

# LA MUSICA NUEVA Y LOS PROGRAMAS DE LAS TEMPORADAS DE CONCIERTOS EN ROMA, FLORENCIA Y PERUGIA

P O R

*Irma Godoy*

La Academia Nacional de Santa Cecilia, de ilustre y antigua tradición (fue fundada por Giovanni Pierluigi da Palestrina en 1566 y canónicamente constituida en 1589 por el Papa Gregorio XIII con el título de "Congregación de los Músicos de Roma bajo la invocación de Santa Cecilia"), ha consultado dentro de su Temporada Anual de Concieros de Abono 1959-1960 —que comprende 45 conciertos sinfónicos, sinfónico-corales o de solistas y 12 conciertos de música de cámara, audiciones que han sido fijadas para el período comprendido entre el 25 de octubre de 1959 y el 11 de mayo de 1960—, la participación de 25 diferentes directores de orquesta y 40 solistas. Por lo menos la tercera parte de los veinticinco maestros que figuran en el elenco publicado en el programa general son artistas ilustres que gozan de una bien merecida fama. Si a ellos se agregan los nombres de los cuarenta solistas —entre los que se cuentan pianistas tales como Wilhem Backhaus, Arturo Benedetti, Michelangeli, Robert Casadesus, Rudolf Firkusny; los violinistas David Oistrach, Nathan Milstein, Wolfgang Schneiderhan; el celista Enrico Mainardi; el guitarrista Julián Bream; los cantantes Gloria Davy, Nicola Rossi Lemeni, etc. y los conjuntos de cámara e instrumentales Trío Italiano de Arcos, Cuarteto Italiano, Cuarteto de Budapest, Virtuosity de Roma, "Complesso Pro Musica Antiqua" y "Ensemble Baroque de Paris—, se podrá tener una idea de la calidad de los intérpretes que tomarán parte en dichas audiciones.

Y es precisamente por ello que, después de haber examinado atentamente el programa general de los conciertos en cuestión, se constata, no sin perplejidad, que —como en años anteriores— la Academia de Santa Cecilia de Roma continúa repitiendo sus "programas clisés" casi sin variaciones de un año a otro, sin osar aventurarse fuera del campo de los "repertorios tradicionales", los cuales, aunque comprenden —como es lógico— obras de los mayores autores del pasado, de algunos compositores modernos y de contados autores contemporáneos ya consa-

grados y, en consecuencia, "clásicos" —los únicos a los que el Comité Artístico de la Academia de Santa Cecilia otorga el "derecho de ciudadanía" en el mundo musical bajo su jurisdicción—, excluyen, sin embargo, a las últimas generaciones de compositores contemporáneos, ignorando, así, la existencia de la música nueva, como si aquella música joven de vanguardia y de ultravanguardia —que se expresa en nuevos lenguajes sonoros, en formas y corrientes que se concretan en una música viva y genuina— no respondiera, al igual que la música de todos los tiempos, a una verdad de vida y de pensamiento y a una sensibilidad por razón de cosas diversas y no reflejara la cultura de nuestro tiempo, y como si una buena parte de tales compositores no afrontara y tradujera estas realidades en creaciones cuyo contenido acusa, casi sin excepción, un hondo empeño espiritual, producto de nuevos y diversos imperativos morales, intelectuales y emocionales. Creaciones que se muestran en perfecta coherencia con tales exigencias, en las cuales ellos aplican formas e idiomas sonoros que van del dodecafonismo schoenberguiano y del postdodecafonismo a las breves formas de expresión weberniana, postweberniana, al serialismo y al puntillismo (llevados, en algunos casos, a sus extremas consecuencias), por no mencionar también las experiencias cumplidas en el campo de la música electrónica y concreta por algunos jóvenes y meritorios representantes de la música europea contemporánea, de las que han derivado importantes aportes técnicos en materia de sonoridad.

Se da así el caso de que en un total de casi 200 obras programadas para ser ejecutadas tanto en el ciclo de conciertos sinfónicos, sinfónico-corales y de solistas como en aquéllos de cámara de la Temporada 1959/60 de la Academia de Santa Cecilia, fuera de los nombres de Bettinelli, S. Fuga, Gargiulo, Parodi —que, a decir verdad, no pertenecen a la corriente de vanguardia, y que en los programas están representados, respectivamente, con 4 obras que constituyen una novedad sólo en el cartel de conciertos de Santa Cecilia: "Concierto para piano y orquesta", "Cartas de Stalingrado", "Segunda Sinfonía" y "Concierto para fagot y orquesta" (éste es un estreno absoluto de Parodi)—, son los de compositores tales como Boris Pórena y, en cierto modo, C. Testi, A. Veretti y M. Zafred, los que pueden ser considerados como los "elementos revolucionarios", por los cuales la Academia de Santa Cecilia se ha atrevido a poner en peligro su prestigio de tradicionalismo "a outrance". Porque ni Goffredo Petrassi, una de las figuras de mayor relieve de la música europea contemporánea (que figura en el progra-

ma con "La follia d'Orlando") ni el gran Stravinsky (de quien se escucharán 4 de sus partituras que no se cuentan precisamente entre sus últimas fatigas), por una parte, ni B. Britten (que es presentado con sus conocidísimas "Variaciones sobre un tema de Purcell"), Ghedini (con su "Sonata para flauta y orquesta"), Gian Francesco Malipiero (con "San Francesco d'Assisi" para coro y orquesta), I. Pizzetti (con su "Sinfonía en La"), Prokofief (de quien se han incluido 3 trabajos), R. Strauss (que figura con su burguesísima "Sinfonía doméstica" y con "Así habló Zaratustra"), Schostakovich (cuyo "Concierto para piano y orquesta" Op. 161 aparece ahora por primera vez en los programas de Santa Cecilia junto con su "Sinfonía N.º 5"), ni B. Martinu (con su "Concierto N.º 2 para piano y orquesta"), por otra, autores, algunos de ellos ya desaparecidos, que con mayores o menores méritos han ya pasado a ser "clásicos" de la música, podrían turbar la paz de la conciencia de los miembros del Comité Artístico de la Academia de Santa Cecilia, por ser suficientemente conocidos por el público que frecuenta los conciertos de la institución. Queda, así, en pie e insoluble el problema que nos ocupa, ya que las 4 partituras mencionadas (sobre todo la de B. Porena), que hacen hasta cierto punto excepción a las rígidas reglas de programación de la Academia, no pueden menos que naufragar irremediablemente en medio del océano de las 200 obras que las circundan. Sería interesante saber por qué la música de vanguardia de los compositores jóvenes infunde tanto temor a los responsables de la selección de las obras en ejecución en los conciertos de la mayor y más antigua institución musical de Roma. Basta, en cambio, dar una rápida ojeada al programa general de la Temporada de Conciertos del "Teatro Comunale di Firenze" para darse cuenta que el espacio reservado a las creaciones de los compositores contemporáneos es mayor (son 18 las partituras de música contemporánea en él incluidas) que el asignado a los autores modernos (15 obras), mientras, por obvias razones, las composiciones de los grandes músicos del pasado —sean éstos clásicos o románticos— figuran con una cifra de preferencia dentro del ciclo de conciertos de esta Temporada Musical Florentina, que contempla 24 audiciones, que van del 1.º de noviembre de 1959 al 16 de abril de 1960, y para cuya realización se han llamado a colaborar 17 distintos directores de orquesta —de los cuales, por lo menos 11 son figuras de fama mundial— y 24 solistas (5 pianistas, 5 violinistas, 1 clavicembalista —Frank Pelleg—, 1 arpista —Clelia Aldobrandini Gatti— y 12 cantantes), además del

Coro y de la Orquesta del "Maggio Musicale Fiorentino" y del "Quintetto Chigiano".

Pero, aunque los nombres de Stravinsky y de Luigi Dallapiccola son los que ocupan el puesto de honor entre los 17 autores contemporáneos cuyas obras han sido seleccionadas para ser ejecutadas en estos conciertos (los otros autores elegidos son M. Zafred, I. Pizzetti, Ghedini, V. Bucchi, C. Testi, G. Viozzi, A. Veretti, E. Porrino, S. Fuga, Bartolozzi, Geminiani, Cremesini, Rocca, Montemezi y Prosperi), ni la partitura del maestro italiano ("Tartiniana seconda" para violín y orquesta. 1ª ejecución en Florencia) ni las 2 de Igor Stravinsky ("Scherzo alla russa" y la suite de "El pájaro de fuego") son obras de reciente creación y, en consecuencia, realmente no representan las últimas orientaciones estéticas y formales de estos maestros. Algo por el estilo se puede decir de los trabajos de los otros autores contemporáneos incluidos en la temporada florentina.

La cautela con que generalmente proceden las instituciones musicales italianas en relación con aquella producción que refleja las últimas tendencias, parece tener su origen en el temor de encontrarse con la Sala de Conciertos poco menos que desierta o de tener que constatar que el público la abandona cada vez que en el programa figuran nombres de nuevos compositores u obras de vanguardia hacia las que el grueso público y —aunque parezca increíble— una parte de la crítica italiana no demuestran una buena disposición, reservándoles una acogida fría o agresiva o ignorándolas, como sucede, para mejor o para peor, con algunos de los críticos italianos. Y como es precisamente el crítico el llamado a iluminar e ilustrar al grueso público y al auditor culto no especializado, facilitando así la comprensión de las obras nuevas o de difícil penetración y asimilación, su silencio o sus ataques no hacen otra cosa que ensanchar el foso de demarcación que ha surgido entre el compositor y el auditor medio en relación con aquellas obras que siguen las últimas corrientes musicales.

Afortunadamente la intransigencia no es general en el campo de la crítica. Y si la situación de la música nueva en Italia (quiero decir la de avanguardia) no es del todo desesperada, ello se debe a la inteligente y sistemática labor de un reducido número de críticos, de certera visión, de hondas inquietudes artísticas y de seria preparación<sup>1</sup>, quienes, con su autorizada palabra sirven la causa de esa música de calidad, cuyos

<sup>1</sup>Me refiero sobre todo a Massimo Mila y a Luigi Rognoni.

autores —tanto los jóvenes como aquellos maduros, que han orientado su actividad hacia las nuevas tendencias que agitan el mar de la creación musical— no siempre encuentran abiertas las puertas de las instituciones musicales cuando tratan de hacer oír su voz en sus temporadas habituales de conciertos. Sin embargo, las excepciones no faltan entre estas instituciones y una de ellas es la RAI (Radio-Televisión Italiana), en cuyos conciertos —sean los que se efectúan en el Auditorio del Foro Itálico de Roma, como los que tienen lugar en Milán, Turín o Nápoles—, el elemento de interés jamás falta no sólo en el campo de la interpretación y de las ejecuciones de gran clase de obras maestras de la música, sino también en el de la música nueva.

Se sabe que la radio es una devoradora de música. Pero en el caso de la RAI su avidez se explica no sólo por su siempre creciente necesidad de material de difusión —tradicional o nuevo—, sino por el espíritu pronto a acoger todas las solicitudes de la cultura que anima a los responsables de la preparación de sus programas y por su política de “alerta” tendiente a mantener al día, dentro de lo posible, sus manifestaciones concertísticas que distribuye en su Programa Nacional y en el Tercer y Segundo Programas con un criterio y una apertura mental tales que la radio italiana es hoy por hoy el principal instrumento de divulgación de la música en el país, en el más amplio sentido de la palabra. Porque son los autores contemporáneos los que ocupan —junto con las curiosidades musicológicas— el espacio asignado a los 36 conciertos anuales de la “Temporada Pública de Roma del III Programa” (esto sin mencionar, naturalmente, los 8 conciertos que constituyen la “Temporada de Otoño del III Programa”, que tienen lugar en su Auditorio de Turín, ni la enorme cantidad de material musical de todos los tiempos, que ella presenta en los otros 214 conciertos que pone durante el año en onda a través del Programa Nacional y del II Programa), conciertos que en conjunto llevan a 258 el número total de las audiciones que la radio italiana ofrece en sus auditorios públicos y transmite, valiéndose de las 4 orquestas y de los 3 coros que posee, o retransmite directamente desde el lugar donde se efectúan los conciertos que realizan los conjuntos de los teatros italianos o extranjeros y las manifestaciones de especial interés, tales como los Conciertos-celebraciones, los de grandes novedades o los de los numerosos festivales que tienen lugar dentro y fuera del país, sin excluir las manifestaciones de la S.I.M.C., a las que la RAI da hospitalidad en sus auditorios y cuyos conciertos, reservados a un público formado en su mayor parte por músicos y críticos, son grabados y retrans-

mitidos periódicamente, como todo el otro material que sus técnicos recogen, dondequiera que un acontecimiento musical los lleve.

Esta intensa actividad musical de la RAI se traduce tanto para el público italiano como para los radioauditores del país y del extranjero en conciertos, en los cuales ella hace oír no sólo las voces de los músicos de un pasado lejano e inmediato y las de aquellos autores contemporáneos ya consagrados, sino, también, las de los más jóvenes, voces estas últimas que —como se ha dicho— son captadas preferentemente a través de su III Programa, cuya presente “Temporada Pública de Roma” y su “Temporada Sinfónica de Otoño de Turín”, constituyen una elocuente demostración de la forma en que la RAI ha abrazado la causa de la música nueva. Una sola ojeada al elenco de los autores y de las obras incluidos en los 36 conciertos públicos de Roma y en los 8 de la Temporada de Otoño de Turín es suficiente para considerar con un cierto optimismo la suerte de la actual producción musical en relación con las oportunidades de divulgación que una institución de la importancia de la RAI ofrece a los compositores de vanguardia, ya que en tal elenco figuran nombres tales como los de L. Nono (con su “Romance de la guardia civil española”, para recitante, coro hablado y orquesta. 1ª ejecución en Italia), L. Dallapiccola (“Requiescant”, para coro mixto y orquesta. 1ª ejecución en Italia), F. Donatoni (“Strophes”, para orquesta. Estreno absoluto), C. Franci (“Vibraphon”. Novedad absoluta), G. F. Malipiero (estreno absoluto de “L’asino d’oro”, para barítono y orquesta, en una ejecución de concierto), G. Petrassi (“V Concerto para orquesta”), V. Bucchi (“Concerto in rondó” para piano y orquesta), Brero (“Concertino”, para piano y orquesta), Ghedini (“Concerto Spirituale”, para 2 sopranos e instrumentos, inspirado en “La Incarnazione del Verbo Divino” de Jacopone di Todi), S. Barber (“Prayers of Kierkegaard”, Op. 30 para soprano, coro mixto y orquesta. 1ª ejecución en Italia), Schostakovich (“V Sinfonía, Op. 47), el argentino E. Ogando (“Concierto para violín y orquesta”. 1ª ejecución en Italia), A. Jolivet (“Concierto para arpa y orquesta”), B. Blacher (“Música concertante” para orquesta, 1ª ejecución en Italia), M. Seiber (“Improvisations” para jazz-band y orquesta sinfónica, 1ª ejecución en Italia), los húngaros P. Kadosa y Ranki (“Concertino” para piano y orquesta y “Suite para orquesta”, respectivamente. Ambas obras se ejecutan por primera vez en Italia), Chávez (“Toccata” para instrumentos de percusión), C. Orff (“Catulli Carmina”, cantata escénica para solos, coro e instrumentos), Paul Dessau (“El proceso de Lucullo”, ópera inspirada en un texto de B. Brecht. Ejecución

ción en forma de concierto y novedad para Italia), C. Prosperi ("Concerto dell'infanzia". Estreno absoluto), V. Fellegara ("Un Requiem per Madrid". Novedad absoluta), R. Vlad ("La strada sul caffè", Suite), M. Labroca ("Otto madrigali di T. Campanella"), G. Petrassi ("Recréation" concertante), el norteamericano Peter Mennin ("Sinfonía N.º 6"). Dichos nombres se agregan a los de Stravinsky (del cual menciono sólo la cantata para coro masculino y orquesta "El rey de las estrellas". 1ª ejecución en Italia, no obstante ser ésta una obra compuesta en 1911) y Hindemith ("Sinfonía serena", "Metamorfosis", inspirada en un tema de Weber, etc.), que aparecen con mayor frecuencia en el elenco que ahora comento, junto con los de otros autores cuya creación ilustra algunas de las fases cruciales de la música europea de la primera mitad de este siglo y ellos son: Schönberg (la ópera "Die glückliche Hand", ejecución en forma de concierto; "Ode a Napoleon", para voz recitante, piano y cuerdas; "Pierrot lunaire", etc.), Berg ("Der Wein", aria en 3 partes de concierto para soprano y orquesta, etc.); Webern (versión original de los "Seis trozos para gran orquesta", Op. 6; "Cinco trozos", Op. 10; "Sinfonía", Op. 21), Bartok ("Deux Images", Op. 10; "Conciertos para piano y orquesta" N.ºs 1 y 3, etc.), Prokofief (Suite "Summer day", Op. 65 A; "Suite Scita", Op. 20), Debussy ("Jeux", poema danzado; "La demoiselle élue", para soprano, contralto, coro femenino y orquesta, etc.), Ravel, Casella, etc. Quedan todavía por mencionar algunos autores antiguos, clásicos, románticos y modernos, de quienes se han programado partituras que constituyen verdaderas curiosidades musicológicas u otras raramente ejecutadas, tales como "La Batalla", de W. Byrd; la "Sonata a 15", N.º 19, para cuerdas, de G. Gabrieli; la "Cantata profana" N.º 208 —"La Caza", para solos, coro y orquesta, de Bach; el "Réquiem" para coro y orquesta, de Cherubini; la "Misa en Do de S. Cecilia", de Haydn; la "Misa en Do menor, K. 427, para solos, coro y orquesta, de Mozart; "Un Réquiem para Mignon", para solos, coro y orquesta, inspirado en "Wilhelm Meister", de Goethe, de Schuman; "Ave María", Op. 12, para coro femenino y orquesta, "Nänia", Op. 82, para coro y orquesta, de Brahms, etc.; "Prometeo" —poema del fuego— de Scriabin; "Pequeña Sinfonía" para instrumentos de viento, de Gounod; la serie de Lieder para coro y orquesta —"El caballero de fuego", inspirado en textos de Mörike, de H. Wolf; "Ouverture de théâtre", de Kodaly; "Capricho para la mano izquierda", de L. Janacek, etc.

Todo este significativo material sonoro, rico de valores, ha sido distribuido en las audiciones del III Programa con un criterio que permi-

te mantener el interés y conservar vivas en la mente de los auditores las diferentes expresiones —con sus diversos problemas de forma y fondo—, que han determinado la profunda evolución que se ha operado en la música en la primera mitad del siglo en que vivimos, evolución a la que el mensaje weberniano ha dado, entre otros, un impulso del todo especial, ya que en él las tendencias de vanguardia han encontrado elementos espirituales, estéticos y formales que aún hoy condicionan e influyen la producción de los compositores contemporáneos. Y precisamente por ello, por el carácter de viva actualidad de la obra de Anton Webern, la RAI le ha dedicado, además, un ciclo de las audiciones de su III Programa a toda su creación, de evidente importancia histórica y de depurado valor estético. En menor número, por razones económicas, pero siempre de un tono superior, las manifestaciones de la Academia Filarmónica Romana, fundada 138 años atrás, revelan el incesante interés de su Comité Artístico por todo lo que sea expresión musical de calidad. En efecto, como en años precedentes, éste ha seleccionado entre las mejores partituras de músicos de ayer y de hoy, con un criterio de perfecto eclecticismo, el material con que ha confeccionado los programas de las 20 audiciones que constituyen el núcleo central de su Temporada 1959-1960, iniciadas en la segunda quincena de noviembre, audiciones en las que se da al público que frecuenta los conciertos del Teatro Eliseo la oportunidad de escuchar obras que se sitúan en todo el arco histórico de la creación musical, sin excluir —como sucede en el seno de otras instituciones concertísticas italianas— sus últimas formas de expresión, ni aquellas nuevas orientaciones estéticas, demostrando con ello que en Roma no sólo por méritos de la RAI se puede estar al corriente de lo que está ocurriendo en el mundo en el campo musical y contribuyendo —de esta manera— a intensificar con el aporte indispensable de la música el fermento artístico y cultural de una capital como Roma. Además, este año la Academia Filarmónica ha introducido algunas innovaciones al tenor habitual de su programa general de manifestaciones, y fuera de aquéllas de estricto carácter concertístico, el cartel de la presente temporada incluye algunos espectáculos de elevado nivel artístico, los cuales se concretan en dos óperas alemanas de cámara, una de G. Klebe, que será presentada por primera vez en Italia por un conjunto musical de Düsseldorf, y la otra, de Offenbach; a ellas hay que agregar la ópera en dos actos de Giovanni Paisiello, "Il Barbiere di Siviglia", cuya ejecución estará a cargo del "Teatro da Camera del Collegium Musicum Italicum", con la concertación y dirección del maestro



Renato Fasano. El programa incluye, asimismo, tres ballets: "The Unicorn, the Gorgon and the Manticore", de Giancarlo Menotti; "Masques Ostendais", de Roman Vlad, ballet inspirado en las célebres telas de James Ensor, el cual —al igual del ballet de Menotti— será puesto en escena por el "Western Theatre Ballet", de Elizabeth West, y "Orphée", con música concreta de Pierre Henry, que llega por primera vez a Italia con el "Ballet Théâtre de Paris", de Maurice Béjart.

En cuanto a los conciertos —que por obvias razones priman sobre las otras manifestaciones musicales, y que son de carácter sinfónico, coral, de solistas y de cámara—, en ellos está representada la producción de autores que de H. Schütz, Schein, Eccard, Kuhnau, Vivaldi, Purcell van a Bach, Händel y Corelli; de Mozart y Haydn a Boccherini y Geminiani; de Beethoven a Brahms, Schumann, Schubert, Mendelsohn, Chopin y Grieg; de H. Wolf, G. Fauré a G. Mahler; de Debussy, Ravel, O. Respighi, R. Strauss, E. Bloch a Prokofief, E. Krenek, B. Britten, P. Hindemith; de A. Webern, Stravinsky, G. Petrassi a L. Dallapiccola, R. Nielsen y a H. Pousseur, etc., algunas de cuyas obras la Academia Filarmónica ha incluido en su serie de conciertos, a través de los cuales expone un vasto e interesante panorama de la música, que será realizado por intérpretes y ejecutantes de categoría y prestigio, entre los que se destacan las sopranos Teresa Stich-Randall e Irmgard Seefried; los directores de orquesta L. Maazel y Franco Caracciolo; los conjuntos instrumentales "I Musici" y el "Festival Strings Lucerne"; el coro de la iglesia de S. Tomás de Leipzig (para cuyos servicios religiosos, Bach, su Kantor por excelencia, creara algunas de sus obras maestras); el Cuarteto Parrenin, el cuarteto con piano "Pro-Arte"; el dúo pianístico Alfons y Aloys Kontarsky; los pianistas Clifford Curzon, A. Uninsky y Eli Perrotta; los violinistas W. Schneiderhan y Tibor Varga; el celista Amedeo Baldovino, etc.

Ahora bien, volviendo a la materia objeto de estas líneas, en el programa de la Academia Filarmónica Romana salta a la vista entre los autores (38) el número y la calidad de los compositores contemporáneos en él incluidos (10), junto a quienes he querido incluir a A. Webern no sólo por la índole profética de su obra (cuya órbita de producción abierta en 1909 se cerró en 1945), sino también porque para una buena parte de los músicos actuales la lacerante belleza del significativo ejemplo weberniano constituye aún hoy la brújula que los guía en su dramática travesía por el tempestuoso mar de la música de vanguardia. Por su parte, la ciudad de Perugia, aunque es sólo una capital de provincia,

podría, con sobradas razones, ser equiparada a aquellos grandes centros italianos que desarrollan una importante actividad concertística, dada la ininterrumpida y valiosa labor que realiza en el campo de la música durante todo el año. Porque (y esto lo saben los lectores de la "Revista Musical Chilena") a la capital de la Umbria va el mérito de haber dado vida a una de las más significativas manifestaciones musicales de Europa: la "Sagra Musicale Umbra", festival único en su género en el mundo, ya que en él se presentan y dan a conocer en ejecuciones raramente superadas solamente obras de carácter religioso y de inspiración bíblica, entre las que no faltan nunca algunas partituras de autores contemporáneos.

Pero aún así, los veinte días de música de la "Sagra" no son las únicas jornadas de conciertos de esta ciudad, porque la Sociedad "Amigos de la Música", que en Perugia es especialmente activa, ha preparado —como en anteriores años—, para ésta su xv Temporada de Conciertos, que va de octubre de 1959 a septiembre de 1960, un nutrido programa con un total de 40 audiciones, en las que participan excelentes intérpretes individuales y conocidos conjuntos orquestales y de cámara, audiciones para las cuales su Comité Artístico ha seleccionado más de 140 partituras (sinfónicas, sinfónico-corales o de solistas), que pertenecen a diferentes etapas de la Historia de la Música, incluso a la presente. De Vivaldi, por ejemplo, es de interés especial su cantata profana para solos, coro y orquesta "La Etruria triunfante", mientras que de Bach el grande, el programa general incluye 19 obras de sumo interés (instrumentales, corales y de cámara), entre las que me apresuro a indicar el drama para música: "Lasst uns sorgen lasst uns wachen", para orquesta, coro y solistas, la Cantata N<sup>o</sup> 214, cuatro de los seis Conciertos Brandenbúrgueses, veinticuatro Preludios y Fugas del "Clavecín bien Temperado", las "Treinta Variaciones y un Aria Goldberg", las seis suites para violoncello, etc.; entre el material haendeliano seleccionado, lo primero que los ojos ven es el título de una partitura raramente ejecutada, la cantata profana para coro, orquesta y solistas, "El Sena en fiesta"; Mozart está presente en cuatro de los conciertos de la temporada con creaciones tales como "Arias para soprano y orquesta" (K. V. 418-419 y 420), "Cuarteto con piano en Sol menor" (K. V. 478), etc.; de los trabajos de Haydn basta indicar tres de los elegidos, que son para cuarteto de cuerdas: "Las siete palabras de la Cruz" (Op. 51, N.os 1 al 7) y los cuartetos en "Mi mayor" (Op. 17, N<sup>o</sup> 1) y en "Re mayor" (Op. 64, N<sup>o</sup> 5); en cuanto a Beethoven, el espacio de conciertos asignado a su creación

es superado sólo por el destinado a la de Bach, y en ellos el maestro de Bonn figura con 15 de sus obras (sinfonías, cuartetos de cuerdas, música vocal, música para cello y piano, para violín y piano, para piano y para violín solos); el nombre de Brahms aparece ocho veces en el programa que comento (con composiciones para voz y piano, para cello y piano, para violín y piano y para piano solo) y una de ellas, con los "Zigeuner-Lieder" (Op. 103) para contralto y piano; de Schumann y Schubert han sido seleccionadas algunas obras vocales, y otras para cello y piano, para violín y piano, para piano solo, y entre ellas, los "Diederkreis", Op. 39 (Eichendorff), los "Lieder" basados en poemas de María Estuardo y tres "Ausgewälte Lieder", del primero de estos maestros; no faltan tampoco en el cartel los nombres de Boccherini, J. Peri, D. y A. Scarlatti, Porpora, Veracini, Chopin, Mendelssohn, C. M. von Weber, Bruckner, H. Wolf (este último presente en el programa con trabajos tales como Cuatro "Goethe Lieder" y Tres Lieder del "Italienisches Liederbuch" y otros tres del "Spanisches Liederbuch", de Heyse), Janacek, Mahler, ni los de Debussy, Ravel, Prokofief y Bartok. Junto a ellos figuran, finalmente, diversos autores contemporáneos y otros ya desaparecidos, algunos de los cuales han abierto el sendero por el que más tarde han pasado los artífices de la nueva música, tales como Schönberg, A. Berg, A. Webern, A. Casella, B. Martinu, I. Pizzetti, Hindemith, F. Poulenc, C. Orff, G. Viozzi, Stravinsky, G. Petrassi, L. Dallapiccola, cuyas obras incluidas en un número superior a veinte en el programa de los "Amigos de la Música", reflejan o representan —según el caso—, en su gran mayoría, las principales tendencias de la música contemporánea y constituyen un material de indudable valor, cuya difusión no se puede omitir sin incurrir en un delito de lesa cultura o demostrar la ausencia total de sentido histórico, el cual de cada época debe aceptar y reconocer su propia forma de arte y de pensamiento.