

Grünwaldt, Inés ; Contini, José Luis

¡Cassandra está y espera!

Novena Jornada de la Música y la Musicología, 2012
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
Facultad de Artes y Ciencias Musicales - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Grünwaldt, Inés y José Luis Contini. "¡Cassandra está y espera!" [en línea]. Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, IX, 9-11 octubre 2012. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/cassandra-esta-espera-grunwaldt-contini.pdf> [Fecha de consulta:]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

“¿CASSANDRA ESTÁ Y ESPERA!”¹

INÉS GRÜN WALDT

JOSÉ LUIS CONTINI

Resumen:

A partir de la reposición del drama musical *Cassandra* de Vittorio Gneccchi (1876-1954) luego de setenta años de ausencia en escenario italiano, consideramos indispensable promover el acercamiento al compositor y su obra. Con una curiosa e inquietante coincidencia de maldición mítica, el autor y su obra sufrieron cuestionamientos y cierta escéptica recepción por parte de algunos incrédulos de la crítica, que parecen haber sido el motivo del silencio de tantas décadas. En un intento por *des-cubrir* aquellos aspectos biográficos, de la trayectoria de sus representaciones escénicas, del libreto como una nueva mirada del mito griego y de su composición musical, invitamos a *oír* una obra que nos sumerge con ímpetu inicial en el mundo clásico del horror y tragedia, que atenúa con marcado erotismo en los diálogos e intimismo casi romántico, y nos envuelve con tonalidades vibrantes de angustia, escepticismo y ambientación expresionista. Se ha intentado enfocar el estudio desde la valoración y análisis del texto operístico, colocando en un plano secundario su confrontación con la ópera *Electra* del compositor alemán Richard Strauss, estrenada en Dresde en 1909, referencia casi obligada para las publicaciones y comentarios en torno de la *Cassandra* de Gneccchi.

Palabras clave: Gneccchi: Re-descubrimiento, *Cassandra*: Mito y Drama Musical Griego, Elementos clásicos y modernos, Apreciación versus Controversia Gneccchi/Strauss.

Abstract

Due to the revival of the musical drama *Cassandra* by Vittorio Gneccchi (1876-1954) after seventy years of absence in Italian stage, we consider essential to promote the approach to the composer and his work. With a curious and disturbing coincidence of legendary curse, both Gneccchi and his *Cassandra* were questioned and bore some skeptical acceptance from a few incredulous of the critic, which seem to have been the reason for the silence of many decades. In an attempt to discover those biographical aspects and characteristics of his career in scenic representations, in the libretto as a different light into Greek myth and its musical composition, we invite the audience to listen to a score that plunges us with an initial momentum in the classic world of horror and tragedy, which is eventually attenuated with strong eroticism in dialogues and its almost romantic intimacy, and surrounds us with vibrant shades of anguish, skepticism and expressionist confusion. We have attempted to focus the study from an assessment and work analysis point of view, by placing in the background his confrontation with the work of Elektra from the German composer Richard Strauss, premiered in Dresden in 1909, almost a must required reference for publications and comments on Gneccchi.

Key Words: Gneccchi: Re-discovery, *Cassandra*: Myth and Greek Musical Drama, Classic and Modern Elements, Appreciation versus Gneccchi/Strauss Controversy.

* * *

¹ “*Cassandra sta e aspetta!*” (GNECCHI, V, “Il libretto” , En: Stagione Lirica e dei Balletti - 2011 , Teatro Massimo Bellini *CASSANDRA, Vittorio Gneccchi*, Catania, Edizione del EAR -SEGUNDA PARTE: 91

“Per la musica, l’esecuzione è la vita.
Un’opera non ha il respiro perenne di un quadro:
Nascosta, essa è polvere”
Vittorio Gnegchi²

El título de este trabajo reproduce un verso del clamor desesperado de *Cassandra*, protagonista a la vez que nombre del drama musical de **Vittorio Gnegchi**, con libreto del mismo compositor y coautoría de **Luigi Illica** (renombrado libretista de Puccini, Catalani, Giordano y Panizza), estrenada en 1905 bajo la batuta de **Arturo Toscanini** en el *Teatro Comunale* de Bologna. Su compositor gozó del honor de ser incluido en los repertorios más prestigiosos dentro y fuera de Europa durante la primera mitad del siglo XX.

A pesar de ciertos comentarios detractores que señalaron un exceso de germanismo musical, pretensioso y exhibicionista, y de la controversia grave debida a mutuas sospechas de plagio (al punto de ser conocida como “*Il caso Gnegchi*” a tratar más adelante) surgida entre *Cassandra* y la *Elektra* de **Richard Strauss**, se suceden diecinueve temporadas líricas y veinticinco interpretaciones de manera parcial o integral en las salas sobresalientes de Europa y Norteamérica, por batutas renombradas entre los años 1908 y 1942. Recién es revivida en escena completa en estos últimos años..

Una necesaria recorrida por sus representaciones teatrales configurará el trazado de su recepción dentro y fuera de Italia a lo largo de un siglo. Pues, luego de su estreno en Bologna, es puesta en Ferrara en 1908, bajo la dirección de **Nini Bellucci**; - nuevamente, en el Conservatorio Milán, en 1910 sólo se ejecuta su prólogo dirigido por Willem **Mengelberg**, quien posteriormente la lleva a escena en su versión integral en Viena – traducido el libreto al alemán por L. **Hartmann** – en 1911. Se suceden, a partir de ese momento, las versiones cuya lista se incluye a continuación gracias a la publicación de la Asociación Vittorio Gnegchi-Ruscone. Resalto las ciudades y los directores a cargo de cada interpretación para mostrar su exitosa recepción a cargo de grandes maestros.³

- 19.11.1912 **Zürich**, Tonhalle, Dir. **Volkmar Andreae** (*Prologo*)
- 15.11.1913 **Milan**, Teatro Dal Verme, Dir. **Ettore Panizza**
- 26.02.1914 **Filadelfia**, Teatro dell’Opera, Dir. **Cleofonte Campanini** (en italiano)
- 05.04.1915 **Como**, Teatro Sociale, Dir. **Adriano Lunardi** (*Aulodia*)
- 12.05.1923 **Berlin**, Blüthnersaal, Dir. **Camillo Hildebrand** (*Prologo y Gran Duetto de amor entre Clitennestra y Egisto*)
- 05.02.1925 **Olomouc** (Cecoslovacchia), Dir. **Karel Nedbal**
- 06.12.1925 **Dortmund**, Stadtheatre, Dir. **Josef Krips**
- 14.04.1926 **Paris**, Sala Gaveau, Dir. **Frederick Schnedler-Petersen** (ejecución parcial)
- 21.08.1926 **Copenhagen**, Sala dei Concerti, Dir. **Frederick Schnedler-Petersen** (ejecución parcial en forma de concierto)
- 08.03.1927 **Dessau**, Friedrichtheater, Dir. **Josef Krips**

² Palabras pronunciadas por el compositor a raíz del silencio al que fuera confinada su ópera, citadas por Marco Ianelli en su trabajo: “Destino beffardo di nome Cassandra”, p.36, En: GNECCHI, V. (2011) *Cassandra*, publicación del Teatro Massimo Bellini, p-36 (ver bibliografía), traducción: “Para la música, la ejecución es la vida. Una ópera no posee el hálito perenne de un cuadro. Escondida, ésta es polvo.”

³ Cfr.: http://www.associazionegnegchi.org/ita/?page_id=419 – y - http://www.associazionegnegchi.org/ita/?page_id=40 (julio 2012)

- 05.08.1927 **La Haya**, Casino de Scheveningen, Dir. **Georg Schnéevoigt**
- 13.10.1927 **Viena**, Grosses Musikvereinsaal, Dir. **Rudolf Nilius**
- 02.11.1927 **Berlin**, Staatliche Hochschule für Musik, Dir. **Camillo Hildebrand**
- 14.02.1928 **Praga**, Sala Smetana, Dir. **Paolo Dedecek**
- 11.05.1928 **Karlsruhe**, Badisches Landestheater, Dir. **Josef Krips**
- 26.11.1928 **Los Angeles**, Philharmonic Auditorium, Dir. **Georg Schnéevoigt**
- 06.04.1929 **Paris**, Théâtre des Champs Elysées, Dir. **Rhené Baton**
- 23.03. 1929 **Turin**, Teatro Regio, Dir. **Rudolf Nilius** (*Prologo*)
- 04.05.1929 **Genova**, Teatro Carlo Felice, Dir. **Rudolf Nilius** (*Prologo*)
- 21.03.1930 **Viena**, Grosse KonzerthausSaal, Dir. **Rudolf Nilius**
- 19.07.1932 **Festival Muzyki Wloskiej, Polonia**, Directores **Edoardo Granelli** y el propio **Vittorio Gnegchi**
- 28.01.1933 **Milan**, Conservatorio, Dir. **Karl Elmendorff** (*Prologo* y coro de las *Coéforas*)
- 22.02.1937 **Budapest**, Budapesti Hangverseny Zenekart, Dir. **Charles Münch**
- 02.08.1939 **Salsburgo**, Salzburger Festspiele Mozarteum. Dir. **Tullio Serafin** (*Prologo*)
- 21.03.1942 **Roma**, Teatro dell'Opera, Dir. **Oliviero de Fabritiis** (trasmitida por E.I.A.R.)

A partir de esta fecha, con una curiosa e inquietante coincidencia de maldición mítica, ambos, Gnegchi y *Cassandra*, sufrieron escéptica recepción de parte de ciertos críticos incrédulos y fue sumida en un silencio injusto. Las representaciones se ven interrumpidas y sólo se escucha una ejecución parcial en 1975 en Lubecca, Alemania. Recién es llevada nuevamente a escena de manera integral en Montpellier, Francia, en el año 2000, conducida por el maestro **Enrique Arturo Diemecke**⁴, cuyo registro sonoro en versión integral constituye la fuente de análisis y exposición del presente trabajo. Esta puesta abre el siglo y reabre el camino hacia una revalorización del autor y de su obra completa.

Desde entonces, es des-cubierta y, durante la primera década de nuestro siglo XXI, se repone en Berlín por cuatro años consecutivos (2007 - 2008 - 2009 - 2010) juntamente con *Elektra* de Strauss, bajo las batutas de **Leopoldo Hager**, **Kazushi Ono** y **Donald Runnicles**, permitiendo al público percibir las características particulares de cada obra en una sucesión de continuidad, e intentando eliminar la absurda controversia, planteada como uno de los posibles motivos del injusto silencio condenatorio⁵.

Y llegamos así a su reposición en Italia en 2011, en el Teatro Massimo Bellini bajo la dirección del maestro **Donato Renzetti**, luego de setenta años de ausencia e ignorancia escénica. Curiosamente, Italia entera celebró con júbilo y gran expectativa la “*scoperta*” (“des-

⁴ GNEGCHI: *Cassandra* (Tragedy with a Prologue and Two Parts); Montpellier Languedoc-Roussillon National Orch/Enrique Diemecke - Maestro Director titular de nuestra Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (OFBA), - esta coincidencia o interrelación con nuestra historia musical argentina es sólo alguna de las tantas a referirse a lo largo del trabajo.

⁵ Detallamos versiones mencionadas: - 08.03.1975: Lubecca, Grosses House, Dir. **Matthias Kuntzsch** (ejecución parcial); - 13.07.2000 Montpellier, Opera Berlioz- Dir. **Enrique Diemecke**; - 13.11.2007 Berlin, Deutsche Oper, Dir. **Leopold Hager** (seguida por la *Elektra* de R.S.); - 19.01.2008 Berlin, Deutsche Oper, Dir. **Leopold Hager** (seguida por la *Elektra* de R. S.); - 29.01.2009 Berlin, Deutsche Oper, Dir. **Kazushi Ono** (seguida por la *Elektra* de R. S.); - 19.09.2010 Berlin, Deutsche Oper, Dir. **Donald Runnicles** (seguida por la *Elektra* de R. S)- (Ver Nota 3)

cubrimiento”), como lo llamó Nikolaos Velissiotis⁶, y divulgó el evento a través de todos medios periodísticos.

Mi acercamiento al compositor, y en especial a su *Cassandra*, surge de la experiencia directa como espectadora de esta memorable puesta en Catania. Como consecuencia del asombro y goce de su texto y música, comencé un camino de difusión de boca en boca e intento de profundización de la obra. Las primeras lecturas fueron posibles gracias la generosa publicación preparada por la Asociación Gnechi- Ruscone y el Teatro Massimo para dicha función especial. Ésta incluye una serie de ensayos (ver Bibliografía) y la transcripción del Libreto completo gracias a lo que ha hecho posible esta investigación.

Por lo tanto, he querido centrar el trabajo desde el análisis y valoración, colocando en un plano secundario su confrontación con la *Electra* del compositor alemán Richard Strauss, estrenada en Dresde en 1909, referencia casi obligada para las publicaciones y comentarios en torno de Gnechi⁷. Tanto cierto público como alguna crítica especializada creyó reconocer en 1909 formas musicales y hasta tratamientos textuales que justificaron una casi *indiscutible acusación* de plagio de Gnechi como copia de Strauss, negando o desconociendo datos básicos como la anticipación en cuatro años (1905) del estreno de *Cassandra*. Paradoja que se acentúa si se tiene en cuenta el contacto directo que R. Strauss tuvo de la partitura y transcripción para piano otorgadas por Gnechi en su encuentro en 1906, cuando debutaba aquél en Turín con su *Salomé*. La intensidad de dicha confrontación, de “*el caso Gnechi*”, se plantea como primordial y casi exclusiva razón del increíble silencio de este drama musical y, progresivamente, de su obra completa⁸.

Pues bien:

“¿Oís? ¿Oís?
/.../
Oíd! ¡Oíd!”
(“Udite? Udite? /... /Udite! Udite”) ⁹

Resulta oportuno formular idéntica pregunta a nuestro público operístico y a los estudiosos e intérpretes del quehacer lírico: ¿han oído alguna vez hablar del compositor o de su *Cassandra*? Así, con fórmula retórica tan nuestra: ¡Oíd, Mortales!, los exhortamos a *oír* y a participar de la gozosa experiencia de su música, con la esperanza de despertar la curiosidad acerca de la obra completa de Vittorio Gnechi.

En esta paralela estructura de versos de tensa interrogación e imperante exclamación, inicia y cierra su entrada escénica el personaje Prólogo¹⁰ del drama musical. El *motivo del oído* constituye el eje del texto, por medio del cual se nos invita desde distintas perspectivas, personajes, circunstancias, a ser partícipes de vaticinios trágicos, de himnos triunfales, de un dúo apasionado, de un canto de recobrado amor patrio, de la exaltación de la naturaleza helénica, de un arribo heroico y de una partida cobarde, de la fuerza del erotismo y del odio, de la restauración y simultánea destrucción de un reino, de crímenes fatídicamente justicieros:

Tres veces (número que señala el mandato de los dioses) nos advierte el **Prólogo** que oigamos: “*Udite!Udite!*”¹¹, - **Las Mujeres del Pueblo** preguntan si hemos

⁶Velissiotis, N., 2011.:53

⁷ Suele anteponerse la controversia Gnechi/Strauss a cualquier valoración crítica intrínseca, quizás debido a la falta de divulgación de la abundante Bibliografía publicada por la citada Asociación V. Gnechi-Ruscone, mencionada en nuestra bibliografía final.

⁸ Hemos comparado y constatado simetrías en ciertos fragmentos musicales de ambas óperas, así como en sus textos: por ejemplo: la invocación final del nombre Orestes, tres veces repetido.

⁹ GNECCHI, V. op.cit:PROLOGO: 81

¹⁰ A partir de este momento, se menciona la parte del drama musical PROLOGO con mayúsculas y al personaje Prólogo, con mayúscula-minúsculas, para su diferenciación

¹¹ GNECCHI, V. op.cit. PROLOGO: 81/82

oído los anuncios de la vuelta del rey: “*Udist?*”¹², - **El Vigía del Puerto** nos advierte haber oído suaves himnos indecisos errar bajo la luna “*Udi!*”¹³, - **Un Coro** de voces nos reclama que oigamos un lejano susurro “*Udite!*”¹⁴, - **El Pueblo** nos exclama que escuchemos a Agamemnon: “*Ascoltiam!*”¹⁵, - **Egisto** se burla del rey, exclama que oírlo le provoca risa: “*Udir!*”¹⁶, - **Agamemnon** convoca triunfante a su huésped – esposa – esclava: “*Udisti?*”¹⁷, - la misma **Cassandra** proclama la orden de oír las causas ancestrales de la catástrofe que se aproxima: “*Udite!*”¹⁸, la última exclamación de **Agamemnon** en el momento de su muerte convoca a que oigamos el canto de Venus: “*Udite! Canta Venere!*”¹⁹.

Todas estas propuestas se entrelazan ininterrumpidamente en unitaria estructura musical y literaria de evocación netamente wagneriana desde el propio subtítulo o clasificación: DRAMA MUSICAL. A su vez, resulta inevitable e indispensable asociar la obra al texto de Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, entre cuyos *Escritos Preparatorios* se encuentra: “El drama musical griego”²⁰. Releyendo algunos de sus párrafos, damos luz a ciertos tratamientos de los personajes y miembros de los distintos grupos corales dados por Gnegchi: “(...) se incrementan aquí también las fuerzas vitales con tal desmesura, que por todas partes aparecen estados extáticos, visiones y una creencia en una transformación mágica de sí mismo, y seres acordes en sus sentimientos marchan en muchedumbre (...) Y aquí está la cuna del drama.”²¹. La intensidad, la desmesura, el espíritu dionisiaco, dominan el canto y la escena.

Integrada por un PROLOGO y Dos partes en sucesión de continuidad escénica., sus voces de protagonismo alternativo están corporizadas en: El Prólogo/Personaje (barítono), Cassandra (mezzo-soprano), Clitemnestra (soprano), Agamemnon (tenor), Egisto (barítono), Orestes (voz de niño), una Coéfora (mezzo-soprano), el Vigía del Puerto y el Navegante (voces de barítono).

La presencia constante de grupos corales (también un elemento determinante en la tragedia de Esquilo) que se contraponen a los personajes en simultaneidad de voces contrarias, acentúa la visión contrapuntística del texto y de su musicalización. Abren y cierran la obra Las Euménides. A partir de su canto, una vasta y sincrética concepción coral se va sucediendo, por momentos desdoblados en individualidades, como la Coéfora solista, quien, a modo de corifeo y antífona, se desprende del coro de Coéforas; otras, en confrontación de voces masculinas y femeninas: Un Hombre, Una Mujer, Mujeres del Pueblo, Hombres del Pueblo; otras veces, por su ubicación espacial: Coro Interno, Coro Externo, Voz Lejanísima; o, por simple polifonía discursiva dentro de la trama: El Pueblo Entero, Jóvenes Efebos, Coreutas, Prisioneros, Una Vieja, Niños Con Ofrendas. Contraponen el goce al dolor, la alegría del triunfo a la tristeza evocadora de la destrucción, el terrorífico vaticinio de crimen y sangre al dulce y armonioso canto de una naturaleza exultante. Recordemos una vez más a Nietzsche: “(...) en la manera como el coro concibe los acontecimientos, el poeta sugiere a la vez la manera como, según su deseo, debe concebirlos el espectador (...) el coro no representa, sin embargo, una masa, sino un enorme individuo”²².

Dicha omnipresencia y pluralidad de voces al unísono, y su contrapunto con las voces individuales, personifican una amplia variedad y diversidad de significantes del mito y hasta desenvolvimiento mismo del argumento. El tratamiento de fuerzas contrapuestas de estas voces en una perfecta fusión texto-música confronta y entrelaza los motivos cruzados, rectores de la

¹² GNECCHI, V., op.cit. PRIMERA PARTE: DONNE DEL POPOLO: 83

¹³ GNECCHI, V., op.cit.: PRIMERA PARTE: FAZIONARIO 84

¹⁴ GNECCHI, V., op.cit.: PRIMERA PARTE: CORO: 86

¹⁵ GNECCHI, op.cit.: PRIMERA PARTE:: IL POPOLO:: 87

¹⁶ GNECCHI, op.cit.: PRIMERA PARTE: EGISTO: 88

¹⁷ GNECCHI, op.cit.: SEGUNDA PARTE:: AGAMEMNON: 93

¹⁸ GNECCHI, op.cit.: SEGUNDA PARTE: CASSANDRA: 94

¹⁹ GNECCHI, op.cit.: SEGUNDA PARTE: AGAMEMNON: 97

²⁰ NIETZSCHE, F.(1977) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial. P- 195 ss

²¹ NIETZSCHE, F. op.cit. :p.202

²² NIETZSCHE, op.cit.: p.207

historia: Eros / Thánatos, Amor / Odio, Triunfo / Derrota, Llegada / Partida, Lo Masculino / Lo Femenino, el Saber / el Presentir, Anhelos / Acción, Esclavitud / Libertad. Recrea un clima de exaltación y de júbilo, de clamor de justicia, contrapuesto a la inevitable fatídica presencia de sangre de venganza regida por el Destino, los dioses y las pasiones humanas, que culmina en la catástrofe inevitable.

A modo de paréntesis, he querido destacar la “telepatía”²³ existente entre las palabras de las Coéforas (1905) en su primera aparición: “*Alta en el aire se eleva (...)*” (“*Alta nell’aria s’ elevi (...)*”)²⁴, y las primeras palabras de la canción de *Aurora* de Panizza, (1908), entre otras coincidencias a investigar. Curiosidad que cobra más sentido si pensamos que ambas obras poseen igual libretista (Illica) y que H. Panizza ya dirigía en Italia desde 1898, tuvo a su cargo la orquesta de la Scala de Milan, donde ejerció la dirección de *Cassandra*. En ciertos momentos del texto, también resulta inevitable asociarlo con otros libretos del autor: por ejemplo: la casi-romántica invitación amorosa de Agamemnon a Clitemnestra que culmina con un: “*¡Viene! ¡Viene! ¡Hacia mí, viene!*” (“*Vieni! Vieni! A me vieni!*”)²⁵, evoca la invitación de Pinkerton a Cio-Cio San en *Madama Butterfly* (1904). Queda como propuesta realizar un trabajo de intertextualidades en los libretos de Illica y sus rasgos de estilo.

En el PROLOGO, *Las Euménides* nos plantean el primer contraste: el cielo blanco del Elade teñido por sus nubes de llamaradas y olas de sangre, instalados como motivos recurrentes²⁶, confirmando un tono expresionista del texto. Estamos, entonces, ante una composición que nos sumerge con ímpetu inicial en el mundo clásico de horror y tragedia, del *entusiasmo dionisiaco*, que atenúa con marcado erotismo en los diálogos e intimismo casi romántico, y nos envuelve con tonalidades vibrantes de angustia, escepticismo y confusión. Cierran el PROLOGO con una síntesis de cuatro versos que enuncian y anuncian los componentes esenciales de este mito: “*Cassandra*” – “*Presagios*” – “*Orestes*” – “*Tragedia*” – “*Destino*” – “*Misterio*” – “*Micenas*”²⁷.

Los libretistas nos colocan ante una mirada nueva, una voz distinta y singular dentro de la historia operística dedicada al mito clásico, con una nueva (dentro del concepto wagneriano) a la vez que antiquísima **forma del texto dramático** concebido de manera unitaria. La acción nos sitúa entre dos mundos: el presente: una Micenas eufórica a la vez que lúgubre, teñida de un rojo sangre fruto de la hybris de erotismo y de poder; y en la otra orilla, el pasado: una Troya también roja de fuego y sangre de guerra e injusticia. Entre ambas: el mar y el cielo: el futuro: el vaticinio de los dioses en la voz de Cassandra y el desenlace, “*el cual lleva a la catástrofe con pasos cortos y rápidos*”²⁸. Indudablemente, desde su forma, evoca **la estructura de las tragedias clásicas** centradas en sus **tres unidades**: - la de **acción** presenta el regreso triunfal de Agamemnon a su patria, Micenas, junto a Cassandra / crimen vengativo de odio de Mujer, Madre, Esposa / justicia y restauración del orden perdido por destrucción de Ilión / asesinatos de los troyanos; - la unidad de **espacio**: la Acrópolis desde el pórtico de los Leones; y por último, de **tiempo**: una jornada que se abre con cielo y mar teñidos de rojo sangre, de cánticos de venganza, gloria, exaltación patriótica y erótica. Y cierre con gritos de muerte y una voz declamatoria de nueva venganza que invoca a Orestes.

El PROLOGO es un entrelazado alternativo entre el relato del Barítono/Personaje Prólogo quien guía el discurso musical y convoca al pueblo/público a presenciar el conflicto y las voces de Las Euménides que, con pincelada homérica y expresionista, vaticinan la sangre. Queda

²³ Como fueron calificadas ciertas coincidencias entre Gnegchi y Strauss por Giovanni Tebaldini, cfr. TEBALDINI, G. (1909) *Telepatía Musical*, Milano/Torino, Fratelli Bocca Edit. (EN: PRINCIPE, Q. 2011.; *Ritorno a Cassandra*, p.9

²⁴ GNEGCHI, V., op.cit.: 82

²⁵ GNEGCHI, V. op.cit.: 89

²⁶ Una asociación de imágenes con el cuadro “*El Grito*”, del pintor noruego Munch

²⁷ “*Or, Cassandra, preparati ai presagi!*

Già d’Oreste la Tragedia

Ti svela il Fato insuo mister!

A Micene! “ (GNEGCHI, op.cit.: PROLOGO: 82)

²⁸ NIETZSCHE, op.cit.: 207

planteada la constante ambivalencia EROS – THANATOS “*En uno es beso y muerte*” (“*In uno è bacio e morte*”)²⁹.

En la PRIMERA PARTE domina EROS sobre una pareja aún en plenitud de amantes: Egisto y Clitemnestra, cuyo dúo de amor pone en evidencia su erotismo, sus bajezas, sus odios, su cobardía de abandono. El Vigía del Puerto nos va introduciendo cual movimiento de marea la llegada del rey. Agamemnon entra en escena sobre el final de esta fracción, ciego de placer y alegría por su reencuentro con su tierra amada, su triunfo heroico, su compañía de la bella esclava, su último trofeo. En la SEGUNDA PARTE domina THÁNATOS: se produce un desplazamiento entrelazado de progresivas tensiones: primeramente se centra en (a) Agamemnon - Clitemnestra, - para (b) dar paso a Cassandra, la intrusa, - quien desplaza la fuerza hacia (c) diálogo Cassandra / Agamemnon - para finalmente centrar la tensión en Cassandra / Clitemnestra. Recién asesinado Agamemnon, cierran la obra tres versos: Uno, al caer mortalmente herida, Cassandra tres veces grita “*Orestes*”, vaticinando las próximas muertes vengadoras; y dos versos finales de boca de las Euménides confirman la catástrofe, exclamando tres veces “*Ah! Ah! Ah!*”³⁰, signo numérico nuevamente del cumplimiento del designio de los dioses. La tensión desde la palabra, la música, la acción no queda resuelta.

Los personajes se suceden, se superponen, entrelazan sus notas y sus enunciados. Y esta confrontación plantea continuos contrastes de sentimientos y climax. Al igual que “*en el drama griego el acento recae sobre el padecer, no sobre el obrar*”³¹. Es de destacar la oposición Clitemnestra - plena de pasión demandante y odio - / Egisto – cobarde, inseguro, irónico, ambiguo, quien se declara inferior al rey e incapaz de asumir su reemplazo, por lo que planea su fuga. Su gran dilema (de reminiscencias *shakeseirianas* en *Hamlet*): “*¿Partir? ¿Morir? /.../ ¿Morir de dolor / Y gemir como mujer? / ¡Esta es la suerte mía! “(Partir Morir? /.../ Morire di dolore/ E gemere come fémmina? / Ecco la sorte mia!”*³². Imagen ésta reforzada más tarde en confrontación con el discurso de Agamemnon exultante.

Mito, estructura y conformación musical proponen sumergirnos en la atmósfera y sonoridad del mundo clásico con ciertos matices de contemporaneidad vanguardista en el tratamiento de una nueva combinación musical, escénica, estructural y psicológica.

Danzas dionisiacas y coro propiciatorio de las Coéforas, concebido según los ritmos griegos como el mismo Gneccchi describió y justificó en sus *Memorias*: “Al respecto, deseo aprovechar la ocasión para declarar que yo he usado por primera vez en una ópera los tonos griegos: todos los otros, como Zandonai en *Melenis*, que han hecho otro tanto, han venido después) (...) Esto yo lo había escrito originariamente sobre una hoja adjunta que mostré a Toscanini, y estaba dividido en cinco cuartos, a la griega. (...) era sumamente original y característico (...)”³³.

A continuación, se describen estos componentes del lenguaje musical a los que recurrió Vittorio Gneccchi para la recreación de un mundo clásico, investigado por el Licenciado José Luis Contini, quien nos explica lo siguiente:

El PROLOGO está compuesto por motivos que aparecerán luego en distintos momentos y personajes. Actúa, en cierta manera, como una obertura. El uso de la tonalidad es muy libre, siendo los enlaces armónicos muchas veces por terceras y notas comunes, o por cromatismo; el uso de recursos tonales de tónica y dominante o subdominante es mínimo, tanto que cuando aparece se destacan como momentos de gran quietud y claridad armónica. El discurso musical parece estar guiado por una constante búsqueda de tensión hacia puntos determinados de la partitura.

Dicho Prólogo comienza con un acorde de Si menor 7 b5, o de 7ª de sensible que resuelve en Fa # menor en una aparente resolución del VIºm 6 al Iºm (sin pasar por la dominante), relación que se va a repetir en el final del prólogo pero con la dominante: bVIº 7+ - IºM 6 - Vº 7+ b5 – IºM.

²⁹ GNECCHI, op.cit.: PROLOGO: 81

³⁰ GNECCHI, op.cit.: SEGUNDA PARTE: EUMENIDES: 98

³¹ NIETZSCHE, op.cit.: p.208

³² GNECCHI, op.cit.: PRIMERA PARTE: 85

³³ GNECCHI, 2011, *Memorie*: 49 /51

Efectivamente, Gnechi recurre constantemente a acordes menores con 5 disminuida (m b5), menores con 5 disminuida y 7 menor (m 7 b5 – 7 de sensible) y los acordes mayores con 5 aumentada (M #5) con enlaces armónicos por nota común (enlaces por 3) o enlaces armónicos inesperados, para generar climas de tensión que se van sucediendo con momentos altamente temáticos y otros de relato escénico.

Casi no existe polifonía en los coros, sino un uso del coro desdoblado en dos personajes (sopranos y contraltos) que cantan casi siempre alternativamente, superponiéndose en algunos pocos momentos para crear sensación de prisa o tensión. Cuando se escuchan dos voces sonando juntas, éstas cantan en octavas, haciendo que el discurso musical se refuerce y gane dramatismo. Motívicamente, el coro de las Euménides utiliza en su primera parte (entre 2 y 6 de ensayo) los intervalos característicos de la 2ª menor descendente y la 3ª ascendente, aunque sin limitarse a éstos; aparecen sobre todo en los comienzos y finales de las intervenciones alternativas de sopranos y contraltos. Sólo en dos momentos canta el coro femenino todo junto.

Cuando anuncia la vuelta de Agamemnon, cantan “*¡Todo da sangre el mar de Negroponte!*” (“*Tutto dà sangue il mar di Negroponte!*”)³⁴, en octavas sopranos y contraltos y en octavas también la orquesta, siendo un momento de gran dramatismo.

Sobre el final del PROLOGO, el coro de Euménides canta en respuesta al personaje Prólogo, pasando de un unísono a multiplicarse las voces en un acorde de cuatro notas en la palabra ‘¡Ah!’, dando realce y potencia al *crescendo* orquestal final del prólogo y su conclusión, abriendo paso a la acción.

En la Introducción y coro de Las Coéforas, en la PRIMERA PARTE, retoma la tonalidad de Fa # Mayor con la que termina el Prólogo en *pianissimo* con las cuerdas agudas y va desarrollando de a poco un tema melódico en los vientos y violoncellos que está en modo mayor y da sensación de algo que comienza, algo tranquilo: temáticamente este motivo es usado por Agamemnon cuando canta a su regreso a la tierra propia, al comienzo de su aria.

Pasa en un enlace sorpresivo a Re menor, y la música se va deteniendo rítmicamente para dar paso a otro clima: una melodía modal a cargo del clarinete que está en el ámbito de la escala de Re menor Dórico (*escala griega fundamental*), con gran preponderancia de la nota La (Dominante o nota central para los griegos) armonizada libremente con acordes del modo de Re dórico, con alguna armonía que agrega el Si bemol Mayor, terminando toda la frase con una dominante en La menor. Rítmicamente muy libre, esta melodía nos sumerge definitivamente en el mundo antiguo y va a ser retomado casi idéntico por el coro de sopranos Coéforas que luego cantan la muerte.

Sucede una sección más animada y liviana, dominada por un tema alegre en Sib Mayor con preponderancia de acordes mayores, que se transforma sorpresivamente en un enlace Plagal a Re menor introduciendo un sector menor que oscurece el clima por pocos compases, y rápidamente retoma el motivo anterior en Sib Mayor expandiéndolo y luego de un corto desarrollo cerrar la sección con acordes menores deteniendo el movimiento en la nota La.

Comienza, luego, la sección del coro de sopranos Coéforas cantando la melodía modal presentada anteriormente y agregando una parte nueva; esta melodía es nuevamente una clara referencia a la música griega, está en un modo dórico, tiene una armonización modal sin un centro tonal aparte de la melodía que guía el discurso y está cantada al unísono, como se cree que era la música griega. El único giro tonal lo tenemos al final del coro a modo de cierre de la sección que termina en III° - IV° - V° - I° siendo todos acordes mayores y concluyendo en Re Mayor.

Sigue una sección más animada que va creciendo, donde una trompeta toca una suerte de fanfarria haciendo referencia a los héroes y de pronto las cuerdas introducen un motivo ascendente y triunfal que da pie al coro, incluidos los hombres, que canta exultante a los héroes a distintos tiempos, a modo de pueblo o multitud concluyendo en Re mayor y dando paso a una sección instrumental en acordes menores que acompaña el ritual de las Coéforas alrededor del altar. Las contraltos Coéforas cantan a dos voces una melodía de un rezo, de canto ritual, con mucha repetición de notas, realzando con el ritmo la agógica del texto que nos lleva a la detención sobre un acorde de Sol sin tercera, sobre el que cantan al unísono las contraltos

³⁴ GNECCHI, op.cit.: PROLOGO: 81

introduciendo el canto propiciatorio y un solo de flauta abre paso al solo acompañado por el coro femenino *a boca chiusa* a dos voces. Otra vez la melodía esta construida sobre un modo griego, el modo de Sol *Mixolidio*, un modo mayor que tiene el 7º grado descendido, utilizando enlaces modales de una forma muy libre para acompañarlo.

Gnecchi hace uso libre del cambio al modo de Sol menor cuando el texto amerita cierto realce, y cambio de carácter manteniendo enlaces armónicos modales. El solo cierra con la melodía de flauta que lo abre en Sol menor, con una respuesta del clarinete y de nuevo la flauta y abre el espacio a las voces del coro que, a modo de Pueblo, exclama en pequeños juegos de polifonía vocal comenzando *a capella* y luego *crescendo* al son de la triunfante flota, llegando a un climax en Re Mayor donde aparecen los cuernos con un tema triunfal: *el retorno*. Se suma el coro masculino y en una suprema exaltación cantan “¡A! ¡A!” donde se da un cambio armónico sorpresivo con melodías ascendentes que confluyen en 18 de ensayo en una sección triunfal en Re Mayor, dominada por el uso de toda la orquesta con gran preponderancia de los metales haciendo melodías de triunfo. Y, por el canto de los hombres al comienzo, al que luego se suman las mujeres haciendo comentarios con su canto en una clara polifonía vocal entre hombres y mujeres, ambos cantando a dos voces en un *crescendo* constante que confluye en el sonido del tam-tam, llamado del Vigía del Puerto desde la torre, y todo el mundo grita la partida al puerto. Con una gran fanfarria y una escala ascendente de las cuerdas se llega al motivo de Clitemnestra, con un cambio brusco de tonalidad, de *tempo* y de giros melódicos: es cuando aparece la reina en escena.

Entonces, ¿quién es este desconocido compositor de gran conocimiento clásico y de profunda belleza? Pues, Vittorio Gnecchi (1876 – Milán - 1954) estudia de manera privada con sobresalientes profesores de música de su época: Michele Saladino (también profesor de Pietro Mascagni y del gran director Victor De Sabata), sigue su formación con Gaetano Coronaro, convirtiéndose luego en discípulo y amigo entrañable de Tullio Serafin.

En 1896 estrena su primera ópera de carácter pastoril *Virtù d'Amore*, evento que genera gran resonancia. Llevada a escena en la finca familiar en Verderio (Provincia de Lecco, Lombardía), intervienen nombres sobresalientes del mundo operístico: Adolfo Hohenstein (pintor, diseñador, ilustrador de libros, director Artístico de la Oficina Gráfica Ricordi), Antonio Rovescalli (escenógrafo), con la dirección de Tullio Serafin, al piano Luigi Russolo y, como protagonista de la escena, el conde Giuseppe Visconti.

En 1901 le propone a Luigi Illica la colaboración en un nuevo libreto, quien acepta de buen grado³⁵. En 1903 *Cassandra* estaba lista para su estreno y es presentada en versión completa para su edición a Giulio Ricordi, cuya respuesta negativa parece marcar el inicio de un camino controversial y paradójico: “*Querido Vittorio, Tu comprenderás muy bien que este ensayo tuyo de dilettante no podrá jamás exhibirse en un gran teatro (...)*”³⁶. En un nuevo y definitivo intento, sigue los consejos de su amigo Tullio Serafin., presenta la obra al director maestro Arturo Toscanini, quien se compromete a dirigirla en su estreno. Así, *Cassandra* es llevada a escena con cantantes de renombre europeo en el teatro de Bologna en 1905, contradiciendo los vaticinios en voz de Ricordi, contrarios a la tradicional certeza de la visionaria protagonista.

La detallada enumeración de sus puestas en escena durante décadas y la lista de indiscutibles celebridades musicales ligadas al autor parecen plantear cuatro cuestiones:

1 - la escasa representación dentro de Italia (de las veinticinco puestas del siglo XX, sólo cuatro pertenecen a versiones completas en suelo italiano) y en su mayoría de manera fraccionada, sugiere una incomprensión o rechazo del público de la época, quien argumentó percibir un aparente exceso de germanismo. Quizás se encontraban bajo la euforia de pleno *Verismo*, por ejemplo de la *Cavalleria Rusticana* (1890) de Pietro Mascagni, que, a pesar de ser decididamente italiana, posee una concepción textual de idéntica estructura unitaria (recuérdese que ambos Mascagni y Gnecchi fueron formados por los mismos maestros);

2 - la opuesta recepción teatral y consecuente aceptación del público extranjero expresan una valoración de Gnecchi como compositor; quizás la familiaridad con obras y músicos como

³⁵ Existe documentación escrita al respecto sumamente interesante que será adjuntada en el trabajo completo.

³⁶ Traducción del texto en italiano incluido en: Ianello, Marco (2011) “*Un destino beffardo*”. – p. 23

Weber, Wagner y el mismo Strauss, - *Salomé* (1905) y *Electra* (1909) guardan igual factura en un Acto y se asemejan sorprendentemente en cuanto a la concepción musical -, les haya permitido una recepción positiva y entusiasta anticipada;

3 - si consideramos que sus últimas representaciones en Italia se ubican en las décadas del '30 y '40, se podría plantear la posibilidad de un conveniente silenciamiento crítico-musical a partir de una injusta asociación con un entorno aristocratizante, elitista, y hasta de sospechosa fama durante ciertas década fascista³⁷;

4 - su origen y posterior ejecución en manos de ciertos nombres confirmaría o, por lo menos, daría una tímida confianza de valor de la obra, ya que ninguna de estas figuras internacionales arriesgaría un cuestionamiento ni perdería su tiempo valioso en ejecutar obras de mediocre compostura.

Por último, como el mismo Gnegchi señalara en sus *Memorias*³⁸: si tan insignificante era su valor musical, por qué tanto esfuerzo de los críticos detractores, a cuyo pesar, no cesó de componer ópera, oratorio, ballet, poema heroico, cantata, misa, estrenados paradójicamente en Alemania, Holanda, Austria.

A lo largo del trabajo se ha abierto a modo de abanico una amplia gama de posibilidades o perspectivas de investigación: desde su visión particular del mito griego, desde la complejidad del libreto, desde su concepción musical a la vez clásica y vanguardista, desde la problemática de su recepción. De ninguna manera se ha pretendido cerrar con conclusiones definitivas. Nuestro principal objetivo ha sido difundir al autor a través de la aproximación a una de sus obras más sobresalientes.

A partir de esta extractada presentación de su *Cassandra*, esperamos promover la investigación de la obra completa del compositor Vittorio Gnegchi. Y, en el mejor de los casos, por qué no, convencer a nuestros directores artísticos de subirla a escenarios argentinos Sorprenderían a un público ávido de renovación de repertorio fijado prioritariamente en el siglo XIX, con escasas puestas del siglo XX. Así, permitirnos *oír* y considerar finalmente la advertencia y reclamo de la protagonista que nos convoca:

“¡Cassandra está y espera!”
 (“Cassandra sta e aspetta!”)

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTE PRIMORDIAL: - Publicación Especial realizada para el reestreno en el Teatro Massimo Bellini, enero 2011:

STAGIONE LIRICA E DEI BALLETTI

2011 - Teatro Massimo Bellini, *CASSANDRA*, Vittorio Gnegchi, Edizioni dell'E.A.R., T.M.B. redazione e ricerca iconografica Giovanni Idonea, e colab.: Associazione Musicale Vittorio Gnegchi- Ruscone, Marco Contini (Milano), Simone Aveni (Catania):

³⁷ Cabe recordar aquí el perjuicio que provocó a otro músico italiano, Victor de Sabata, su amistad con la familia Mussolini y el haber dirigido orquestas durante estas mismas décadas en Italia y Alemania- cfr.: “OPERA CONDUCTORS: VICTOR DE SABATA”
En: <http://www.operaarts.com/operaconductors/victor-de-sabata.php> (20/07/2012)

³⁸ GNEGCHI (2011) *Memorie*, p- 52/53

Il sommario

La locandina	p.7
PRINCIPE.Quirino , “Ritorno a Cassandra	p.9
IANNELLI, Marco , “Un destino beffardo di nome Cassandra”	p.23
GNECCHI, Vittorio , ” Memorie”	p.37
VELISSIOTIS, Nikolaos , “La `scoperta` di Cassandra”	p.53
CORSARO, Mauro , “Cassandra nel mito”	p-61
GNECCHI-RUSCONE, Francesco , “Zio Vittorio”	p71
La trama	p75
Il libretto , a cura del Settore Comunicazione	p.79
RECH, Gabriele , “La regia - <i>Questa è la legge: il sangue versatosulla terra chiede nuevosSangue</i> ”	p.99
RIETTI, Arturo , “ <i>Vittorio Gnecchi</i> , La biografia	p.101
I protagonista: “Donato Renzetti, direttore d´orchestra. “Gabriela Rech, regista”	p.103

Bibliografia General:

“AN INCONVINIENT CASE”:

Versión electrónica disponible en:

http://www.associazionegnecchi.org/eng/?page_id=110,

Fecha de última consulta: 23/05/2012

BIBLOGRAFIA

Versión electrónica disponible en:

http://www.associazionegnecchi.org/ita/?page_id=40

Fecha de la última consulta: 22/06/2012

BULDRINI, Yonel,

10/11/07

“Vittorio Gnecchi et Richard Strauss ou L’Agneau et le loup?”, En:

FORUM OPÉRA, LE MAGAZINE DE L’OPÉRA ET DU MONDE

LYRIQUE, versión electrónica disponible en:

http://www.forumopera.com/v1/actu/cassandra_berlin.html

Fecha de última consulta: 04/07/2012

“Cassandra by Vittorio Gnecchi, and Elektra by Richard Strauss, Deutsche Oper Berlin”,

Feb. 2009. Versión electrónica disponible en:

<http://markronan.wordpress.com/2009/02/15/cassandra-by-vittorio-gnecchi-and-elektra-by-richard-strauss-deutsche-oper-berlin-feb-2009>

Fecha de última consulta: 14/04/2012

“Cassandra y Elektra ponen fin a larga racha estrenos frustrados, Deutsche Oper”,

Versión electrónica disponible en:

http://www.terra.com/musica/noticias/cassandra_y_elektra_pone_fin_a_larga_racha_estrenos_frustrados_deutsche_oper/oci214856

Fecha de última consulta: 20/07/2012

GNECCHI, V.

2000

Cassandra Tragedy with a Prologue and Two Parts; Montpellier Languedoc-Roussillon National Orch/ Enrique Diemecke -

CASSANDRA Opera, Libretto by Luigi Illica after Aeschylus's Agamemnon, versión electrónica disponible en:

<http://www.nandoperettifound.org/en/page.php?project=251>, Fecha de

última consulta: 07/04/2012

Cassandra (Tragedy with a Prologue and Two Parts), versión electrónica disponible en: <http://www.classicalcdreview.com/gnec.htm> Fecha de última consulta: 23/07/2012

NIETZSCHE, F.

1977

El nacimiento de la tragedia, Madrid, Alianza Editorial.

* * *

APÉNDICE

Obras del Compositor Vittorio Gnechi

(Listado publicado por la Asociación Musical Vittorio Gnechi Ruscone y la Fundación Nando Peretti, a cargo del soporte para la investigación de la obra del compositor y su difusión).

Obras Teatrales:

- *Virtù d'Amore* (1896), pastoral en dos actos, libreto de M. Rossi Bozzotti
- *Cassandra* (1904), drama musical in un Prólogo y dos Partes, libreto de L. Illica y V. Gnechi
- *La Rosiera* (1909), idilio trágico en dos actos, libreto de C. Zangarini e V. Gnechi
- *Judith* (1914-1952), drama musical en tres actos, libreto de L. Illica

Ballet:

- *Atalanta* (1929)

Composiciones para gran orquesta:

- *Epinicio* (1910), no publicada
- *Poema heroico*, Notas del campo de Oloferne (1932)
- *Tempo de Sinfonía en D flat*

Composiciones Sacras Corales:

- *Missa Saliburgensis* (1933), para soprano, coro y orquesta
- *Cantata Biblica* (1934), para soprano, barítono, coro y orquesta
- *Salve, Regina!*, para soprano coro y orquesta
- *Sacro Convivium*, para soprano, coro y orquesta
- *Ave Maria*, para tres solistas, coro y orquesta

Composiciones para orquestas menores:

- *Invocazione Italica*, marcha
- *Pavane*
- *Piccola Madre*, romanza

Música de Cámara::

- *Adagio*, para violín y piano
- *Pregiera*, para violín y piano
- *Adagio*, para cello y piano
- *Adagio*, para violín, cello y piano
- *Danza y Ritos Griegos*, para violín, cello y piano
- *Andante Religioso*, para violín, cello y piano
- *Marcha*, para violín, cello y órgano
- *Obertura*, para dos pianos
- *Seis Romanzas para voces*, canto y piano
- *Pastoral*, para voces, canto y piano (con una adscripción para pequeña orquesta)

* * *

Inés Grünwaldt. Egresada de la carrera de Letras de la U.C.A. en el año 1975. Desde entonces ha ocupado cargos docentes en las áreas de Literatura, Metodología de la Investigación, Construcción del Texto y Análisis del Discurso en la U.C.A., U.M.S.A., U.S.A.L., G.A.I.A.. Ha sido Coordinadora de Curso de Capacitación Docente en Buenos Aires y el interior del país. Es profesora titular de Literatura Mundial Comparada en Bachillerato Internacional del Colegio Francés; Profesora Adjunta de Lingüística en el área de Análisis Textual en la UMSA. y profesora a cargo del estudio comparatístico de los libretos operísticos y sus fuentes literarias en grupos de estudio de la Opera..

José Luis Contini. Egresado de la carrera de Licenciatura en Dirección Orquestal de la Universidad Católica Argentina en el año 2008; continuó su formación con los maestros Luis Gorelik, Hadrian Avila Arzuza y Jordi Mora. Ha dirigido obras de Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, von Suppe, Carl Orff, Holst, Gershwin Salgan, entre otros compositores, así como un amplio repertorio de música popular y folclórica. Han actuado bajo su batuta la Orquesta Sinfónica Juvenil Libertador San Martín, la Orquesta Sinfónica Juvenil de Radio Nacional, y, en el 2011, el Ensamble del Seminario de Composición II de la carrera de Composición de la UCA. En el 2009, preparó y dirigió una adaptación libre de *La Serva Padrona* de Pergolesi. Desde el 2010, ocupa el cargo de Director de la Banda de Concierto de Gendarmería.

* * *