siempre terminaban en el extranjero; hasta que en el ochocientos, cansados de emigrar, inclusive dejan de existir. No obstante, en toda Italia el culto por la música instrumental siguió sobreviviendo, o renació, aunque en ambientes restringidos, dentro de islas casi clandestinas e intrépidas. En uno de estos peñones, en Turín, nació Casella. El padre era violoncellista de fama internacional; dos tíos y el abuelo paterno, violoncellistas ilustres y, la madre, pianista. Su padrino de óleo, de quien heredó el nombre Alfredo, había sido nada menos que Alfredo Piatti, seguramente el mejor violoncellista del siglo. En casa de los Casella se hacía música de cámara a diario y de alto nivel profesional; de ahí nace la paradoja de este muchacho italiano que, en el Ochocientos y, por varios años, no sabe nada de Verdi ni Donizetti, pero se nutre de Domenico Scarlatti, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven; al punto que a los doce años se sabía de memoria los dos volúmenes del *Clave bien temperado*, una docena de sonatas de Beethoven, un concierto de Mozart, seis estudios de Chopin, sonatas de Scarlatti y las de otros autores de la misma época. En el intertanto, su único gran contacto con la música teatral seguía siendo una ópera que ningún italiano de la época habría podido considerar como tal (aunque su autor así la llamaba), *El Crepúsculo de los Dioses*, que Toscanini había dirigido en Turín en 1895.

No obstante, fácil es observar que este culto instrumental, en las condiciones en que lo practicaba el pequeño Casella, estaba hasta cierto punto al margen de la historia. No sólo se basaba casi exclusivamente en la música alemana, sino que también en la música de otras épocas, su altísima categoría, sin embargo, no calzaba con la actualidad. El instrumentalismo, en resumen, tal como lo podía concebir un Martucci, artista de indudable autenticidad y muy fino, para el cual el non plus ultra del modernismo era Brahms. Fue una gran suerte para Casella

que a los trece años abandonara Turín y no para dirigirse a Alemania, sino que a Francia, siguiendo el consejo que le dio Martucci con extraordinario desinterés y perspicacia. Abandonar Turín para ir a París significaba liberarse de la concepción "martuciana", de enfocar el renacimiento instrumental italiano.

En París, donde vivió desde 1896 hasta 1915, Casella se puso en contacto directo y cotidiano con un mundo rebosante de posibilidades. Fue alumno de Fauré, se convirtió en amigo de Ravel, y frecuentó a todos los músicos sobresalientes del momento. París era la ciudad en la que el impresionismo realizaba la tarea fundamental de liquidar al romanticismo; en la que se descubría la música rusa y en la que, en un cierto momento, establecieron su cuartel general los Diaghilev y los Strawinsky.

Por otra parte, Casella no olvidaba las raíces germanas de su primera educación, incluso buscaba su desarrollo; estudió a fondo a Strauss y se convirtió en apóstol de Mahler, en aquel entonces totalmente desconocido en Francia.

La obra compuesta durante su estadía en París (que duró hasta octubre de 1915) y, también la de los primeros años posteriores, evidenciaron más o menos claramente estas experiencias. Su aspecto pre-valecte, específicamente entre 1911 y 1917, es la búsqueda de una atmósfera que se orienta hacia el impresionismo francés aunque no desprovisto de ambiciones expresionistas. La búsqueda armónica y tímbrica es la más sobresaliente. En obras como *Noite di Maggio*, para canto y orquesta (1913); *Nove pezzi*, para piano (1914); *L'Adieu a la vie*, para canto y piano (1915), y después (para canto y orquesta); *Sonatina*, para piano (1915); *Elegia eroica* para orquesta (1916); *A notte alta* para piano (1917), y para piano y orquesta (1921); el lenguaje armónico tiende a complicarse cada vez más, llegando al límite de la atonalidad. La construcción es más flexible, a menudo sobreestructurada por la riqueza de los cromatismos. Es curioso descubrir, sin embargo, en una obra como *Suite en Do mayor* para orquesta, que data de 1909-1910, aspectos totalmente extraños al ambiente parisino y, al de filón germánico. Son acentos burlescos, basados en la sencillez de lo popular, imposibles de no definir como italianos, aunque no se encuentran en el lenguaje italiano de la época. Características italianas o por lo menos italianizantes son las de la rapsodia para orquesta *Italia* (1909), y otras, aún más decisivas, se encuentran, por ejemplo, en muchos trozos del ballet *Le couvent sur l'eau* (1912-13) y en *Siciliana e burlesca*, para

flauta y piano (1914, transcrita para trío en 1917). A través del múltiple lenguaje internacional de Casella se descubre, en suma, de vez en cuando, al compatriota de Domenico Scarlatti y de Gioacchino Rossini.

Este aspecto se define después que Casella se radica en Roma, específicamente a partir de las *Canzoni Trecentesche* que son de 1923, pero principalmente en esa obra de maestría estilística, la que de ahora en adelante será inequívoca de Casella, la del ballet *La Giara* (1924). Su amor evidente por este estilo, no obstante, no corresponde ni es determinado por su regreso a la patria sino que, por el contrario, diría que fue su vuelco estilístico lo que determinó su retorno y que, más bien que causa es efecto, lo que también contribuyó grandemente a convertir este vuelco en algo irreversible.

Música instrumental, música moderna, música italiana; estas fueron, por lo tanto, las etapas de la trayectoria de Casella. Pero el hecho de que por lo menos en gran parte surgieron dentro de tres ambientes diversos y sucesivos no deben hacer pensar en una mecánica yuxtaposición de atributos independientes. En realidad estas tres etapas logran concentración histórica sólo cuando se revelaron inseparables.

Tratemos de explicarlo. Boito que se las daba de pontífice del drama musical, cuando Víctor Manuel todavía no había llegado a Roma y Verdi aún no había escrito *Aida*, pensaba elevar la conciencia musical italiana transcribiendo a Goethe en danza, como en *Exelsior*, con lo que se parece al nuevo rico que llena su salón de antiguallas. Catalani, que era (a la inversa de Boito) músico auténtico, fracasó amargamente en su intento por captar una vez más el mundo del primer romanticismo alemán, con medio siglo de atraso y, en un país, que nada tenía que ver con esos postulados. ¿Y qué decir de las "sociedades de música de cámara" que tanto exasperaban a Verdi y, en cuyo espíritu, se formó el ya citado Martucci? Nacieron de un complejo de inferioridad bien ingenuo: la vergüenza del descubrimiento, dentro del inventario de bienes musicales nacionales, del sector de la música instrumental; pero no por imprescindible exigencia del momento musical italiano. Estos fenómenos se basan en la veleidad cultural burguesa ansiosa de ponerse a la par con Europa, exigiéndose objetivos más o menos abstractos. Bien distinto es el caso de Puccini y el de los llamados veristas, los que, aceptando la influencia de Bizet y Massenet y, abandonando resueltamente a Verdi, se basaban en lo concreto. Porque ese París al que observaban quisieran o no era realmente la capital de esa burguesía internacional que, para resguardarse, había dado a luz esa ideología dentro de la cual



Alfredo Casella

estos músicos se desenvolvían cómodamente; la ideología pequeño 'burgués. La que, en cambio, nada tenía que ver con Fausto, con Freischütz o Brahms.

Análoga realidad histórica encontramos en Casella, pero relacionada únicamente con una situación posterior diferente. El ambiente en que actúa Casella es aquel en el que la crisis de la sociedad produce violentas contradicciones en el seno mismo de la clase dirigente creando problemas hasta en la relación entre artista y sociedad; a menudo éste se cree un rebelde frente a esta sociedad, la que, en cambio, alimenta esta ilusión, pero negándose a reconocerlo.

No es este el momento para recordar todas las formas en que esta crisis moral se reflejó en la música, pero una de las principales fue el canto. La crisis de principios de siglo fue ante todo crisis del sentimiento melódico, del canto en sí mismo. Porque el canto es una manifestación primordial, eminentemente "natural" a la música; "voz" expresión auténtica del hombre, tanto más el canto de la ópera que se encarna en un personaje que está frente a nosotros. No se abandona el canto sin que se produzca una profunda desarmonía con el mundo circundante y, por lo tanto, sin un código moral plenamente aceptado, precisamente ese que el hombre del Novecientos dejó de poseer.

Por lo tanto, toda la Europa burguesa es invadida por esta crisis del canto, pero en Francia y en los países germanos esta crisis se disimula mediante la continuidad de la tradición instrumental. Es bien cierto que el espíritu del canto también subsiste en la música instrumental, pero como intermediaria, reelaborada y a veces refleja. Es así como paulatinamente pudo verificarse en aquellos países, sin ser visible a primera vista, ese progresivo desapego de la música moderna de la espontaneidad musical y de su irresistible impulso hacia la meditación, reduciendo la melodía a objeto, en vez de ser tema de inspiración como había sido siempre. Inclusive hoy día no resulta fácil distinguir entre el Debussy joven (por ejemplo, el de *L'Enfant Prodigue*), del arte de Massenet ni entre el Ravel de la primera época y Chabrier. Y, aun en Brahms, Wolf, Mahler, Reger, el Schoenberg de la primera época e inclusive al joven Hindemith, no será fácil individualizar cuando el sentimiento romántico de la melodía se vuelca en su opuesto.

En Italia, en cambio, privada de la mediación de una tradición instrumental viva, la crisis del canto arriesgó provocar rápidamente un vacío absoluto. Cuando la melodía se destrozó en las manos de los veristas, sólo Puccini logró hacer sobrevivir algunos de sus valores, redu-

ciendo al máximo su uso, gracias a su soberano sentido del equilibrio y a su finísima intuición histórica. Esto no significa que el canto se hubiese convertido en un imposible, tampoco es imposible hoy día, por mucho que se diga, pero sí que se había transformado en un "problema" y un problema soluble sólo en cada caso en particular; por intransmisibles vías individuales. Esto lo confirma el ejemplo de Malipiero que sigue sabiendo cantar; pero se trata de una melodía particularísima, fermentada de nostalgias de un mundo musical perdido, cargada de símbolos de una época dorada, trágicamente alejada de la vida, o sea, cualquier cosa menos lo que el canto siempre había sido.

Sin embargo el problema de primerísimo plano en Italia era el de la música instrumental: era un *conditio sine qua non*. Ya no se trataba de una exigencia decorativa de tipo cultural, sino que de la crisis por la cual pasaba la ópera lírica, cosa diferente, previsible en la antigua sociedad de música de cámara. Esos ideales apasionados, pero abstractos, que el ahijado de Alfredo Piatti, *l'enfant prodigue* protegido de Marucci había absorbido, se habían convertido en problemas concretos, actuales y urgentísimos.

Casella los afrontó en forma adecuadamente actual y concreta, esto es, dentro de una noción homogénea del modernismo que aprendió en París, sin snobismos y distinta a aquella que había aprendido Puccini y Mascagni, en otro París. Sobre este punto conviene precisar con mayor detalle. Casella presumía de haber fusionado lo moderno con lo tradicional a través de la resurrección de las formas "clásicas" o de las presuntamente tales, dentro de un lenguaje armónico y tímbrico modernizado y ambicionaba ser considerado un "constructor" de vigorosa reacción contra el impresionismo. No era así. En la obra de Casella las formas clasicistas son sólo espectros, normalmente dispersas, de la naturaleza de un discurso musical concebido con un espíritu absolutamente distinto. De lo antiguo (por ejemplo, de Domenico Scarlatti y de la ópera buffa) Casella sólo toma los ritmos, la temática, pero nunca la forma: las que en él, o por lo menos en sus mejores obras, son siempre elementalísimas. Casella sencillamente alineaba impresiones de contraste recíproco: mayor-menor, allegro-adagio, y así sucesivamente. Creaba, por lo tanto, dentro de una técnica más cercana al impresionismo, o sea, más moderna de lo que él mismo creía.

Su modernismo consistía, por lo tanto, no tanto en estos aspectos, ni en otros elementos de su lenguaje, tomados en sí y para sí, sino que en el espíritu de reflexión estilística que dominaba su fantasía y se encendía

cuanto más ésta se hacía manifiesta y resuelta. No es paradójal afirmar que cuando se demostró más original y rico en inventiva fue cuando utilizó temas preexistentes o cuando quiso recrear estilos ajenos. *La Giara*, sobre temas del folklore siciliano, *Scarlattiniana*, sobre temas de Scarlatti, o aquella *Paganiniana* que alegremente recuerda el "espectáculo" del violinista satánico que electrizaba a toda la orquesta con un paganinismo fantasmagórico de increíble virtuosismo, son creaciones indiscutibles, seguramente sus obras maestras. Sin duda el *pastiche*, o hablando en forma genérica, la ironía y el divertimento estilístico fueron los medios típicos con los que Casella cumplió su función de reactivar una conciencia instrumental italiana dentro de una homogeneidad con la de aquella Europa de entonces; ese fue el procedimiento con que reafirmó, colocándola dentro del acento del momento histórico, esa tendencia a estilizar y valorar el canto latente en toda música instrumental, creando un plano más mediato y reflexivo al canto puro.

No cabe duda, por lo demás, que la proyección de su enfoque trasciende los límites entre los que se desenvuelve. La música italiana conquista desde ese momento una conciencia instrumental desadjetivada; o sea, olvidando ese término. *Il Pastiche* no domina la música italiana de las generaciones posteriores a Casella, las que pueden considerarse independientes de su tutela y de su estilo. Eso no impide que su presencia no sea determinante para todos. Es imposible, por ejemplo, encontrar en toda la obra de Dallapiccola cuatro compases que recuerden a Casella, pero no es arriesgado afirmar que, sin Casella, el Dallapiccola que conocemos no existiría. Muy posiblemente habría existido otro compositor, que habría surgido, qué se yo, en Viena en vez de Florencia y que habría actuado de la misma manera.

Por lo demás, cuidémonos del error inverso, o sea de creer que Casella no es sino que un anillo histórico superado y que su obra, en sí, ha dejado de interesar. La historia del arte se basa en los artistas, esto es, en las obras de arte auténticas y no en mandatos. Casella no habría tenido resonancia si no hubiera producido, además de obras menores y experimentales, obras vivas, las que siguen transmitiéndonos su mensaje sin necesidad de acudir a codicillos.