

ILDEBRANDO PIZZETTI

p o r

Ettore Rognoni

Muy a menudo en la historia de la música se presentan figuras de compositores de gran relieve, que se proponen establecer musicológicamente, es decir, formulando una teoría programática bien definida, en sus términos y en sus posibilidades, las líneas directivas —casi diría con lenguaje físico-matemático, los sectores y la fuerza— de su credo estético, para aclarar y justificar frente a sí mismo y a los demás las razones y los principios de su método compositivo.

Siempre se trata afortunadamente de personas que tienen cultura profunda y sólida preparación, y sus obras, sus ensayos, sus polémicas acaban por formar parte esencial del patrimonio crítico-musicológico de la época en que viven y por constituir, consecuentemente, documentos de gran valor histórico.

Este fenómeno se realiza generalmente cuando en el cuadro general del desarrollo histórico se presentan momentos de crisis, cuya gravedad se relaciona con la necesidad de un cambio fundamental del sistema.

Vincenzo Galilei y Jacopo Peri representan, por su posición de teóricos de la Camerata Florentina, los pregoneros más convencidos de la reivindicación de los derechos de la palabra frente a la música y del triunfo de la monodia sobre la polifonía.

Tartini, con sus estudios acuciosos de acústica aplicados a la estética, renovará la literatura violinística. Wagner realizará su revolución, que no es solamente teatral, sino que se extiende a todo el fenómeno sinfónico y musical, con sus teorías basadas en un concepto filosófico-nacionalista.

Esta doble posición, a través de la cual se intenta lograr una síntesis entre la tesis puramente subjetiva del acto creativo propio en su función compositiva y la antítesis objetiva típica de toda actitud de carácter investigador y crítico presenta, sin embargo, el peligro muy grave de la posibilidad de que la teoría no corresponda a la práctica, por tener el fenómeno de la creación en sí mismo una cantidad no precisada de imponderables, que se escapan necesariamente a la lógica rigurosa de la formulación teórica.

Esto explica, por ejemplo, la situación de éxito momentáneo que la crítica nietzschiana logró, aunque inspirada en razones de carácter evidentemente personal, con respecto a Wagner.

Cuando Pizzetti, en sus ensayos, llega a establecer una diferencia fundamental entre factor lírico y factor dramático, cayendo en una equivocación muy parecida a la de Wagner que oponía ópera a drama, nos damos cuenta de que su convicción teórica no corresponde a su actuación práctica. El compositor intentará aplicar concretamente sus principios y sus teorías; no obstante, precisamente allí donde mejor parece realizarse su programa, sentimos que el arte pierde su intensidad emotiva y se transforma en retórica.

Esta constatación vale principalmente en su relación con el uso y la valoración de la palabra en música.

Afirma Pizzetti: "Por drama musical entiendo, no solamente el conjunto en el cual cada episodio, cada instante de la acción, cada movimiento, cada palabra de los personajes logra de la música la expresión necesaria para su comprensión por parte del espectador, sino que más bien que el drama, es la música la que ofrece a la posibilidad de revelar continuamente la misteriosa profundidad de las almas, más allá de esos límites que la palabra no puede y jamás podrá sobrepasar. El mandato de la poesía, en el drama musical, tiene que ser el de provocar y determinar esta revelación, o, mejor dicho, esta traducción musical de los sentimientos. Poner en música un drama significa traducirlo".

Aparte de la constatación de que la palabra, cuando se transforma en elemento de expresión artística, no tiene ninguna limitación —y a Pizzetti, que conocía muy de cerca a D'Annunzio, se le ofrecía el ejemplo más evidente de las infinitas posibilidades que el factor verbal incluye en sí mismo—, es suficiente un análisis sumario y superficial de su creación operática, para convencerse de que sus fórmulas teóricas encontraban en la realización práctica una superación, evidentemente muy ventajosa con respecto a la valorización estética.

Se afirmó y se afirma que, bajo este punto de vista, nuestro compositor se enlaza estrechamente con las teorías de la Camerata florentina. Aceptaría esta opinión con mucha prudencia y cautela.

En efecto, para los renovadores que frecuentaban la casa de Giovanni Bardi, la palabra era considerada como un fenómeno puramente relativo, como elemento de oposición que tenía que revalorizarse frente al absolutismo tiránico de la música.

Para Pizzetti, por el contrario, la palabra constituye un factor unitario e independiente, elemento sintético y dinámico al mismo tiempo; es el factor "que lleva a la acción; es decir, el medio por el cual el personaje expresa su fisonomía interior, demuestra lo que es, a través del

movimiento y variación de sus estados espirituales. En Pizzetti la palabra se queda palabra, es decir, elemento de comunicación, momento práctico de manifestación y explicación de la vida afectiva, a través de la cual lo que ha hecho y lo que debe hacer el sentimiento encuentra la posibilidad de ser sentido y entendido" (Pannain).

Cuando realicemos plenamente esta posición definida y limitada de la creación pizzettiana, podremos estar plenamente de acuerdo con Gianandrea Gavazzeni que afirma: "lo central, lo dominante, lo que llega ante todo, no es el drama, no es la teoría y ni siquiera el sentimiento dramático, sino que más bien el lenguaje, la creación esencial de los medios a través de los cuales se manifiesta la voz de un hombre, la voz de una cultura".

Sin embargo, la cultura no siempre se identifica con el arte. Cuando la declamación pierde el sentido del límite y continúa indefinidamente en un plano determinado, al que le falta la variedad de los matices, inexorablemente se llega a lo inapelable de la monotonía.

Aunque no estoy de acuerdo con Massimo Mila, cuando a este respecto se deja transportar a una afirmación nostálgica, que me parece un tanto paradójica, relacionándola con la música pizzettina:

"Muchas arias de Verdi demuestran cuánta fuerza dramática puede existir en una forma cerrada".

Acepto sin discusiones el juicio, en lo que se refiere a Verdi. No obstante pienso que puede encontrarse la posibilidad de una solución de término medio, un punto de compromiso que permita superar la limitación de un idioma exageradamente formulista para el gusto contemporáneo, sin caer en la indeterminación que muy a menudo se transforma en expresión genérica.

Afortunadamente no toda la obra de Pizzetti vive en esta atmósfera. Por el contrario, encontramos en su producción elementos positivos de grandísimo valor y eficacia, que lo colocan dentro de un primer plano en el panorama de la música contemporánea.

Para entenderlos en su justo valor será muy interesante investigar los factores fundamentales de su formación artística y de su desarrollo técnico.

El hecho de que haya nacido en Parma, el 20 de septiembre de 1880, y que haya hecho sus estudios en el conservatorio de aquella misma ciudad, tiene gran importancia.

Aunque el espíritu regionalista y provinciano que predominaba en Italia a comienzo de siglo se haya atenuado muy sensiblemente a través



Ildebrando Pizzetti

del proceso de unión espiritual que trajo el Resurgimiento, el público parmense; inclusive en la actualidad, se destaca como el más severo y exigente con respecto a la música.

En realidad la afición por la ópera y los conciertos tiene en esta ciudad una fisonomía curiosa y particular, en la que la fascinación se transforma en juicio y la audición despierta instintivamente el sentido crítico más despiadado. Artistas afamadísimos que lograron éxitos triunfales en los mayores teatros del mundo, fracasaron irremediabilmente en esta ciudad de provincia.

Esto no quiere decir que siempre las condenas o las aprobaciones correspondan a un criterio de justicia. Cuando el juicio crítico se basa en la sola sensibilidad, limitada además a la pura contingencia de una actuación, sin el apoyo valedero de una sólida preparación cultural, acaba siempre por resultar discutible.

Sin embargo, esta atmósfera de rigorismo severo debía necesariamente influenciar muy fuertemente a todos los jóvenes que se dedicaban a los estudios musicales.

Esto explica el temor y la incertidumbre con que Pizzetti, en su juventud, se enfrentó a la tarea de compositor. A los veintiún años de edad escribe su primera ópera, el "Cid", inspirada en Corneille; dos años después empieza a ponerle música a "Aeneas" sobre un texto propio, cuyas fuentes se remontan a Ovidio ("Fasti" y "Metamorphoseon libri"), más que a Virgilio. No obstante, no presentará al público la primera ópera y no acabará de componer la segunda.

En el Conservatorio de Parma, a pocos kilómetros de Bolonia, era lógico que la influencia de Giuseppe Martucci resultara muy fuerte. Esto significaba, por un lado, la renuncia absoluta y la oposición sistemática al tradicionalismo del siglo XIX y por otro, a la posibilidad de una ampliación visual hacia los grandes modelos de la música europea.

Pizzetti se encontraba en la posición más favorable para enfrentarse al problema vivo y vital, propio de su época, el de la crisis tonal.

Comúnmente se considera que su interés arqueológico, el que en un principio lo impulsó al estudio diligente de la música gregoriana romana, para pasar en una segunda etapa al análisis de los modos griegos a través del modalismo bizantino, constituyó simplemente, un aspecto erudito de su actividad, consecuente con su tendencia instintiva hacia la investigación.

Esto explicaría o justificaría solamente en parte la sobrevivencia

evidente y constante de la técnica modal gregoriana y griega en sus sistemas compositivos.

Nos encontramos en realidad frente a una situación muy distinta, cuya base tiene un carácter preeminentemente polémico. Se crea un fenómeno de desarrollo circular mediante el cual, asociándose a la tendencia que llevó al atonalismo, Pizzetti intenta oponer a la rígida estructura del sistema tonal, la más elástica y libre del sistema modal. Sin embargo, por las mismas exigencias históricas que habían transformado el modalismo en tonalismo (mejor dicho en diatonalismo), vuelve al sistema tonal, conservando de sus modelos arqueológicos el primitivismo y algunos matices que le sirven como válvula de escape.

El resultado más positivo de todo este trabajo de investigación, análisis y reconstrucción, está representado por una severidad compositiva aristocrática y por una línea segura de conducta, que caracteriza toda su producción posterior.

“En el momento crítico de la tonalidad moderna, Pizzetti se opuso a la disolución de la sensibilidad tonal, volviendo a coordinarla alrededor del principio modal griego-eclesiástico, evitando, a pesar de todo, cualquier forma de duplicidad e incoherencia y cualquier sabor de artificio” (G. M. Gatti). Como muy justamente destaca Massino Mila, nuestro compositor se injertaba así en la tendencia típica de otros autores europeos.

“La asimilación del gregoriano se afirmó en Pizzetti, de la misma manera con que se realizó en De Falla y en Bartok la completa asimilación (más que eso transformación), del canto popular”.

Es así como llega a formas correspondientes al ejemplo que se nos presenta en “Débora e Jaele”.

La acentuación silábica de la palabra se mantiene perfecta en el recitativo y hasta los fenómenos fónicos del color y de la cantidad vocálica son escrupulosamente respetados. Las pausas añaden capacidad y potencia a la expresión, que se transforma en elocuencia. Nótese la correspondencia de la pausa musical con la coma del discurso. A la primera frase que se dibuja sobre un acorde de La menor, corresponde la segunda sobre un acorde de Mi menor. No obstante, resultaría absurdo insistir en un lenguaje puramente tonal. El pasaje del primero al quinto grado refleja la musicalidad característica del idioma italiano, en el que se manifiesta natural e instintivo —sobre todo en las preguntas— la modulación de la tónica a la dominante. Falta la determinación típica de la sensible. La impresión de una técnica basada en un sistema

Molto sostenuto, largo e solenne

dolce ed eguale

Tu che le stringi il braccio sei si -

tratt

- cu - ro che il tuo cuo - re sia pu - ro più del suo?

sempre p e dolce

Voi tut - ti, che in vo - ca - te su di lei giu - di - zio e pu - ni - zio - ne, sie - te

cer - ti di non es - se - re più di lei colpe - vo - li?

puramente modal (griego o gregoriano, no importa en este caso) llega a ser evidentsísima.

Es claro que, inclusive en este concepto estilístico fundamental y básico, se realiza un proceso evolutivo.

El concepto Platónico, del predominio absoluto de la palabra sobre la música que parece encontrar en Pizzetti una forma evidentsísima de realización en campo teórico y programático; y aquel principio de sacrificarlo todo para valorizar el solo elemento dramático, acabarían necesariamente por comprometer, de manera definitiva, toda posibilidad de manifestación musical. La necesidad de confiar a la orquesta la función de comentarista o de ambientadora atmosférica, se presenta pues en forma ineludible. La música como expresión lírica y descriptiva pasa del escenario a la orquesta, con el resultado lógico y evidente de que la atención del público abandona la escena y la palabra, para dejarse arrastrar por la fascinación que surge del conjunto sinfónico.

Es la situación típica en "Fedra", en la que el cansancio, consecuente a la verbosidad prolija y retórica del texto d'annunziano, encuentra su compensación en el discurso elocuente del factor orquestal, que expresa de manera maravillosa la sensualidad apasionada de la protagonista, el temor lleno de repulsión de Ippolito y la atmósfera de pasionalidad enfermiza propia al drama. Matices impresionistas de tipo debussiano se revelan de pronto en algunos pasajes que luego se disimulan en un discurso riguroso; en otros parece volver al lánguido cromatismo wagneriano de Tristán e Isolda. Sin embargo, vivimos en un mundo completamente distinto, en el cual el sentimiento y la idea predominan constantemente y se interpretan con un sabor arcaico (debido quizás a la técnica modal a que aludimos) que le confieren valor de eternidad. El personaje en sí mismo, vive solamente en la palabra.

Esta tan fuerte y precisa distinción entre orquesta y escenario; entre palabra y música, constituía, sin embargo, un peligro gravísimo.

El hecho mismo de atraer el interés del público hacia la masa sinfónica, alejándolo de la acción dramática, casi acaba por quitarle toda la eficacia al principio estético del dominio verbal, que constituye el elemento programático fundamental del autor.

En *Débora e Jaele* notamos la tentativa de lograr una unión más estrecha entre ambos factores, sobre todo a través del coro, que completa la estructura polifónica del conjunto orquestal, llevándola al escenario. El tema bíblico permite la acentuación del arcaísmo y la vuelta

frecuente al modalismo gregoriano. La atmósfera llega a ser solemne e hierática, la expresión severa y aristocrática.

En *Fra Gherardo* —que es quizás la obra maestra de nuestro compositor—, la unión se transforma en unidad. El recitativo acaba por transformarse en canto (aunque nunca se llegue a formas cerradas y definidas) en los momentos de mayor lirismo.

Las óperas sucesivas: *Lo Straniero*, *Orséolo*, *L'oro*, *Vanna Lupa*, *Ifigenia*, *Cagliostro*, *Assassinio nella cattedrale*, *Il calzare d'argento*, oscilarán constantemente entre dualismo y unidad. El único factor relevante resultará la afirmación de una experiencia siempre más profundizada, que se manifestará a través de la técnica propia del oficio.

Cuando, sin embargo, salgamos de la visión analítica, para lograr una impresión sintética y panorámica de su creación, nos daremos cuenta de que la técnica no vive, por sí misma, y no es culminación o afirmación estética conclusiva de un programa preconcebido.

La vuelta al modalismo típico de los griegos o del gregoriano no constituye el simple aspecto formal y exterior de la investigación arqueológica y erudita, propia del musicólogo, sino que es más bien la base firme y sólida sobre la cual se podrá levantar el conjunto masivo de una creación vital y eficaz, que caracteriza al músico y al compositor.

Nace, en efecto, un nuevo modalismo griego y gregoriano; antiguo por sus matices formales, pero modernísimo por su estructura concreta y substancial.

Pizzetti no puede ni sabe mentir.

Su estilo arcaico corresponde a su sentimiento moderno y actual, directo y sincero.

El propósito de liberar al teatro de todo prejuicio creado por la vulgaridad melodramática de inspiración fácil y superficial brota de una necesidad íntima y de la convicción más profunda de que la vida constituye el núcleo del drama. No obstante, la voluntad catártica que lo anima y lo empuja es tan fuerte, que es suficiente para que su visión no se manifieste en forma pura y solamente verista.

El acontecimiento se transforma en idea, la impresión en concepto. Se crea pues la atmósfera abstracta e idealizada, típica de la visión filosófica. La existencia simboliza un sentido de perfección y de bondad que desemboca en una esperanza inagotable de amor universal.

El arte llega a ser, en consecuencia, el medio más apto para desbordar los esquemas de un rigorismo estético en notas cálidas y apasio-

nadas, que nos hacen pensar en la nostalgia de un crepuscularismo, el que no tiene, a pesar de todo, ningún carácter romántico o decadente.

Es precisamente aquí, en la poesía sincera y espontánea, que se produce a través de un proceso de meditación conmovida, la clave que nos permite introducirnos en su mundo interior lleno de misteriosa religiosidad.

Surgen así sus intermedios escénicos la *Nave* y la *Pisanella*. Su música para la *Rappresentazione di Abramo e Isacco*, el *Agamennone* de Esquilo, las *Trachinie* de Sófocles y la *Rappresentazione de Santa Uliva*, en los que la solemnidad no llega a hacerse retórica, la fascinación no olvida el sentido de la realidad vital, y el misticismo se identifica con la naturaleza.

¿Qué importa si a veces es posible descubrir un acento debussiano, o la orquestación revela influencias de carácter europeo?

El lenguaje resulta inconfundible y original. Su *Messa da Requiem*, de 1922 preanuncia la visión maravillosamente trágica de sus tres cantatas de 1942-43, *Cade la sera*, *Ululate* y *Recordare*.

El crepuscularismo que caracteriza sus obras líricas de cámara (*I Pastori*, *La madre al figlio lontano*, *Erotica*, *Passeggiata*, etc.), se reflejará —mutatis mutandis— en alguna de sus páginas sinfónicas (*Canti della Staggione alta* para piano y orquesta y *Preludio a un altro giorno*); en sus Conciertos para violín y violoncello; en su Cuarteto para cuerdas; en sus Sonatas para piano, etc.

El testimonio de su severidad compositiva y de su capacidad constructiva, que revelan riqueza de recursos y equilibrio arquitectónico, lo encontraremos, por el contrario, en *Tre preludi per l' Edipo Re*, *Concerto per l' estate* y *Rondo veneziano*.