

JORGE FEDERICO GHEDINI

p o r

Angiola Maria Bonisconti

“Mis padres son antiguos. A mis contemporáneos los conozco y admiro, pero de ellos nada puedo obtener. Mis fuentes son pocas y se llaman Monteverdi, los dos Gabrieli, Frescobaldi y Verdi. No existe para mí moderno o antiguo, sólo música bella o fea. La música no es una moda y se eterniza en el tiempo”. Esto fue lo que escribió J. Federico Ghedini al presentar a la “Sacra Musicale Umbra”, de septiembre de 1962, el *Credo di Perugia*, su última obra. Es significativo que el músico, en esta ocasión, al reiterar oficialmente el credo íntimo de su arte y de su personalidad, haya cristalizado lo que la crítica poco a poco había intuido o ilustrado y subentendido en los motivos y modos de su arte, en su duración y a través del desarrollo de su obra. Aun hoy día, por lo tanto, se puede volver a las fuentes de la parábola creadora ghediniana con juicio inmutable y recorrerla toda, a través de un mismo filón, siempre coherente y congénito al músico y, también mediante esos dos géneros —el teatral y el sinfónico-cámara— que sólo podrían separarse para establecer una comodidad relativa del discurso, puesto que Ghedini los practicó intensamente y en su caso el uno se condiciona al otro y se interceptan recíprocamente. El leitmotiv ghediniano es el “dèmon sonore” del músico Ghedini. Cualidad que, no pertenece a un “instrumentalismo” como oposición a un “vocalismo”. En realidad, en Ghedini el sentido común y la funcionalidad de los conceptos se invierten; o mejor dicho, los conceptos aparentemente opuestos poco a poco se hacen interfuncionales y recíprocos. Sensible a la materia sonora, al timbre o “metal” sonoro, Ghedini al “sentirlo”, lo transporta de la gama instrumental a la gama vocal. Por lo tanto, logra, con los instrumentos y voces, una interfunción que históricamente son el eco de formas renacentistas de transición entre instrumentalismo y vocalismo; esas “canciones” ya sean “da sonar”, ya sean “da cantar” de la Escuela veneciana, esos Gabrieli y sus compañeros, que le fueron tan queridos y que cultiva desde que inicia su actividad de estudioso y creador. Es así como Ghedini logra dar potencialidad y elevación a la vez a instrumentos y voces, dejándoles, no obstante, su singular “propiedad”; obteniendo, en fin, una especie de feliz “contaminatio”, útil para la caracterización, ya sea de su instrumentación o de su teatro. En ambos géneros, en suma, resuelve —con un vocabulario de acuerdo a una estética bastante re-

ciente—, una música de “acción”, o sea, siempre una música dramática. No se crea erróneamente que se trata de un discurso que se limita al teatro, que reduce el problema a la potencialidad de la orquesta, tan común a gran parte del teatro del 900. No caigamos en el ejemplo hindemithiano, a pesar de su alcance e influencia internacional, de ese “operismo” en el que la orquesta es el elemento propulsor del drama. No se piense tampoco en el teatro instrumental-colorista de un Respighi, ni en el fantasioso y arcaico de un Gian Francesco Malipiero, ni en el constructivo y tímbricamente purista de un Casella; son sus ilustres colegas italianos, cercanos a Ghedini en generación y época de trabajo, con los cuales, no obstante, no tiene, ni ha querido o podido tener, elemento alguno de relación. “Naturaleza típicamente instintiva, Ghedini luchó siempre contra el instinto” (escribió Carlo Pinelli). En realidad, del instinto quiso defenderse a través de una construcción obstinada y tenaz del oficio musical, sumiéndose en la música del 1500 y el 1600, más bien por afición personal y particular amor que por un compromiso con la moda del Novecientos. Su oficio musical logró muy pronto un grado elevado de madurez y excelencia, creando una base y justificación a la autenticidad de su instinto. Fundamentalmente tímido, más bien que voluntarioso o fatalmente apartado de toda moda, pero dotado de una conciencia y una voluntad férrea, Ghedini se destaca como ejemplo de cierto envidiable provincialismo, que por su propia fuerza, brota insospechado, inequívoco y se impone.

Ya es leyenda o comodidad crítica aquello de que la “revelación” de Ghedini haya sido su obra para orquesta, *Architettura* de 1940. Hoy se puede investigar mejor el pasado en las fuentes que causaron la gestación de ese “exploit”. Se puede volver a la *Partita* para orquesta de 1926, al *Concerto Grosso* de 1927, al *Concerto a Cinque* de 1930 y al *Pezzo concertante* de 1931 especialmente, bansándonos en las observaciones anteriores sobre los ancestrales amores ghedinianos, a los *Cuatro Pezzi* di Fescobaldi de 1941, los que, más que una transcripción del órgano a la orquesta, son una creación nueva, producto del humanismo ghediniano y prueba de su formación tímbrica. El *Concerto grosso*, en particular, podría genéricamente considerarse dentro de las habituales normas de la música típicamente italiana de esa época, que se rehacía a través de las formas y estilos instrumentales del pasado, anteriores, en todo caso, al sinfonismo romántico y, hasta en las gloriosas fuentes del discurso sonoro. De hecho, el *Concerto grosso* ghediniano es el eco de esa forma clásica no sólo por su título, sino que principalmente por

su configuración instrumental y la distribución en diálogos, animada por un aliento personal, profundo y bien ritmado y una especial armazón rítmica que une todos sus movimientos. En el *Concerto a Cinque* los contrapuntos rigurosos y marcados, a través de vibraciones tímbricas tangentes superan todo residuo de sensación armónica y tienden a producir ese dramatismo instrumental característico de Ghedini, recortado sobre timbres puros. Por lo tanto, el *Pezzo concertante* persigue y demuestra una singular economía de los medios sonoros, tanto por su delicadeza fónica como por la elegancia contrapuntística, de la que brota el factor emotivo, revelando capacidades contemplativas y líricas permanentes de Ghedini. Así tenemos, poco después, los efectos de la "contaminatio" vocal-instrumental, del lirismo en el timbre: la *Lectio Libri Sapientiae* para voz e instrumentos (1938), o el *Concerto spirituale "De l'Incarnazione del Verbo Divino"* (1943), obra en la que la frase se hace personaje dramático, así como el "metal" se hace personaje, en dos voces de soprano extremadamente diferenciadas, y como en la oposición bronce-cuerdas.

En un principio Ghedini sintió y confesó pertenecer a una generación post-romántica y se ha visto el éxito de sus esfuerzos para liberarse de ella. Aunque menos concienzudamente, pensaba liberarse del "verismo", durante la época en que, por primera vez y seriamente, se enfrentaba al teatro lírico con la ópera en 3 actos *Maria d'Alessandria* 1936 (estrenada el 9 de septiembre de 1937 en el Teatro delle Novità di Bergamo). Esta ópera, por diversos motivos, debe incluirse, sin duda, dentro del verismo musical. Pero cuántos presagios contiene del Ghedini posterior, que el mismo autor no captó, declarando la obra superada. Los presagios se descubren en la invención y en el uso del colorido musical, ya sean éstos vocales o instrumentales; entretejiendo el relato dramático bajo normas representativas y estrictamente emotivas. Es así como se libera del "verismo" el creador de 1916, aun cuando toma del tema danunziano de Cesaro Meano, la parábola de la mutación de la sensualidad humana a la catarsis mística y, se fascina con sus ambientes; ante todo con el misterio marino, fondo prepotente al que se agregan las relaciones humanas de los personajes, individuales y corales. Entre los dos "hobbies" ghedinianos que en *Maria d'Alessandria* tienen papel importante —el misticismo y el encanto marino—, es este último el que se proyecta con originalidad más precisa y tanto en la escritura musical como en el clima espiritual, preanuncia singularmente el *Concerto dell'albatro*. Existe una diferencia substancial, en cambio, entre esta obra



Jorge Federico Ghedini

y la explícita y rumoreante satisfacción exteriorizada por el encanto marino de *Marinairesca e Bacchanale*, trozo sinfónico que desde hace sólo pocos años dio a conocer la fama del compositor fuera de Italia.

Al año siguiente, Ghedini se enfrenta a su segunda ópera: *Re Hassan*, en 3 actos con libreto de Tullio Pinelli (el más fiel y mejor colaborador de Ghedini), escrita entre 1937 y 1938 y estrenada en Venecia en el Teatro La Fenice, en enero de 1939. El autor también parece considerar superada esta ópera a pesar del paciente trabajo de reconstrucción de la partitura, basándose en la reducción para canto y piano, después que los bombardeos milaneses de la última guerra destruyeron cerca de casa Ricordi los materiales y la partitura original. A pesar de un tercer acto totalmente nuevo, en lo musical y en su texto, labor que fue realizada en 1960 para la importante y feliz realización de la obra en el Teatro San Carlos de Nápoles, en mayo de 1961. *Re Hassan*, escrita poco después de la obra anterior y perteneciente al viejo estilo, es una destacada novedad de la historia ghediniana —novedad permanente inclusive en la actualidad—, aunque menos conocida que la aclamada, *Architettura*, compuesta, sin embargo, inmediatamente después. Es innegable que la validez de *Re Hassan* se basa en el encuentro del músico con un tema congenial, el que Massimo Mila llama “inevitables como el destino”, que inmediatamente consolida largos anhelos y experiencias que se transforman en resultado artístico. Las exigencias rigurosas de un engranaje dramático nuevo, tenso y enmarcado por líneas puras, la habilidad y la convicción interior del compositor se proyectan en áridas imágenes y vicisitudes musicales. En el crudo tema dramático de instintos en lucha —en el choque de egoísmos, en la odiosa rivalidad entre Hassen, el padre, y Hussein, el hijo, la pasiva dulzura femenina de Moraima y la femeneidad malvada y activa de la reina depuesta, frente a la reacción impotente de un pueblo antes belicoso y ahora dominado y, el signo de la caída sin gloria de un dominio secular— Ghedini de inmediato introduce su propio instinto, humanamente partícipe y al mismo tiempo, en cuanto a poseedor de una sabiduría duramente conquistada, se abstrae a una posición racional y crítica. Toda la ópera procede así. A través de invenciones brillantes y sabios hallazgos, en continuo y cerrado equilibrio, en el que no se logra bien aclarar y decidir hasta qué punto el compositor se siente sentimentalmente cogido y comprometido por instinto, y hasta dónde es hábilmente malicioso para traspasar al espectador esa emoción que hace peligrar su propio esfuerzo de artesano.

El tributo a la ópera cómica llega poco después con *La Pulce d'oro*,

acto único de T. Pinelli (compuesta en 1939, estrenada en el Carlo Felice de Génova en febrero de 1940, pequeña ópera que se ha dado con éxito, hasta una feliz y muy reciente presentación en Venecia en 1960). La labor de elegante equilibrio entre la fábula y lo grotesco, entre el lirismo y la burla, es un ejemplo singular de una moderna visión cómico musical; de la presentación de los personajes y de la caracterización de las situaciones, realizada con extraño gusto por la economía, mediante sabrosas invenciones de timbres y dibujos vocales o instrumentales. La verdadera "crisis" —en el sentido etimológicamente más positivo— de Ghedini músico y, por lo tanto, operístico, lo representa la época de la creación de las *Baccanti* (1941-1943); ópera que inclusive hoy día plantea un problema, muy interesante, en la historia del autor y, tal vez, también en los destinos de nuestro teatro musical contemporáneo. El músico demuestra notable valor al enfrentarse al formidable tema euripidiano (libre reducción moderna de T. Pinelli) que proyecta violentamente sus trágicos contrastes a la conciencia estética y humana del artista de hoy día, en cuanto a nueva dimensión interior, y que permite asir la esencia mística y mítica, obligándole a declarar la guerra a los "melodramatismos" convencionales. Es así como se verificó el fenómeno de *Architettura* en versión instrumental, con todo su dramatismo constructivo. La ópera de las *Baccanti*, indudablemente, también hace uso de este mismo tesoro, pero orientándose hacia otros motivos. Las sugerencias del texto —con las interferencias del mito entre la crueldad divina y la pasional debilidad humana— típicas de ese mito justifican la recreación moderna del sentido clásico, del "origen de la tragedia". Justamente en nombre de esta tesis explícita e impulsado por la nostalgia de un clasicismo perdido, más bien que por una acción escénica eficaz, el músico inducido por su naturaleza dinámica y tímbrica crea un tipo de "cantata profana" o de "opera-oratorio", (después de la primera versión de las *Baccanti*, en la Scala, el 22 de febrero de 1948, el autor realizó una segunda versión radiofónica, o bien de concierto, que resultó muy eficaz). Los personajes se resuelven musicalmente en sentido autónomo, entre los dos extremos vocales de un expresionismo y de un florido "belcantismo" (el Dionisio ghediniano hace pensar en el "Oedipus" strawinskiano) y el tejido instrumental se despliega en líneas horizontales, en una especie de inversión estética o de catarsis, de furia orgiástica y sanguinaria. El mismo culto dionisíaco se identifica finalmente con el clima clásico de la contemplación pánica. Es así como se pueden identificar los valores más positivos y permanentes de las *Baccanti*.

Este es el período más fértil de Ghedini, probablemente el que caracteriza con mayor felicidad la historia del autor y el de la música contemporánea. La segunda etapa ghediniana la constituye el concierto para orquesta titulado *Architettura* (1940), siete "edificios" sonoros individuales que se niegan a unirse y que ofrecen ejemplos definitivos de ese lenguaje ghediniano de magra violencia, impulsados por una energía interior y una síntesis inexorable, en los que el contrapunto determina el desarrollo de la forma. Aquí nos encontramos, además, con esa trascendencia sonora, esa aspiración a zonas estelares, que poco después surgirán más claramente en los bellísimos: *Sette Ricercari per trio* (1943), en el *Concerto dell'albatro* (1945), en *Musica Notturna* (1947) y en las *Canzoni per orchestra* (1947-48). La *Musica Notturna*, en la versión original para orquesta de cámara, es una sugestión de timbres puros y de enrarecimientos sonoros, hacia el final de la primera parte, una mandolina sentida y tratada como clavecín, evoca un extraño eco vivaldiano en la moderna concepción musical de la noche. Un clima noblemente expresivo es el que crea en los *Ricercari*, brotados de la voluntad rigurosa y, el mismo tiempo amorosa, de dar vida en la estructura y en el espíritu a una de las primeras formas instrumentales italianas. Las *Canzoni per orchestra* que se remontan en el tiempo más allá de la escuela frescobaldiana y monteverdiana, a la de los dos Gabrieli y a la primera Escuela Veneciana (nos falta espacio para analizar detalladamente las admirables realizaciones modernas de Ghedini de estos autores, y muy específicamente del *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi), son la más explícita confesión de amor por las fuentes de la música itálica. Recordemos, también, el párrafo anterior sobre el dramatismo de Ghedini y el sentido filológico de aquellas antiguas formas aún no diferenciadas, en las que el vocalismo y el instrumentalismo lo estaban apenas. Finalmente el *Concerto dell'albatro* —para piano, violín y violoncello solista, recitante y orquesta—, continúa siendo actualmente el vértice estético musical "tipo" de Ghedini, en cuanto a síntesis constructiva y a la factura lírico-expresiva en su función tímbrica especialmente. El clima espiritual de la ópera, de ahí el título, es tomado de un trozo de *Moby Dick* de Melville, en el que se evoca la imagen pura y regia de un albatros; una aparición mística o mítica en el pálido horizonte marino que evoca extraños mensajes de lo alto. Aunque la cita literaria, dicha por el recitante, es revelada en el último tiempo del *Concerto*, toda la obra está transida de esa epopeya antártica, en todo instante el tema literario se transforma en música absolutamente pura, cuya substancia lírica y magia tímbrica, de escritura

rigurosamente concertante, es precisamente la sugerencia poética y al mismo tiempo, la conquista estética del clásico "terror panicus".

El amor de Ghedini por lo marino y el ya conquistado Hermann Melville impulsan al músico, en 1940, hacia *Billy Bud* (acto único con libreto de Salvatore Quasimodo, obra que fue representada en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia, en septiembre de 1949). El músico persigue aquí un renovado ideal de sencillez y de más inmediata relación con el público y, al mismo tiempo, hace gala de gran parsimonia pudorosa. *Billy Bud* —material literario de por sí personalísimo y hermético— no logra expresarse dramáticamente con facilidad y muchísimo menos desde el punto de vista escénico, pero como "oratorio", según fue originalmente concebido, resulta mucho más efectivo. Pocos años después —para agotar el tema del teatro ghediano— nace *Lord Inferno* o *L'Ipocrita Felice*, libreto en un acto de Franco Antonicelli, tomado de la novela homónima de M. Beerohm (primera versión "radiofónica" en 1952, realizándose posteriormente la presentación "escénica" en la Piccola Scala); es un tipo de ópera en el que substancia e "ilustración" se basan exclusivamente en la sonoridad. De mayor calidad que las dos obras citadas, aunque también destinadas a la escena, pero de mayor autonomía musical por ser pura y explícitamente "ilustrativas". *Las Músicas de Escena para "Medea" de Eurípides* (Teatro Romano de Ostia, 1949) son una admirable "columna sonora" que vuelven el discurso musical a las fuentes innatas de nuestro músico, que brotan de un texto en el que se injertan los temas autónomos.

En el intertanto, se establece la que podría llamarse la tercera etapa ghediniana, cuya meta es la simplificación y el logro de un mayor lirismo, ciertamente más desnudo, pero que facilita su melodicidad y diatonicidad "a outrance", bajo una fuerte polémica descaradamente "anti-actualista", en el sentido de "antidodecafónico" y "antiserialismo" que nuestro músico, desde hace algunos años, más que profesarlo, ostenta.

Después del *Concierto para piano y orquesta* de 1946, extraño y problemático, inclusive hoy día, y del *Concierto para dos pianos y orquesta* de 1947, llega la época de un grupo de *Conciertos* para variadas formas instrumentales, engalanados de títulos alusivos y pintorescos, que recuerdan nombres de lugares campestres y que, el autor gusta llamar "stagionali", por estar inspirados en paisajes y ambientes más bien fantásticos que reales, de sonoridades colorísticas relativas. A esta etapa pertenecen el *Concierto* llamado "*Il Belprato*" para violín y cuerdas

(1947), el llamado "dell'Alderina" para flauta y violín solistas, cuerdas y timbales (1951), ambos "primaverales". "El Otoño" Olmeneta, concierto para orquesta y dos violoncellos concertantes (1951); el "Concierto de Mayo"; *Il Rosero*, para 3 sopranos, voces femeninas e instrumentos (1950), que vagamente se inspira en un lugar imaginario y que cita las Letanías del Rosario, que subrayan el texto de las palabras de un antiguo Lauda popular umbro, dedicado a la Virgen, en tanto que su estructura y escritura recuerdan imágenes de guirnaldas de rosas alrededor de un altar campestre. Después viene el *Concertus Basiliensis* para violín y orquesta de cámara (1954), dedicado a Paul Sacher y a la orquesta de Basilea; *Música de concierto para viola* (con viola d'amore ad libitum), y *cuerdas*, dedicado a Bruno Giurana, obra en la que Ghedini asciende a las más elevadas y emotivas zonas líricas y tímbricas; el *Concierto para orquesta* (1955-56) que vuelve a la gran masa orquestal sinfónica, escrito para el gran virtuoso Guido Cantelli, quien a través de su pericia instrumental destaca en forma evidente la magistral habilidad ghediniana. De la llamada tercera etapa ghediniana brota, sin solución substancial de continuidad, una nueva época de conciertos u obras instrumentales, la mayoría de las veces para instrumentos solistas, en una faceta que el autor llama "antihermética", a la que fatalmente confiere su propia y libre tensión melódico-expresiva basada en su personalísima posición de corte clásico. En 1958 escribe: *Composición para orquesta*; *Fantasia*, para piano y cuerdas; la muy apreciada *Sonata para Concierto*, para flauta y orquesta (cuerdas y percusión); esta última destinada al mago de la flauta, Severino Gazzelloni, en la que hace uso de un ambiente sonoro magistralmente denso allí donde es necesario y, sugestivamente enrarecido cuando es menester, para lograr, especialmente en el adagio central, esas atmósferas de encantamiento, y al mismo tiempo de desencantamiento, tan típicas de Ghedini. De similar categoría es el reciente *Divertimento* para violín y orquesta (1960), al que el Ghedini "tonal" explícitamente agrega la calificación de *en Re Mayor*, puntualizando el tonalmente sensible comienzo y final de la obra, a pesar de las múltiples evasiones del concepto tonal y en menor grado también de lo politonal. En 1961 crea los *Contrapuntos* para violín, viola y violoncello solista y orquesta de cámara; tres trozos cortos para flauta sola dedicados a Elaine Shaffer —*Andamento*, *Bizzarria*, *Canto o della Solitudine*— y *Studi per un affresco di battaglia*, obra esta última escrita para la ciudad de Palermo.

Hemos dejado deliberadamente para el final toda alusión a la producción religiosa o de inspiración espiritual del maestro, puesto que

debemos referirnos especialmente a su última creación: *el Credo di Perugia*. Ghedini escribió mucha música religiosa a lo largo de toda su carrera artística, la que refleja todas las etapas y características de sus así llamados distintos estilos, aunque quizá sea en este género en el que la personalidad del artista se manifiesta intrínsecamente, reduciendo a hábito exterior sus distintos modos de expresión. Es por eso que la música religiosa de Ghedini es lo más auténtico y valioso. Desde las lejanas *Letanias*, *Coros Sacros*, la *Misa del Viernes Santo* (1929), la descarnada y austera *Missa monodica in honorem Sancti Gregori Magni* (1932) y, otras obras de menor importancia, hasta la otra gran etapa de la *Lectio Libri Sapientiae* o el *Concierto espiritual "De la encarnación del Verbo Divino"*, al que ya nos hemos referido, anterior al *Rosero*, obra de voluntario misticismo ingenuo y campestre en el que, no obstante, opone la melodía melismática de las voces solistas al salmodio silábico del coro. Poco antes del *Rosero* se le comisiona el *Concierto fúnebre para Duccio Galimberti* (1948), en homenaje a la memoria de un héroe de la Resistencia, retrato espiritual profundamente sentido que se desarrolla dentro de los márgenes del rito, en una "Misa sencilla"; estructuralmente esbozada en cuatro trozos de "Concierto" que sintetizan los momentos expresivos de los textos sagrados del "Cántico de Exequias" y del "Oficio de Difuntos". Llegamos finalmente a la reciente *Lectio Jeremiae Prophetas* y al *Credo di Perugia*, obras que fueron precedidas por las *Anotaciones para un Credo*, escritos para un grupo de instrumentos. En la *Lectio Jeremiae Prophetas*, dedicado a Irma Bozzi Lucca, la inteligente intérprete de bella y cálida voz (obra estrenada en el Angelicum de Milán, en la primavera de 1962), nos encontramos con el Ghedini de la última etapa quien, a través de un equilibrio artístico y psicológico entre el pudor absoluto y la conmoción desbordante, logra su verdadero clima y color. Las *Anotaciones para un Credo*, inicialmente escritas en homenaje a un amigo trágicamente desaparecido eran —como lo revela el título— un trabajo de preparación para otra obra de mayores proporciones, de contenido y lenguaje más profundo. Las *Anotaciones* tuvieron un sentido fácil y sencillo, pero de esa versión para orquesta de cámara brotaría la formidable empresa de realizar musicalmente el concepto y la realización del "Credo" católico; el tema presentaba al músico y al hombre la ascensión hacia un texto no sólo religioso y litúrgico sino que, también profundamente dramático. La última obra de Ghedini fue el *Credo di Perugia*, destinado a la "Sacra Musicale Umbra de Perugia" (estrenado el 21 de septiembre de 1962) y presentado inme-

diatamente después en los Conciertos de la Scala (27 de septiembre de 1962). Ese "dramatismo" del cual hablábamos lo reafirma el resultado, porque en este *Credo*, Ghedini reitera sus características unitarias fundamentales y distintivas tanto lingüísticas como espirituales. Su meditación no es ni pasiva ni resueltamente contemplativa, sino que se nutre de la agonía activa del tormento humano entre la duda y la búsqueda y estéticamente se basa en los postulados clásicos del "terror panicus".