



Publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

UNIVERSIDAD DE CHILE

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264, CASILLA 2100
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:
SAMUEL CLARO V.

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XX Santiago de Chile, Enero-Marzo de 1966 N° 95

S U M A R I O

EDITORIALES	3
ROBERT STEVENSON: Estudio biográfico y estilístico de T. L. de Victoria	9
JACOBO ROMANO: Un revitalizador del Lenguaje musical	26
JOHN E. DRUESEDOW, JR.: Cuatro Piezas de Mario Davidovsky	45
COLABORAN EN ESTE NUMERO	52
CRONICA:	
Noticias	53
Entrevista a León Schidlowsky	55
Música en el norte y sur del país	57
NOTAS DEL EXTRANJERO	59
PARTITURAS Y MATERIALES RECIBIDOS EN CANJE	62

Editoriales

ACTIVIDAD MUSICAL DOCENTE EN LA SERENA

A mediados de 1965 publicamos una breve reseña sobre la actividad cultural y artística chilena en la zona sur del país, demostrando los beneficios de una descentralización de la actividad cultural a través de la colaboración y coordinación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile con los Centros Universitarios de la zona sur.

El aporte de las provincias del Norte de Chile no es menos importante y en esta ocasión nos referiremos a la labor docente que se realiza actualmente en La Serena.

En 1964 al disolverse la Orquesta Filarmónica de La Serena, organismo que dependía de la Sociedad Bach, debido a la disminución de los aportes fiscales que constituían la base principal de financiamiento, el director y fundador de la Orquesta, Jorge Peña Hen y un grupo de instrumentistas de la Orquesta Filarmónica enfocaron su actividad hacia dos funciones primordiales: la creación de una Orquesta de Cámara y la docencia en escuelas primarias.

El área de La Serena y Coquimbo que reúne una población que sobrepasa los 100.000 habitantes sólo tenía seis profesores especiales de música para todas las escuelas primarias y el Conservatorio Regional de La Serena, creado en 1956, debido a su reducido presupuesto, sólo podía atender a un pequeño número de alumnos. En 1964 carecía de casi todos los elementos indispensables para desarrollar sus funciones. Además, debido a los planes de estudio vigentes sólo iniciaba a estudiantes que no lograban vencer las exigencias del programa. El Conservatorio Nacional de La Serena, a pesar de sus esfuerzos, no podía cumplir con las necesidades de capacitar a la región de instrumentistas y educadores idóneos.

En mayo de 1964, Jorge Peña Hen, director y profesor del Conservatorio Regional, fundador de la Sociedad J. S. Bach y creador de la fenecida Orquesta Filarmónica, comenzó a poner en práctica una idea acariciada durante años. Tras una rápida selección de 100 niños de cuarta preparatoria de cinco distintas escuelas primarias, en un 30% provenientes de hogares de escasos recursos económicos, inició el desarrollo musical sin restricciones de este grupo, impartiendoles una enseñanza basada en los nuevos métodos musicales modernos, de tipo práctico, y que produjera a corto plazo músicos activos. Se distribuyeron los niños en dieciséis cursos de seis alumnos cada uno, dentro del marco de una orquesta sinfónica. Los alumnos de ambos sexos comenzaron a tocar instrumentos permitiéndoseles escoger a ellos mismos el instrumento que deseaban tocar y llegando poco a poco a familiarizarlos con

la teoría, el solfeo y la ejecución del instrumento elegido. En diciembre de 1964, después de sólo siete meses de estudio, la Orquesta Sinfónica de Niños de La Serena ofreció su primer concierto en la ciudad.

Los resultados de éste y sucesivos conciertos públicos fueron tan magníficos que pocos meses después, en mayo de 1965, gracias al apoyo del Intendente de la Provincia y otras entidades locales, el Ministerio de Educación decretó la creación de la Escuela Experimental Urbana de Primera Clase, integrada al plan común de enseñanza primaria. A esta escuela se incorporaron los alumnos iniciados en 1964 de las escuelas primarias ya mencionadas, constituyendo una quinta preparatoria y dos cuartas preparatorias fueron formadas por niños y niñas sometidos a un exámen de admisión que sólo exige condiciones ritmo-auditivas y afinación. La enseñanza escolar quedó a cargo de la Dirección de Educación Primaria y la enseñanza musical fue impartida por el Conservatorio Regional de La Serena. Durante las mañanas los alumnos tienen clases como en cualquiera otra escuela primaria del país y en el curso de la tarde, hasta las cinco, estudian música y hacen la práctica de su instrumento en clases colectivas de seis niños, con cuatro clases semanales, bajo el control de un profesor idóneo. Al niño no se le exige comprar un instrumento para ingresar porque la mayoría de ellos son estudiantes de escasos recursos. El régimen de cursos colectivos de instrumento permite mejorar mucho el rendimiento del horario de los profesores y la disponibilidad de instrumentos: un profesor con 16 horas de enseñanza atiende cuatro cursos con un total de 24 alumnos con sólo seis a ocho instrumentos.

Los días sábado se consagran a la práctica de conjunto tan pronto como el alumno tiene un mínimo de recursos técnicos. Además de la Orquesta los niños actúan en cuartetos, quintetos, duos y tríos de distintos tipos. La edad promedio de la Orquesta es de 11 años con excepción de ocho niños de 11 a 14 años que desempeñan algunas primeras partes y que siguen el plan tradicional del Conservatorio. La Orquesta Sinfónica de Niños cuenta con 26 violines; 7 violoncellos; 3 contrabajos; 2 flautas, piccolo; 2 oboes; 3 clarinetes; 2 fagotes; 4 cornos; 4 trompetas; 3 trombones; 1 bajo; 5 percusiones y piano. Además se creó la Banda Instrumental con 3 flautas (y/o piccolo); 2 oboes; 2 clarinetes en Mi bemol; 3 clarinetes en Si bemol; 1 bugle; 5 trompetas; 4 cornos; 3 saxos; 2 fliscornos en Mi bemol; 3 fliscornos en Si bemol; 3 trombones; 4 percusiones (lira, caja, bombo y platillos), y la sección cuerdas de la Orquesta que pasa a constituirse en Banda de Guerra con tambores, pitos y clarines.

Estos conjuntos, los primeros de su índole en Chile, nacieron gracias a la Sociedad Bach de La Serena, institución rectora de toda la actividad musical de esa ciudad y en la zona desde hace quince años, al Conservatorio Regional de Música dependiente de la Universidad de Chile y al Ministerio de Educación. Los rendimientos de un año de trabajo han sido importantísimos tanto desde el punto de vista sociológico como musical; estos niños, hijos de obreros en su inmensa mayoría, han logrado enriquecer el bajo nivel cultural

de sus padres y este ha sido un paso de indudable importancia en la educación por la música y para la música de los niños chilenos.

En este año escolar de 1966 que se inicia continuarán sus estudios musicales todos los niños que terminaron su año escolar y la Escuela Experimental Urbana funcionará con seis cursos: un sexto, dos quintos y tres cuartos años de educación primaria, con una matrícula de instrumentos para 190 alumnos.

La experiencia de los dos últimos años aconseja, según las recomendaciones de Jorge Peña, el estudio de un cambio en la planificación de la enseñanza musical de acuerdo a la realidad y necesidades de la zona, a través del establecimiento de tres niveles de educación, delimitando con claridad los objetivos de cada etapa y la mantención de éste sistema encuadrado dentro de las necesidades de la vida profesional a través de becas y estímulos.

La enseñanza dentro de la Escuela Experimental Urbana —siguiendo el pensamiento de Jorge Peña— debe independizarse del Conservatorio en lo musical, dejando la responsabilidad de la educación común y musical, desde el tercer al octavo año escolar, a cargo de los profesores de dicha escuela. La segunda etapa sería recoger desde un 20 al 30% de este alumnado para que continúe sus estudios en el Conservatorio Regional de Música, en el que los alumnos seguirían el ciclo superior de educación, dándosele al estudio de la música un sentido selectivo y vocacional. Finalmente, el ingreso a los cursos universitarios para aquellos que serán músicos profesionales dentro de las diferentes carreras musicales.

Este plan integral que podría realizarse en 10 años significaría el funcionamiento de Cinco Orquestas Sinfónicas en La Serena: una de niños de los 5º y 6º años; otra de los niños de 7º y 8º años; una de alumnos secundarios del Conservatorio; otra de alumnos universitarios y una orquesta profesional integrada por los profesores de la Escuela Experimental y el Conservatorio Regional de Música.

A raíz de los éxitos obtenidos en 1965 por los profesores y alumnos de la Escuela Experimental Urbana de La Serena; el acierto de la labor pedagógica y las excepcionales condiciones de los niños chilenos en el cultivo de la música, un plan decenal como el esbozado podría convertirse en realidad no solamente para los estudiantes serenenses sino que ésta experiencia debe estudiarse y aplicarse a todas las escuelas seleccionadas del país.

ENCUENTRO CULTURAL LATINOAMERICANO

Con el patrocinio de la Comisión Nacional de Cultura y otras entidades gubernamentales de nuestro país, se celebró en Arica el Primer Congreso de la Comunidad Cultural Latinoamericana, que tuvo lugar entre el 29 de enero y el 6 de febrero del presente año. Durante ocho días ésta ciudad fue escenario de diálogos poco usuales entre los intelectuales de América Latina, destinados a examinar las posibilidades reales de una integración cultural entre los diversos países que forman este hemisferio.

No es nuestro objetivo destacar las cualidades o errores de este encuentro. Sobradamente lo hicieron los diversos participantes en el torneo intelectual y sus intervenciones serán, sin duda, puestas a disposición de las instituciones y personas que en ellas se interesen. Sin embargo, queremos señalar algunos saldos positivos de esa jornada, que reunió a más de cien personalidades latinoamericanas, dispuestas a examinar con franqueza y ecuanimidad la razón esencial de su presencia en Arica.

En primer lugar, el conocimiento mutuo y convivencia durante algunos días, de estos intelectuales y artistas constituyeron, a nuestro juicio, el más provechoso resultado del Congreso de la Comunidad Cultural Latinoamericana. Como bien lo expresara el Presidente del torneo en su discurso inaugural, señor Jorge Millas, Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, éste diálogo estaba destinado a “examinar concretamente los hechos, a veces increíbles, de nuestra incomunicación cultural”. Este fue, precisamente, el tenor de las discusiones, cuya conclusión inevitable fue la de perfeccionar e integrar, en primer término, las instituciones culturales de cada nación, persiguiendo, sí, un ideal común que cimiente la ruptura de todas aquellas barreras que contribuyen a nuestra “incomunicación cultural”.

Cada rama del arte representada ante el Congreso trabajó en comisiones separadas, presentando al término de sus reuniones los acuerdos adoptados.

La Comisión de Música acordó proponer: “previamente a los puntos específicos, la creación de una Comisión Permanente del Primer Congreso de la Comunidad Cultural Latinoamericana para que se encargue de gestionar, por los medios y conductos que encuentre apropiados, la realización de las resoluciones del Congreso, e interese a los Gobiernos y a las instituciones públicas y privadas de los países latinoamericanos, en su financiamiento y estímulo.

“Proponer, asimismo, que la Comisión Permanente se integre con representantes de las principales ramas de la cultura.

“En cuanto a lo específico de nuestra disciplina, esta Comisión propone promover lo siguiente, previa declaración de que todos aquellos puntos que se refieren a la educación musical son de importancia capital en el orden de las jerarquías y de las urgencias:

“a) El intercambio de alumnos, profesores y materiales de estudio en la esfera de la educación musical así como la unificación de los planes de enseñanza general y profesional de la música en los países latinoamericanos.

“b) La celebración de festivales anuales de música latinoamericana en nuestras principales ciudades y la incorporación de obras de nuestros compositores en el repertorio habitual de conciertos, óperas, ballets, etc. así como en los programas radiales y de televisión.

“c) El intercambio de profesionales de la música por medios de encargos, contratos, e invitaciones a través de convenios entre los diversos países, y de fondos especiales creados a tal efecto.

“d) La toma de conciencia del compositor, de las necesidades musicales de nuestra comunidad y dotarlo de los medios propicios para el cumplimiento de esta tarea.

“e) La impresión de grabaciones, partituras, estudios musicológicos y obras didácticas, y el acceso de estos materiales al público en general por medio de bibliotecas, centros culturales y del establecimiento de casas comerciales para su venta en las cuales se pudieran adquirir también otras producciones artísticas de la cultura latinoamericana.

“f) El Establecimiento de organizaciones musicales en aquellos países donde no existen y la expansión de las actividades musicales más allá de los centros metropolitanos.

“g) La edición de un anuario destinado a informar ampliamente sobre la actividad musical de nuestros países y estimular las publicaciones ya existentes.

“h) El estudio sistemático de la llamada música popular y la recopilación exhaustiva y análisis integral del folklore musical, la difusión del mismo y de la música tradicional.

“i) La revitalización del estudio de la música del pasado americano y su reincorporación a la vida musical del momento.

“j) La revaloración de la crítica, orientándola hacia una mejor comprensión de los valores musicales latinoamericanos.

“k) El levantamiento de un censo de la realidad musical latinoamericana.

“l) La posibilidad de contar con la participación, en futuros congresos, con representantes de la llamada música popular.

“La Comisión de Música propone valerse para el cumplimiento de las tareas antes enumeradas, de los Organismos Interamericanos ya existentes como el Instituto Interamericano de Educación Musical, la Asociación de Universidades Latinoamericanas, el Instituto Interamericano de Investigación Musical, Centro de Música Latinoamericano, etc.

“Por último, la Comisión acordó presentar la iniciativa de la creación de Institutos Culturales Latinoamericanos con sede en cada una de nuestras ciudades capitales para reunir y representar a todas y cada una de nuestras naciones, a los cuales tengan acceso el común de la gente”.

Esta Comisión estuvo representada por: Luis A. Escobar, de Colombia; Luis Sandi, de México; Roque Cordero, de Panamá; César Arróspide, de Perú; Lauro Ayestarán, de Uruguay (Presidente de la Comisión); Eduardo Lira Espejo, de Venezuela; Carlos Botto (Relator), León Schidlowsky, Cora

Bindhoff, Silvia Soublette, Juana Subercaseaux, Juan Orrego, Gustavo Becerra y el que esto firma, de Chile.

La Comisión de Folklore estudió, igualmente, diversos aspectos relacionados con el folklore musical, proponiendo entre otros acuerdos: "Solicitar a los Gobiernos de los países latinoamericanos el apoyo para recopilar el folklore en todas sus manifestaciones, estudiarlas y difundirlas como un medio de afirmación de las particularidades regionales con el fin de integrarlas a las culturas nacionales y a la cultura latinoamericana".

Esta comisión contó con la presencia, entre otros, de Augusto Raúl Cortaza, de Argentina; Paulo de Carvalho Neto, de Brasil; Andrés Pardo Tovar, de Colombia; Flor de María Rodríguez de Aycstarán, de Uruguay y de los chilenos: Raquel Barros, Manuel Dannemann, Tomás Lago y Bernardo Valenzuela.

Aún cuando hubo que lamentar la ausencia de importantes figuras del continente que habían sido invitadas al Congreso, entre ellos Alejo Carpentier, de Cuba, e Inocente Palacios, de Venezuela, la sola lectura de los nombres anteriores da una clara idea de la importancia del diálogo entablado durante los días en que se desarrolló el Congreso de la Comunidad Cultural Latinoamericana.

La *Revista Musical Chilena* se complace en destacar el alto grado de aprecio demostrado para con ella por nuestros visitantes. En el seno de la Comisión de Música ofreció oficialmente las páginas de sus cuatro números de 1967 para ser dedicados a dar a conocer la música autóctona y culta de nuestro continente, tanto del pasado como del presente. Esta iniciativa fue ampliamente apoyada por los asistentes, quienes ofrecieron espontáneamente su colaboración para hacer posible este proyecto. Desde éstas páginas invitamos a los estudiosos de la música latinoamericana a participar en esta importante labor de la *Revista Musical Chilena*.

SAMUEL CLARO V.

Estudio Biográfico y Estilístico de T. L. de Victoria

por

Robert Stevenson

Estudio Biográfico

Tomás Luis de Victoria, el inigualable genio español, nació alrededor de 1548 en Ávila y no en 1535 o 1540, como erróneamente se suponía. Estudios genealógicos han revelado que su abuelo paterno, Hernán Luis Dávila, residente en Valladolid al doblar la centuria, sastrero en Ávila en 1509 y más tarde comerciante de lanas y otros productos, contrajo matrimonio con Leonor de Victoria. En 1545, este abuelo redactó un largo testamento, legando un tercio de sus bienes raíces a Francisco Luis de Victoria —el hijo mayor de Hernán Luis Dávila y padre del compositor. Francisca Suárez de la Concha, madre del compositor, era oriunda de Segovia. Sus padres, Pedro de la Concha y Elvira Suárez, se trasladaron en 1496 desde Llerena a Segovia. Ella contrajo matrimonio con Francisco Luis de Victoria en 1540. De sus 11 hijos sólo diez sobrevivieron: (1) María Suárez, (2) Hernán Luis, (3) Francisco Luis, (4) María de la Cruz Suárez, (5) Antonio Suárez, (6) Agustín Suárez, (7) *Tomás Luis*, (8) Juan Luis, (9) Pedro Suárez, y (10) Gregorio Suárez. El compositor aparece séptimo en la lista. El niño que falleció era el que seguía al compositor. Gracias a los hallazgos de Don Ferreol Hernández en los archivos de Ávila, cuyos frutos aparecieron en su artículo “La cuna y la escuela de Tomás L. de Victoria” en *Ritmo*, año XI, N° 141 (extraordinario), Madrid, Diciembre de 1940, págs. 27-34, el velo que oscurecía la vida temprana del compositor y las conexiones de su familia, ha sido finalmente descubierto.

Francisco Luis, padre del compositor (e hijo mayor en su propia familia de seis hermanos) murió prematuramente en su casa de Ávila situada en la calle de Caballeros, el 29 de agosto de 1557, dejando su numerosa prole al cuidado de su hermano Juan Luis, quien, además de estar revestido de órdenes sagradas, residía cerca de Ávila afortunadamente. Otro de los tíos paternos del compositor —que poseía el grado de licenciado y practicaba su profesión ante la Cancillería Real de Valladolid— llevaba el mismo nombre de *Tomás Luis de Victoria* y gozaba de una pensión anual de 45.000 maravedíes otorgada por Felipe II el 14 de diciembre de 1565. La similitud de ambos nombres confundió a Felipe Pedrell, editor de la *Opera Omnia* de Victoria (Breitkopf und Härtel, 8 volúmenes, 1902-1913) y dio cabida a la errónea suposición, en boga hasta hace muy poco tiempo, de que el compositor había nacido en 1540 o antes de esa fecha. Este tío homónimo recibió las órdenes sagradas poco tiempo después de enviudar, y lo encontramos el 27 de diciembre de 1577 a cargo de una de las canongías de la

Catedral de Ávila. Entre los primos maternos del compositor, tres hermanos —Cristóbal, Hernando y Baltasar Suárez de la Concha (Ildefonso Rodríguez y Fernández, *Historia de Medina del Campo*, Madrid, 1903-04, que incluye el ensayo de Juan López Osorio "Principio, grandezas y caída", [c. 1600], págs. 180s., 312s., 875)— gozaban de renombre internacional; Cristóbal por sus expediciones navales como comandante de un barco y luego de una armada (*La Ciudad de Dios*, El Escorial, 174/4 [octubre - diciembre de 1961], pág. 695); Hernando como pionero jesuita en México, donde murió a la edad de 72 años, (1607) (*Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, vols. 77 [1956], págs. 222.6, 552 y 84 [1959], págs. 622.3, 744.10; Francisco Javier Alegre, *Memorias*, México, 1940, I, 203), y Baltasar como rico mercader en Florencia, donde contrajo matrimonio con la hermana mayor de Camilla de' Martelli, segunda esposa de Cosimo de' Medici, obteniendo títulos de nobleza y otros atributos (Edgcumbe Staley, *Tragedias de los Medici*, New York, Brentano, págs. 213, 216).

Contando sólo nueve años de edad a la muerte de su padre, el compositor en ciernes comenzó su educación musical formal en la Catedral de Ávila, donde pasó a formar parte del coro de niños, no más tarde de 1558. Los maestros de capilla de la Catedral fueron, sucesivamente: Gerónimo de Espinar (1550-1558), Bernardino de Ribera (1559-1563, en cuyo año fue transferido a la Catedral de Toledo), y Juan Navarro (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, IX, columnas 1297-98). De ellos, Ribera era considerado ya como *hombre preñcipal en su profesión* antes de echar raíces en Ávila, y Navarro figuraba entre las glorias de la centuria. Durante estos años de niño corista, Victoria vio pasar por el puesto de organista de la Catedral a Damián de Bolea y Bernabé de Águila. De mayor influencia que estos últimos, sin embargo, fue indudablemente Antonio de Cabezón, quien tocó en la Catedral por lo menos dos veces durante la juventud de Victoria —en noviembre de 1552 y nuevamente en junio de 1556— recibiendo en cada ocasión una generosa dádiva del Cabildo. La esposa de Cabezón, Luisa Núñez, provenía de una rica familia de Ávila, y allí mantuvieron ambos una residencia muy cercana a la de Victoria durante los años 1538-1560. A juzgar por su temprana educación de corte clásico, Victoria debe haber pertenecido a la escuela de varones de San Gil, fundada en Ávila por los jesuitas en 1554 y altamente elogiada por Santa Teresa.

En 1565, Victoria ingresó en el Collegium Germanicum de Roma, una institución jesuita fundada por Loyola trece años antes. En el grupo de alumnos el joven compositor encontró compañeros que pronto, en sus viajes como misioneros por Alemania e Inglaterra, iban a desarrollar una importante y activa labor en la difusión de sus obras, poco tiempo después de la aparición de sus primeras publicaciones. En 1565, el Collegium Germanicum contaba con unos 200 estudiantes y las clases tenían lugar en el palacio Cesi - Mellini (=Vitelli) del siglo XV, situado en el Corso. Para mayor control

administrativo, los estudiantes habían sido divididos en dos grupos: una minoría de alemanes entrenándose como misioneros y un grupo mayor de pensionistas (*convittori*). Victoria pertenecía a este último grupo. Felipe II de España y el Cardenal Arzobispo de Augsburgo, Otto von Truchsess von Waldburg, fueron los principales benefactores del Collegium Germanicum desde su fundación y fue al Cardenal a quien Victoria dedicaría en 1572 la primera publicación de los *Motecta*, impresos en seis libros de partes por Antonio Gardano en Venecia. Más aún, fue al Cardenal Truchsess von Waldburg, que había visitado España el año anterior al ingreso de Victoria en el Collegium Germanicum (Barcelona, marzo 17-18 de 1564), a quien el joven compositor se declarara, en la mencionada dedicatoria, deudor de todo cuanto él era y poseía.

Cerca del Collegium Germanicum se hallaba el Seminario Romano —otra institución jesuítica (fundada en 1564)— donde dos hijos de Palestrina, Angelo y Rodolfo, fueron estudiantes desde abril de 1566 hasta septiembre 20 de 1571, y cuyos estudios fueron financiados por Palestrina sirviendo en el Seminario como *maestro di cappella*. Fue durante este quinquenio, según Casimiri, que el joven Victoria aprendió tan diestramente a “plagiar” la técnica depurada de Palestrina, hasta tal punto que Severo Bonini pudo denominarlo *il Vittoria chiamato la scimia del Palestrina (Prima parte de Discorsi e Regole* [Florenca: Biblioteca Riccardiana, Códice 2218, folio 93; *Note d'archivio*, x/1, enero - marzo de 1934, pág. 132]).

Bonini estaba muy en lo cierto al llamarlo “el mono” de Palestrina, en lo que concierne a las reglas de adaptación del texto. Ningún otro español de esa centuria, excepto Victoria, aprendió todas esas reglas observadas por Palestrina (Knud Jeppesen, *Counterpoint*, New York, 1939, 158s.); y ningún otro compositor peninsular dominó tan magistralmente los secretos de ese arte privativamente palestriniano hasta la aparición en Lisboa del *Liber primus Missarum* (1625), publicado por Manuel Cardoso (1566-1650), en el cual cada parodia está basada en un modelo de Palestrina.

Desde enero de 1569 hasta 1574, Victoria ganaba un escudo mensual sirviendo como *cantor y sonador del órgano* en la iglesia aragonesa de Santa Maria di Monserrato. Desde 1573 hasta 1580 (excepto 1578), la otra iglesia española en Roma —S. Giacomo degli Spagnoli— le pagaba (a él y a otros asistentes traídos con él) sumas que oscilaban entre 4 scudi, y 9 scudi con 60 baiocchi, por servicios prestados durante Corpus Christi. Además, en noviembre de 1582, S. Giacomo le pagó 9 scudi por prestar servicios musicales en celebración de la victoria que la armada de Felipe II obtuvo el 27 de julio previo (Batalla de la Terceira Isla). Aparte de las ya mencionadas, Victoria recibía ocasionalmente sumas de dinero de algunas iglesias no españolas de Roma, tales como la de SS. Trinità dei Pellegrini, donde sus servicios musicales del Domingo de Trinidad de 1573 fueron remunerados con 5 scudi.

En 1571, el Collegium Germanicum, su alma mater, comenzó a emplearlo por un escudo y medio mensual, más alojamiento y comida, para que enseñara rudimentos musicales a los estudiantes. El mismo año, o poco después, sucedió a Palestrina como *maestro di cappella* del Seminario Romano —un nombramiento documentado por vez primera el 25 de junio de 1573. Durante el mismo año, los superiores jesuítas del Collegium Germanicum decidieron separar los misioneros alemanes de los *convittori* italianos, y la reunión de despedida, el 17 de octubre de 1573, fue notoria por la composición de un salmo especialmente concebido por Victoria para la ocasión *Super flumina Babylonis* (publicado en su *Liber Primus. Qui Missas, Psalmos, Magnificat . . . Complectitur* [Venecia: Angelo Gardano, 1576, N° 27], y considerablemente revisado en sus *Motecta Festorum Totius anni* [Roma: Alessandro Gardano, 1585, N° 37]). De las modestas responsabilidades creadas por la enseñanza del canto llano a los alumnos del Collegium, los deberes de Victoria aumentaron ostensiblemente entre los años 1575 y 1577, hasta incluir la preparación de una verdadera *cappella musicale* apta para cantar polifonía y canto llano en la iglesia de S. Apollinare —un regalo del Papa Gregorio XIII al colegio, en 1575. El año 1575 fue también notorio por su recepción de órdenes menores, el 6 y el 13 de marzo. El 25 y el 28 de agosto Victoria era ordenado diácono y presbítero, por el Obispo Tomás Goldwell en la iglesia inglesa de Santo Tomás de Canterbury (situada al frente de la iglesia aragonesa de S. Maria di Monserrato, donde había servido desde 1569 hasta 1574).

Después de su renuncia ante el Collegium Germanicum, Victoria fue reemplazado en el puesto de maestro de capilla por Francesco [Soriano?] en febrero de 1578, y por Annibale Stabile desde julio de 1579 hasta febrero de 1590. En raras ocasiones, sin embargo, Victoria volvió para presenciar eventos especiales, tales como la ejecución de su propio Benedictus con acompañamiento de órgano [cf. *Opera Omnia*, v, 143-146], durante la Epifanía de 1585. Entretanto Victoria permaneció en Roma, haciéndose cargo de una capellanía (entre el 8 de junio de 1578 y el 7 de mayo de 1585) en la recién fundada orden comunal de sacerdotes presidida por San Felipe Neri —la congregación del Oratorio. Los recursos materiales provenientes de una serie de prebendas de origen español, le mantuvieron durante un período de siete años, que vio la aparición de las siguientes publicaciones en Roma: (1) *Hymni totius anni* y (2) *Cantica B. Virginis* en 1581 (ambas publicadas por Domenico Basa); un volumen revisado y ampliado de sus (3) *Motecta* y sus (4) *Missarum Libri Duo* en 1583 (ambos publicados por Alessandro Gardano): y la publicación de su (5) *Officium Hebdomadae Sanctae* (Basa) y (6) *Motecta Festorum Totius anni* (Gardano) en 1585. Todas ellas excepto los motetes de 1583, aparecieron en lujosos folios con dedicatorias a los siguientes personajes: (1) el Papa Gregorio XIII, (2) Michele Bonelli, un cardenal, que era sobrino de Pío V y había sido compañero de Victoria

en el Collegium Germanicum alrededor de 1565 (4) Felipe II (5) la Santísima Trinidad (6) Carlos Emanuel I de Saboya, quien contaba 23 años de edad y contrajo matrimonio con la hija de Felipe II, la Princesa Catalina, el 11 de marzo de 1585. Los motetes de 1583, (3) en la mencionada lista, constituyen la única publicación en libros de partes y están dedicados a la SS. Virgen. Ya en este grupo de seis publicaciones, Victoria pone de manifiesto su inclinación por revisar, refinar y reeditar no solamente sus motetes sino también sus Misas y Magnificats. Sólo cuatro de sus nueve Misas publicadas en el *Missarum Libri Duo* de 1583 —*Quant pulchri sunt, O quam gloriosum, Surge propera, Pro defunctis* (folios 1, 33, 107, 265)— faltan en su *Liber Primus* de 1576. Otro ejemplo de repetición ocurre en sus dieciséis Magnificats, publicados en 1581 en su *Cantica B. Virginis* —un *Anima mea* y un *Et exultavit* por tono— cuyos pares en los tonos I, IV y VIII habían aparecido cinco años antes en el *Liber Primus* (folios 77, 80, 84, 87, 91 y 95 respectivamente).

Las dedicatorias de Victoria, comparadas con las de Palestrina (cuya característica primordial es la brevedad) son de considerable longitud. Además de los elogios usuales en tales casos, se encuentran en ellas interesantes sugerencias de su propia filosofía estética. Después de estudiar cuidadosamente las sugerencias de las publicaciones de 1581 y 1583 solamente, (1 y 4 en el párrafo anterior) Dom David Pujol de Montserrat estuvo en condiciones de escribir un ensayo titulado “Ideas Estéticas de T. L. de Victoria” (*Ritmo*, año XI, N° 141 [extraordinario], diciembre de 1940). La dedicatoria de su *Cantica* nos ofrece los siguientes ejemplos: música no es una invención humana sino una legacia de los espíritus angélicos; en las manos del hombre, esta herencia ha sido corrompida muy a menudo; hoy en día, la música sirve frecuentemente a fines depravados; la música puede tener efectos curativos, tanto en el cuerpo como en la mente.

En la dedicatoria a Felipe II, que precede al lujosísimo *Missarum Libri Duo* (1585), Victoria habla por vez primera públicamente de su retorno a España, aprovechando la oportunidad de re-instalarse ventajosamente en su país natal debido al ofrecimiento de Felipe de una capellanía en Madrid, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Santa Clara de la Villa de Madrid. Allí, desde 1587 hasta su muerte, sirvió como maestro de capilla y capellán de la entonces viuda Emperatriz María (1528-1603) —quien era hija del Emperador Carlos V, viuda del Emperador Maximiliano II y madre de los emperadores Rodolfo y Matías. Habiendo decidido no permanecer en Praga después de la muerte de Maximiliano II (12 de octubre de 1576), ella y su devota hija, la princesa Margarita, partieron para España en 1581, llegando a Madrid al año siguiente. En 1584, la joven Margarita de 17 años profesaba los votos solemnes en el convento en el que Victoria permanecería hasta su muerte, ocurrida 27 años más tarde. Fue a la princesa Margarita a quien él dedicó su última obra cumbre, el *Officium Defunctorum* (Madrid, 1605).

Debido a la sabia previsión de los fundadores del convento (33 era el número de monjas fijado en la *escritura fundacional* de 1571), todos los capellanes estatutales debían ser cantores de polifonía y de canto llano de cierta jerarquía. Su número fue fijado en 12 en 1578, y sus salarios en 400 ducados anuales, mientras la dirección musical era conferida a un maestro de capilla elegido secretamente de entre los miembros y para toda su vida. Su puesto incluía la promesa de 10.000 maravedíes anuales extra, por una hora diaria de instrucción a los cuatro niños (seis después de 1601) empleados para formar parte del coro de adultos y cantar polifonía en los eventos religiosos de importancia. El puesto de organista del convento, según una declaración del año 1578, pagaría 40.000 maravedíes anuales.

Es imposible poner en duda la satisfacción que a Victoria le producía su nuevo ambiente. Como músico principal en Madrid (la capital recientemente elegida [1560]) le eran confiadas tareas de gran responsabilidad, tales como examinar candidatos que ocuparían cargos de importancia en el extranjero. Por ejemplo, el nuncio apostólico en Madrid escribió una carta con fecha 23/26 de febrero de 1587 declarando que Victoria había examinado a dos sopranos españoles que eran candidatos para el coro papal (*Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, 1954, II, 2222, columna 1; *La Ciudad de Dios*, 174/4, octubre-diciembre de 1961, pág. 716). En el mismo año, se le buscó ansiosamente como sucesor de Francisco Guerrero en Sevilla y de Melchor Robledo en Zaragoza —los dos mejores puestos catedralicios en España— pero Victoria declinó ambas ofertas debido a la satisfacción que le producían las perspectivas en Madrid. Su propio hermano mayor, quien se había graduado en la universidad de Salamanca y había ocupado el cargo de capellán ante el Arzobispo de Lisboa, Dr. Agustín Suárez de Victoria (Nº 5 en la familia del compositor) se convirtió en otro de los capellanes personales de la Emperatriz María, en el mismo convento de las Descalzas Reales, poco tiempo después de la muerte del Arzobispo en 1585. Y, si no en 1587 al menos antes de 1591, su hermano menor, casado, Juan Luis (Nº 8 en la familia del compositor), decidió residir cerca de Madrid. El 14 de marzo de 1591, el compositor fue elegido padrino de la hija de Juan Luis, Isabel de Victoria Figueroa y Loaysa, en una ceremonia efectuada en la iglesia de San Ginés, Madrid —de la cual sus padres eran feligreses.

Durante la vida de la Emperatriz María, nuestro compositor —quien era su capellán personal y maestro de capilla del convento— gozó de gran libertad de acción, viajando muy a menudo. El 13 de noviembre de 1592, firmó en Roma la dedicatoria de su *Missae quatuor, quinque, sex et octo vocibus, Liber secundus* al hijo de la Emperatriz, el Cardenal Alberto (1559-1621, Arzobispo de Toledo, 1584). A fines del otoño de 1593, Victoria se encontraba nuevamente en Madrid (la evidencia de ello procede de una carta del 3 de diciembre en las Actas Capitulares de la secretaría de la Catedral de León) pero permaneció seguramente en Roma por el resto del año. O al menos así lo entendió Casimiri, al encontrar la evidencia de que se

había ejecutado un nuevo motete de Victoria en el Collegium Germanicum de la iglesia de S. Apollinare el 18 de julio de 1593 (*Note d'archivio*, XL/1, págs. 157-158). Victoria se hallaba ciertamente en Roma el 21 de enero de 1594 (*Anuario Musical*, xv [1960], pág. 202), fecha en que Felipe II autorizó al embajador español, el pago de 150 ducados otorgado a Victoria por la diócesis de Córdoba. Este beneficio era proveído por un famoso mecenas, el Obispo Francisco Reinoso, que había pagado la edición y publicación de las obras póstumas, *Psalmi, Hymni ac Magnificat* de Juan Navarro (Roma, 1590). El 2 de febrero de 1594, el compositor presenciaba el cortejo fúnebre de Palestrina, que ya muy avanzada la tarde se dirigía lentamente hacia San Pedro (*La Ciudad de Dios*, 174/4, pág. 719).

Aunque la posición económica de Victoria después de su vuelta a España no era tan holgada como la de sus dos hermanos, Antonio Suárez y Juan Luis (Nº 5 y 8 en la lista familiar), quienes abrieron un banco en Medina del Campo en 1575, el que prosperó sobremedida hasta el decreto de 1596 por el cual se cerraron los cambios de moneda y un gran número de bancos (especialmente aquellos regidos por españoles) (López Osorio, "Principios, grandezas" en Rodríguez y Fernández, pág. 316), las ganancias registradas en documentos demuestran que sus entradas eran mayores que los salarios de cualquier otro maestro de capilla español contemporáneo. La mayor fuente de recursos económicos de sus últimos años en España provenía de beneficios no-residenciales —1.200 ducados anuales (comparativamente, los obispos recibían 25.000 ducados o más). Como capellán de la Emperatriz, Victoria recibía 120 ducados más, conjuntamente con el privilegio de habitar la casa de la capellanía al lado del convento en la calle de Arenal (en la cual murió). Entre los años 1604 y 1605, Felipe III, ahora patrón del convento, autorizó un aumento de 40.000 maravedíes anuales el cual fue nuevamente incrementado entre 1606 y 1611 hasta 75.000 maravedíes (= 200 ducados) por ocupar el cargo de organista del convento: posición que Victoria eligiera después de la muerte de la Emperatriz por resultarle menos agobiadora que la capellanía del convento.

Como sucediera antes de dejar Roma, así también en España sus diversas publicaciones continuaron dejándole una entrada adicional —aunque es muy difícil medir el balance entre inversión y beneficio en lo referente a publicaciones. Algunos ejemplos fortuitos pueden ilustrar lo dicho anteriormente: Victoria autorizó a sus agentes a coleccionar (1) 12 de marzo de 1598, 900 reales (cerca de 82 ducados) por ventas de su música en Lima, Perú; (2) 16 de enero de 1602, 50 ducados de la Catedral de Málaga; (3) 23 de noviembre de 1604, 100 ducados del Archiduque Alberto de Flandes (el cardenal a quien estaban dedicadas las Misas de 1592); (4) 19 de diciembre, 1606, 150 reales (14 ducados) de la Catedral de Albarracín.

La cantidad exacta que una catedral estaba en condiciones de dar por determinadas publicaciones variaba extensamente. En la rica Catedral de Toledo consta, en 1585, la recomendación del entonces maestro de capilla

Ginés de Boluda, ofreciendo 200 reales por el *Missarum Libri Duo* de 1583 —reflejándose en tan generosa suma la opinión exagerada de algunos canónigos de entonces, de que Victoria era nada menos que maestro de capilla de Su Santidad. (Ya en 1580, cuando su *Liber Primus* de 1576 fue inventariado por vez primera en Toledo, Victoria fue llamado “el maestro de capilla del Papa”). Por otra parte, la menos opulenta Catedral de Plasencia rehusó pagar más de 100 reales por su miscelánea *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia*, publicados en Madrid en 1600, en ocho libros manuales de partes, y dos libros de facistol —uno de los cuales contenía la indicación *ad pulsandum in organis* (Plasencia, *Actas Capitulares*, xvii, folio 344). El 16 de mayo de 1608, el cabildo de Plasencia se reunió nuevamente, esta vez para considerar cuánto debía ofrecérselo por su *Officium Defunctorum*, Madrid, 1605. Ahora, sin embargo, el cabildo estaba convencido de que Victoria era el sublime “maestro de capilla de la Capilla Real”. Aunque esto no era literalmente verdad —Mateo Romero estaba a cargo de ese puesto— el cabildo de Plasencia se mostró de inmediato favorable a la compra (*A. C.*, xviii, folio 213v.).

La venta de sus publicaciones fuera de España, le trajo también considerables beneficios durante años posteriores. Dos cartas autografiadas —la primera del 16 de abril de 1602 y la segunda del 10 de junio de 1603— pueden ser citadas para ilustrar la diligencia con que Victoria atendía a la venta de sus publicaciones de 1600 en Madrid, y cuán variable era el éxito que coronaba tales esfuerzos. En la primera de ellas —dirigida al mismo Archiduque Ferdinando (más tarde Emperador Ferdinando II), a quien Vecchi había elegido como patrón de su *Convito Musicale* de 1597 (*Italian Madrigal*, Princeton 1949, II, 782, 859)— Victoria solicita dinero no solamente para sufragar los gastos de imprenta sino también para ayudar a un hermano que había pasado un año en prisión (*Para socorrer a un hermano q vn ano q esta en el carzel Preso [Música Disciplina*, ix, 1955, pág. 243]). Pietro Antonio Bianco (c. 1540-1611), el veneciano que era maestro de capilla de Graz y que había acompañado a la Archiduquesa María a España alrededor de 1598 (*ibid.*, 169) recomendó la considerable suma de 100 coronas, dada la fama de Victoria (*ibid.*, 243). Sin embargo, la segunda carta (10 de junio de 1603) prueba que el duque de Urbino, Francesco María II della Rovere, se había mostrado reticente frente a tales halagos. En su carta de 1603, que sigue a otra más temprana, Victoria hace resaltar la gran predilección de Felipe III por su Misa Batalla (*Missa pro victoria*, a 9 [*Opera Omnia*, vi, 26-58]). Es ésta la única parodia de una pieza secular conocida hasta ahora en la obra de Victoria —la popular *Battaille de Marignan* de Janequin; y difiere tanto de su habitual estilo sencillo que Collet (*Victoria*, 1914, 148) y otros admiradores de su obra (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*, v [1954], viii, 771b) se han desorientado. Pero por sus cartas a Graz y Urbino podemos constatar que esta Misa era precisamente la que Victoria consideraba más apta para atraer la atención de los espíritus ávidos

de cambios musicales sobre la colección de 1600. Aparte de esta Misa tan singular y poco típica, la colección de 1600 contiene una secuencia de Pascua y otra de Pentecostés, *Victimae paschali* y *Veni Sancte Spiritus* [*Opera Omnia*, VII, 141-150], tan inspiradas y llenas de vida, que en 1613 Cerone podía declarar a Victoria digno de ser imitado por los madrigalistas contemporáneos (*En los madrigales se podrá imitar à . . . Thomas de Victoria* [*El Me-lopeo y Maestro*, Nápoles, 1613, libro I, cap. 33, pág. 89]).

El costo total de la impresión de 200 juegos de partes (el contrato data de 1598) alcanzó a 227 ducados = 2.500 reales. Aunque Victoria hubiera recibido solamente los 100 reales que Plasencia modestamente ofrecía, en lugar de los 150 que Albarracín hubiera pagado, y aunque la mitad de los fondos reales o catedralicios no hubieran respondido, recibió un beneficio líquido de 7.500 reales nada más que por la publicación de 1600. Una carta posterior dirigida al Duque de Urbino, sugiere claramente que él insistió en recibir una suma mucho mayor que la arriba mencionada. El hondo sentimiento familiar que lo impulsaba a extraer tales beneficios como medio para comprar la libertad de su hermano arroja una nueva luz sobre su carácter, y lo acerca más a sus principales predecesores españoles, Morales y Francisco Guerrero —por cuanto pueden citarse ejemplos de lealtad familiar similares en la vida de cada uno de ellos.

En sus últimos años, Victoria ayudó a otros miembros de su familia inmediata. El 18 de noviembre de 1603, por ejemplo, redactó un documento cediendo a una hermana mayor que era soltera, María de la Cruz (c. 1544-1610), una renta vitalicia en la diócesis de León. Ella, a su vez, recordó a la vieja doméstica de su hermano, María Herraz, en su testamento redactado el 1 de septiembre de 1610. En el mismo año de su muerte, Victoria logró de Felipe III la promesa de dejarle su propio puesto en el convento a su fiel organista sustituto. La cédula —fechada el 2 de julio de 1611— precede en sólo dos meses a su deceso, ocurrido el sábado 27 de agosto de ese mismo año. El mismo notario que firmara el testamento de su hermana, en 1610, firmó el de Victoria. Como testigos del mismo figuran el hijo de la hermana mayor del compositor, Gerónimo de Mirueña, y Juan de Trimiño. Muy apropiadamente, Victoria fue enterrado en el mismo convento de las Descalzas Reales que había recibido sus servicios musicales por un cuarto de siglo; su tumba, sin embargo, nos es desconocida (*Anuario Musical*, XII [1957], 166).

Estudio Estilístico

Paul Henry Lang al resumir el juicio que predomina sobre Victoria en los tiempos modernos, escribió, es “el español, que sufre los dolores de la Crucifixión con fervor tan ardiente, que se vuelve casi sensual en su pasión dramática”. Lang hace notar también, el énfasis en la emoción mística, siempre presente en la obra de Victoria. Este eminente musicólogo siguió también los

pasos de Proske y Haberl, al elogiar la Misa de difuntos de 1605 (*Officium defunctorum*) como la "obra cumbre de su arte y una de las composiciones más sobresalientes de toda la literatura" (*Music in Western Civilization* [New York: W. W. Norton, 1941], págs. 267-268). Mencionar la lista de tantos otros que coinciden con Lang, sería nombrar a cada escritor serio que, en los últimos cien años, haya hecho algún estudio crítico sobre el arte de Victoria: de Adler, Ambros y Collet encabezando el abecedario, hasta su conclusión, con Trend y P. Wagner. Herbert Weinstock, después de citar las Misas, salmos, motetes y Magnificats de Victoria como los credenciales que le aseguran "su posición entre los grandes compositores", sostiene que ellos "revelan concentración ardiente, impulso dramático y una atmósfera trágica y crecientemente estática" (*Encyclopedia Americana*, 1962, xxviii, 88).

Sin embargo, la generación que siguió a la suya propia, interpretó el arte de Victoria de un modo muy diferente. Como un ejemplo, podemos citar a João iv (1604-1656) —uno de los bibliófilos mejor informados de cualquier época— quien lo describió como "un compositor muy natural y felizmente dispuesto, quien raramente podía querer expresar lo escueto, doloroso o sufriente". *Thome Luys de Victoria imprimio varios liuros de Missa, Mottetes, y Magnificas a 4. 5. 6. 8. y mas vozes, y uno de todo lo que sirue en la semana sancta, dóde ay mucho en que poder acómodar la letra: con todo esso, como su natural, y su musica es alegre, nunca queda muy triste, lo que compone, y todo lo alegre le sale bien, porque esto es conforme a su natural* (*Defensa de la música moderna*, Lisboa, 1649, pág. 25). Para João iv (pág. 26) el compositor de música para Semana Santa que mejor sabía cómo conmover al oyente e inundar al feligrés de lágrimas, no era Victoria, sino el compositor flamenco de la capilla de Felipe III, Géry de Ghersem. Si para algo cuenta la valoración de sí mismo, ni siquiera el juicio de Victoria fue más favorable para sus propias obras de carácter sombrío. Corroborando lo dicho anteriormente, era la Misa Batalla o *Missa pro Victoria*, de carácter festivo y perteneciente a la mencionada colección, la obra que él prefería, según lo refiere él mismo en una carta fechada el 10 de junio de 1603. Esta Misa es única en su género entre los obras de Victoria.

No solamente la *Missa pro victoria a 9* sino cada una de las parodias contenidas en sus libros de Misas de 1576, 1583 y 1592, toma como modelo una pieza regocijante. Siete de las veinte Misas basadas en sus propios motetes: *Ascendens Christus*, a 5 (1592), *Dum complerentur*, a 6 (1576), *O magnum mysterium*, a 4 (1592), *O quam gloriosum*, a 4 (1583), *Quam pulchri sunt*, a 4 (1583), *Trahe me post te*, a 5 (1592), y *Vidi speciosam*, a 6 (1592) obedecen a esta regla, usando como fuentes los motetes para las fiestas de la Ascensión, de Pentecostés, de la Circuncisión, de Todos los Santos, de la Concepción, de cualquier otra fiesta relacionada con la Virgen, y de la Asunción ("Alleluia" es la palabra cumbre con la cual cada motete-fuente termina, con excepción de *O quam gloriosum* y *Vidi*). Sus tres parodias de las antífonas marianas originales, *Salve Regina* (1592), *Alma Re-*

demptoris y *Ave Regina* (1600), y la *Missa Laetatus sum, a 12*, basada en el salmo homónimo, muestran la misma disposición de construir la música sobre fuentes regocijantes o implorantes, en lugar de buscar fuentes graves o dolorosas. Como fuentes para sus *Gaudeamus, a 6*, *Simile est regnum, a 4* (ambos de 1576) y *Surge propera, a 5* (1583) Victoria eligió el motete festivo de Morales, *Jubilate Deo omnis terra, a 6* (1538), el motete de Septuagésima *a 4* de Guerrero (1570), y el de la Visitación *a 4* de Palestrina (1563).

De las 20 Misas auténticas de Victoria, 15 son parodias, 4 son paráfrasis (*Ave maris stella, a 4* y *De beata Virgine, a 5* [1576], *Pro defunctis, a 4* [1583], secciones de la Misa en el *Officium Defunctorum* [1605], y una libre (*Quarti toni*, 1592). Sus Misas de 1600 contrastan con su producción anterior, no solamente en virtud de su policoralismo (*a 8, a 9, a 12*), su acompañamiento de órgano y la uniformidad en la elección de la tonalidad de Fa Mayor en todas ellas, sino en distinciones más sutiles tales como el mayor uso de música "libre" en contraste con el uso en obras anteriores de música "prestada" (parodias) y bloques polifónicos repetidos de movimiento a movimiento (e. g., *Missa pro victoria: Kyrie I*, compases 1-8 = Agnus, 1-8; Kyrie II, 36-42 = Agnus 16-22; Gloria, 1-3 = Credo, 83-85; Gloria, 28-34 = Agnus 8_a - 15_a; Gloria, 59-76 = Credo 133-150). También, Victoria repite los bloques dentro del mismo movimiento (Gloria, 59-64 = 67-72; Credo, 133-138 = 141-146; Sanctus, 21-25₁ = 25-29₁ = 47-51₁ = 51-55₁). En su último período, Victoria usa más frecuentemente metros triples (aunque no existe ningún metro triple en su *Ave maris stella* y su *Dum compleveruntur* de 1576, las Misas de 1600 están llenas de compases ternarios —134 compases en la *Pro victoria*, por ejemplo). Un análisis estilístico detallado de sus Misas fue intentado por vez primera por Peter Wagner en su *Geschichte der Messe*, 1913, 421-429; análisis completos tratando cada Misa individualmente ocupan las páginas 373-418 de *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley/Los Angeles, 1961. La individualidad de Victoria, al comparársele con Palestrina, se pone de manifiesto en sus manierismos melódicos (fa - sol - fa #, fa # - sol - fa #, mi - fa - mi #, do - re - do #, do # - re - do # ocurren frecuentemente), en sus cromatismos directos que ocurren ocasionalmente, en el uso simultáneo de dos motivos principales en los puntos de imitación (especialmente en las primeras Misas), en su claridad armónica, y en la fácil divisibilidad de su música (secciones establecidas claramente por cadencias).

Sus Magnificats de 1581 y 1600 (*Spanish Cathedral Music*, 418-429) nunca alcanzaron la fama de los de Morales. Sin embargo, contienen muchos de los momentos más inspirados de Victoria. La proporción de alteraciones es alta, si comparamos, por ejemplo, las 16 alteraciones en el Tono VII (versos impares) de Palestrina, 1591, con las 69 de Victoria en el correspondiente Magnificat de 1581. Así como las Misas de 1600, también los Magnificats de esta fecha señalan cambios estilísticos de importancia —tales como la elimi-

nación de las notas de escape, comprensión de frases musicales, énfasis en ligeros ritmos *parlando*, tendencia nueva de cambiar a metros triples en el medio de los versos y evitar cánones (sólo uno, *si placet*, aparece en la colección de 1600).

Los motetes ocupan un lugar tan predominante en el favor del público en comparación con sus otras obras, que D. F. Tovey y Hugo Leichtentritt han elegido algunos de ellos (prefiriéndolos a los de Palestrina, Lassus, o Byrd) para ejemplificar la perfección del género en el siglo xvi (*Musikalische Formenlehre*, Leipzig, 1927, 196-200). Ellos ocupan sólo uno de los ocho volúmenes de la edición completa de sus obras. El lugar de privilegio que Victoria continúa ocupando entre los escritores de libros de texto está excelentemente ilustrado por el número de ejemplos que integran la obra de Owen Swindale, *Polyphonic Composition* (Oxford University Press, 1962). Palestrina ocupa el primer lugar en esta publicación con 37 ejemplos; Victoria el segundo, con 18; y Lassus, el tercero, con 14.

Aunque los escritores de libros de texto y los enciclopedistas hayan estado más que inclinados a adscribir a Victoria cualidades típicamente romanas, relacionándolo así con Palestrina, Adolfo Salazar lo considera genuinamente español en un aspecto, al menos —Victoria cerró una época artística, sin iniciar ninguna *nuove musiche*. El papel de los compositores que siguieron, desde Victoria hasta Soler y Falla, fue, según Salazar (“Victoria o el fin de una época” *Revista Musical Chilena*, ix/46 [julio de 1954], págs. 37-41), alcanzar la “Victoria” al precio de eternizar los últimos estertores de un estilo del pasado. Mientras el *Officium Defunctorum* de 1605 continúe siendo una de las más aclamadas obras mayores de Victoria, mientras los motetes de 1572 monopolicen la lista de sus obras menores, críticos como Salazar, que sólo lo conocen parcialmente, continuarán catalogándole como a un compositor de *prima prattica*, incapaz de nada diferente. Continuar haciéndolo, sin embargo, es permitir que la increíble facilidad con que Victoria usa el prístino lenguaje palestriniano, nos llene de prejuicios para no comprender el nuevo idioma que Victoria estaba comenzando a usar en 1600. Aunque su nuevo estilo no poseía las revolucionarias características propias de la monodía italiana, su nueva manera de 1600 establecía un corte lo suficientemente radical como para anonadar a sus admiradores del siglo xix. A la edad de 50 años, Victoria estaba listo para embarcarse en mares artísticos hasta entonces para él inexplorados. En su dedicatoria a la Princesa Margarita, él promete *maiora, si Deus mihi dies longiores dederit*. Como serían estas “mejores cosas nos será siempre desconocido. Pero al menos sabemos que esos cambios no serían intimidados por los nuevos desafíos artísticos que presentaba el siglo xvii.

O B R A S

Victoria contrasta con Palestrina y Orlando di Lasso no solamente por haber dejado un repertorio menor, sino —y en esto se asemeja a sus coetáneos españoles— por haberse limitado solamente a la música litúrgica. La duplicación de contenido constituyó hasta tal punto su hábito, que sólo nueve publicaciones —(1) motetes de 1572; (2) el libro de Misas, Salmos, Magnificats, y otras composiciones de 1576; (3) y (4) dos libros de música de Vísperas; (5) y (6) las Misas y música para Semana Santa de 1585; (7) las Misas de 1592; (8) obras diversas de Madrid, 1600; (9) el *Officium Defunctorum* de 1605, pueden considerarse como nuevos aportes; y aún éstas muestran numerosas repeticiones (artículos 13-15, 17, 21, 25 en 1576 = 19, 17, 18, 32, 29, 33 en 1572; 6 de los 16 Magnificats de 1581 = 7-12 en 1576; reiteraciones similares distinguen a otras publicaciones posteriores, revisadas personalmente por Victoria).

Contrariamente a Palestrina, logró publicar (usualmente en lujoso formato) casi la totalidad de su repertorio auténtico. Como resultado, los siete primeros volúmenes de su *Opera omnia* (Breitkopf und Härtel) comprenden nada más que las obras publicadas durante su vida. La *Misa Dominicalis*, descubierta por Pedrell en un manuscrito de Tortosa, incluida en su *Opera omnia*, VIII, 5-14, y atribuida a Victoria, no fue compuesta por él, a pesar de la irrefutable certeza de Pedrell (VIII, pág. xcvi), Casimiri desenmascaró este error en su obra "Una *Misa Dominicalis*, falsamente atribuida a Tomaso Ludovico de Victoria", *Note d'archivio*, x/3 (julio-septiembre de 1933), págs. 185-188. El himno *Jesu dulcis memoria* VIII, 1-2, constituye también un caso interesante. Publicado no menos de nueve veces, entre 1827 y 1859 (Eitner, *Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke*, Berlín, 1871, 196), esta atractiva adaptación a cuatro voces de la estrofa del himno de San Bernardo de Clarvaval es atribuida a Victoria con más frecuencia que los suyos propios. Al igual que los 27 Responsorios falsamente atribuidos a Ingegneri (Palestrina, *Werke*, xxxii, v, nota 1), *Jesu dulcis memoria* fue considerado ya de origen dudoso por F. X. Haberl —en "Tomás Luis de Victoria. Eine bio-bibliographische Studie", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1896, pág. 72, nota 1— aún antes de que Pedrell lo incorporara en su edición. Hans von May, *Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias* (Berná: Paul Haupt, 1943) probó que el citado himno no podía ser de Victoria por razones estilísticas exclusivamente. En lo que respecta a las obras restantes del volumen N° VIII, Pedrell copió *Domine ad adiuvandum, a 4*, VIII, 1, de *Música Divina* de Carl Proske, Annus Primus, Tomus III, 1859, 3 (la fuente de Proske: segunda obra en el MS de Munich catalogado como 113 en J. J. Maier, *Die musikalischen Handschriften*, Erster Teil, 1879, págs. 80-81), *Benedicam Dominum*, VII, 2-3, de *Música Divina*, II, 542 (publicado por vez primera en *Raccolta di Mottetti*, de Pietro Alfieri, Roma, Luigi Polisiero, 1841, 33, según Eitner, *Verzeichnis neuer Ausgaben*, 196); *Ave María, a 4*, 4-5 de *Música Divina*, Tomus IV, 1863, 400-402 (el prefacio en pág. xxxii de Joh. Georg Wesselack hace constatar que había sido imposible trazar la huella del manuscrito original). Las nueve *Lamentationes*, VIII, 14-57, se revelan como versiones más tempranas y extensas de la música para Semana Santa, copiada en el MS Capella Sistina 186 e impresa más tarde (en 1585) en los folios 12, 15, 18, 38, 39, 42, 62, 63, 67 del *Officium Hebdomadae Sanctae* de 1585 (Haberl, *Bibliographischer und thematischer Musikkatalog*, 1888, 27 [74], 172-173; José M. Llorens, *Capellae Sixtinae Codices*, Città del Vaticano, 1960, págs. 129-130, 207-208; Haberl, pág. 66, sugirió 1566-1572 como fecha aproximada del Códice 186, pero compárese Llorens, 207 y 132).

El peligro de admitir como genuinas cualquiera de las obras que no puedan ser verificadas en las quince fuentes mencionadas más abajo, no aminora el hecho de que o *mayor músico de seu tempo* en Portugal, según el poeta Pedro de Andrade Caminha, que murió en 1589 (*Poezias*, Lisboa, 1791, pág. 272), no era otro que *Luis de Victoria cujo esprito / Foy na Musica só, nas Musas raro. / A quem seu doce canto, e brando escrito / Tem dado immortal fama, e nome raro. / Tudo na terra acaba, outro infinito / Tempo logra no Ceo fermoso e claro. / Onde mais brandamente Alma levanta / O's versos que mais doce tange, e canta*. Este compositor portugués, Luis de Victoria, acompañándose con su guitarra, cantaba ante el hermano del rey Juan III su propio Credo (*excelente tangedor de viola* [= vihuela] o *qual compoz hum credo e tangeho e cantouho ao Infante*; véase la transcripción del documento original, *Manuscripto 1126*, Torre do Tombo, Lisboa, en *O Instituto*, vol. 84, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, pág. 114). Abundantes documentos referentes a Juan de Victoria, un maestro de capilla de Burgos que pasó algunos años en el Nuevo Mundo (véase *Hispanic American Historical Review*, xxvi/3 [agosto 1946], págs. 309-311, sobre datos referentes al maestro de capilla de la Catedral de México en el corto lapso de 1567-1575; y que fue enviado nue-

vamente a España después de ofender al virrey con una farsa musical que incluía a los niños del coro) demuestran que aquel homónimo compositor portugués —quien estaba casado y murió cerca de 1556— no era el único músico de esa centuria apellidado Victoria. Un tercer compositor llamado “Pedro de Victoria” parece haber emergido en la Catedral de Tarazona, MS 4, folios 98v.-103, 103v.-106, donde se encuentran un *Salve Regina* a 6 y un *Ave María* a 8 atribuidos a Petrus de Victoria y Petrus de Victoria. A pesar de que Justo Sevillano considera estas obras como pertenecientes a un compositor desconocido hasta la fecha, (“Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona”, *Anuario Musical*, xvi [1961], pág. 156), ellas concuerdan con obras de títulos similares incorporadas a los *Motecta* (1572) de T. L. de Victoria y están incluidas en su *Opera omnia*, I, 146-156, y VII, 112-119.

Aparte de las obras que concuerdan con las publicaciones del siglo xvi (citadas más abajo), la única composición excluida en ellas y que probablemente pertenezca a T. L. de Victoria de Ávila, es el motete *O doctor optime, a 4*, hallado en un MS de origen español, (MS 682 [folio 59]) en la Biblioteca Central de Barcelona (artículo N° 385 en el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, I, 245, publicado por Pedrell). Dado a conocer por vez primera por Samuel Rubio en 1949, *La Ciudad de Dios*, Año 65, vol. 161, N° 3 (septiembre-diciembre de 1949), 535-536, es éste uno de los dos motetes atribuidos a Victoria en el mencionado manuscrito (*Quam pulchri sunt* es el otro, publicado en 1572). Rubio da razones muy convincentes sobre su autenticidad en su artículo suplementario “Una obra inédita y desconocida de Tomás Luis de Victoria” (*ibid.*, págs. 525-559). Véase en la *Historia de la música española e hispanoamericana* de José Subirá, Barcelona, Salvat, 1953, pág. 267, el facsímil de la transcripción de Rubio. Tres motetes más, no existentes en la edición de Pedrell, fueron publicados por Rubio en su *Antología polifónica sacra*, Madrid, Editorial Colsa, I (1954) y II (1956): *Beata es Virgo*, II, 61-70, *Beati immaculati*, II, 328-332, y *Ego sum panis vivus*, I, 287-293, cada uno de ellos a 4. Como fuentes, Rubio se basó en copias de la colección de Fortunato Santini en Münster (Joseph Killing, *Kirchenmusikalische Schätze*, Düsseldorf, L. Schwann, 1910, pág. 515).

Un famoso motete —evidentemente de Victoria, según los libros de partes de 1572, *O vos omnes* (doceavo motete a 4— aparece todavía como de Morales (véase *Journal of the American Musicological Society*, VI, I, Primavera de 1953, págs. 6-7). Este error proviene del libro de facistol del Escorial, en el cual dicho motete aparece atribuido a Victoria en una página y a Morales en la otra. Antonio Soler, sin acceso a los libros de partes de 1572, optó por Morales (*Satisfacción a los reparos precisos*, Madrid, Antonio Marín, 1765, pág. 7), elección seguida sin revisiones críticas por Eslava y Pedrell (*Hispaniae schola musica sacra*, Barcelona 1894, I, 36-39). El mismo motete de Victoria aparece nuevamente como de Morales en la reimpresión de Tutzing (1961) del *Handbuch der Musikgeschichte*, pág. 348, de Guido Adler. Tal error en un libro de referencia tan corriente, sumado a otras imperfecciones que aparecen muy frecuentemente en libros de texto, son perjudiciales a la fama de Victoria. Además, es verdad que la edición completa de Pedrell incluye muchos errores y no llega a la importancia de la edición de la obra completa de Palestrina llevada a cabo por Haberl. Todos los investigadores con acceso a los originales que colaboraron en la revisión de la edición de 1902-1913, han lamentado esta falta de autoridad en ella. Hans von May, en su *Die Kompositionstechnik*, págs. 151-152, publicó una enjundiosa lista de erratas. Walter Hirschl, en “The Styles of Victoria and Palestrina: A Comparative Study, with Special Reference to Dissonance Treatment”, tesis para un Master's de la Universidad de California. 1933, anticipó las conclusiones de May en un década, resultando de su estudio una lista de erratas aún más extensa. Rudolf Walter, al reeditar el *Officium Defunctorum* de 1605 basándose en la edición de Pedrell (*Música Divina*, 15, F. Pustet, Regensburg, 1962, pág. III), atrajo la atención sobre la lista de May, desentrañando otros 15 errores no especificados en la edición de Pedrell y que corresponden exclusivamente al *Officium*, y que May no detectó, además de corregir otros silenciosamente (cf. bajo, VI, 137, 2, 6, con Walter, pág. 17, compás 3).

Dadas las características de la mencionada edición, el lector inteligente no se sorprenderá al encontrar las más diversas maneras de reproducir títulos, dedicatorias y contenido de las 15 publicaciones citadas más abajo, en la edición de Pedrell (VIII, xxvi-lxvi = *Tomás Luis de Victoria Abulense*, págs. 51-139), Casimiri (*Note d'archivio*, XI/1, págs. 179-196) y Rubio (*La Ciudad de Dios*, 174/4, págs. 703-723). Llorens, en su *Capellae Sixtinae Codices*, págs. 129s., 136, 189, 192, 195s., 199, 234, 442ss., transcribe títulos y lista de contenidos de las publicaciones de Victoria, catalogadas actualmente como Códices 74, 81, 161, 164, 169, 173, 212 y 495 en la Biblioteca del Vaticano (*Officium*, 1585, *Cantica*, 1581, *Missarum Libri Duo*, 1583, *Hymni*, 1581, *Motecta*, 1585, *Missae*, 1592,

Liber Primus, 1576, *Motecta*, 1589 — todas ellas publicadas en Roma menos las dos últimas [Venecia y Milán]. Los índices, aún cuando no son tan completos como los de Pedrell, ofrecen alguna utilidad (cf. Llorens, pág. 129s. con Pedrell pág. 82s., 192 con 66s., 195s. con 88ss., 234 con 58s. [Pedrell omite aquí el N° 10]). Llorens clasificó el contenido de los *Motecta* de Milán, 1589, (442ss.,) tarea no intentada por Pedrell (90s.). Como excelente bibliografía de la colección completa de motetes de Victoria, puede citarse la "Historia de las reediciones de los Motetes de T. L. de Victoria y significado de las variantes introducidas en ellas", *La Ciudad de Dios*, año 66, vol. 162, N° 2 (mayo-agosto de 1950), págs. 313-351, de Rubio.

Thomae Ludovici de Victoria, Abulensis motecta que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur. Venetijs apud filios Antonii Gardani. 1572. Seis libros de partes (CATBQS). 33 motetes, 14 a 4, 9 a 5, 9 a 6, 1 a 8 (doble coro). *O quam gloriosum est Regnum, Doctor bonus, Quam pulchri sunt, O decus apostolicum, O magnum misterium, Magi viderunt stellam, Senex puerum portabat, Sancta Maria succurre, Ne timeas Maria, Pueri hebreorum, Vere languores nostros, O vos omnes; O Regem coeli - Natus est nobis, O sacrum convivium - Mens impletur; Ascendens Christus in altum - Ascendit Deus, Dum completeretur - Dum ergo essent, Ave Regina celorum - Gaude gloriosa, Regina celi - Resurrexit, Alma Redemptoris - Tu que genuisti, Ecce Dominus venit - Ecce apparebit Dominus, Cum beatus Ignatius - Ignis crux, Descendit Angelus - Ne timeas, Gaude Maria Virgo; Quem vidistis pastores - Dicite quidnam vidistis, Vadam et circuibus civitatem - Qualis est dilectus, Tu es Petrus - Quodcumque ligaveris, Vidi speciosam - Que est ista, Benedicta sit Sancta Trinitas, O sacrum convivium, Surrexit pastor bonus, Congratulamini mihi, Salve Regina - Ad te suspiramus - Et Iesum - O clemens; Ave Maria.*

Thomae Ludovici de Victoria abulensis Collegii Germanici in Vrbe Roma musicae moderatoris Liber Primus qui missas, psalmos, magnificat, ad Virginem Dei matrem salutationes, aliaque complectitur. Venetijs apud Angelum Gardanum. 1576. 28 composiciones (7 datan de 1572) distribuidas como sigue: 5 Misas, 2 a 4, 1 a 5, 2 a 6; himno a 4, 6 Magnificats a 4; 4 Antifonas a María a 5 (3 en 1572); *Salve* a 6 (1572); 5 motetes a 6 (2 en 1572); 6 salmos y antifonas a 8 (1 en 1572). Misas *Ave maris stella*, *Simile est regnum coelorum*, *De beata Maria, Gaudeamus, Dum completeretur*; Himno: *Ave maris stella*; Magnificats *Anima mea* y *Et exultavit* en los Tonos I, IV, VIII; *Alma Redemptoris - Tu que genuisti, Ave Regina - Gaude gloriosa, Regina coeli - Resurrexit, Salve* (a 5); *Salve* (a 6); *Vidi speciosam* sólo para 1; *Que est ista* omitido); *Ardens est cornu meum, Nigra sum, O sacrum convivium, O Domine Iesu Christe; Nisi Dominus, Beatus vir, Ave Maria, Salve Regina, Regina coeli - Resurrexit, Super flumina Babylonis.*

*Thomae Ludovici a Victoria abulensis Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus Vna cum quattuor Psalmis, pro praecipuis festiuitatibus, qui octo vocibus modulantur. Ad Gregorium XIII. Pont. Max. Romae. Ex Typographia Domini Basae. 1581. 36 composiciones; 32 himnos a 4; 4 salmos a 8, uno de los cuales (*Nisi Dominus*) apareció primero en 1576. Los títulos clasificados a continuación pertenecen a las primeras estrofas, siempre cantadas como canto llano. La polifonía victoriana comienza con las segundas estrofas y continúa con las cuartas y sextas, mientras Palestrina prefiere para ella el uso de versos 1, 3, 5, 7, etc. (en las primeras estrofas de Palestrina el tenor canta monódicamente [canto llano] el incipit del himno). *Conditor alme siderum, Christe Redemptor - Tu lumen, Salvete flores martyrum, Hostis Herodes, Lucis creator optime, Ad praeces nostras, Vexilla regis, Ad coenam agni providi, Jesu nostra redemptio, Veni Creator, O lux beata Trinitas, Pange lingua, Quodcumque vinculis, Decor egregiae, Ave maris stella. Ut queant laxis, Aurea luce, Lauda mater ecclesia, Petrus beatus, Quicumque Christum, Tibi Christe, Christe redemptor - Beata quoque, Exultet caelum, Tristes erant apostoli, Deus tuorum militum, Sanctorum meritis, Rex gloriose, Iste Confessor, Jesu corona virginum, Hujus obtentu, Urbs beata, Pange lingua (más hispano) Dixit Dominus, Laudate pueri Dominum, Nisi Dominus, Laudate Dominum.**

*Thomae Ludovici a Victoria Abulensis cantica B. Virginis vulgo Magnificat quatuor vocibus Vna cum quatuor antiphonis beatae Virginis per annum: quae quidem, partim quinis, partim octonis Vocibus concinuntur. Ad Michaellem Bonellum card. Alexandrinum. Romae. Ex Typographia Domini Basae. 1581. 16 Magnificats, 8 sobre versos impares, 8 sobre versos pares, en todos los tonos. 8 antifonas a María, 4 a 5, 4 a 8. Nuevo en esta publicación: 10 Magnificats en los Tonos II, III, V, VI, VII; a 8 voces: *Alma Redemptoris, Ave Regina.**

Thomae Ludovici de Victoria. Abulensis. Motecta Quae partim, quaternis, partim, quinis, alia, senis, alia, octonis, alia, duodenis, vocibus, concinuntur: quae quidem nunc vero melius excussa, & alia quam plurima adiuncta noviter sunt impressa. Permissu Superiorum. Romae. Apud Alexandrum Gardanum. 1583. 8 libros de partes. Siete de las 53 composiciones (16 a 4, 12 a 5, 13 a 6, 11 a 8, 1 a 12) son nuevas: *Duo seraphim* y *Domine non sum dignus - Miserere mei* a 4, *O lux et decus Hispaniae* y *Tantum ergo* a 5, *Trahe me post te* a 6, *Litaniae B. M. Virginis* a 8 y *Laetatus sum* a 12. De los 33 motetes ya publicados en 1572, sólo 12 han sido revisados. La palabra *plurima* del título, debe referirse a las 20 composiciones ausentes en la edición de 1572 y no a las 7 absolutamente nuevas.

Thomae Ludovici a Victoria abulensis Missarum libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis, concinuntur vocibus. Ad Philippum secundum Hispaniarum Regem catholicum. Romae. Ex Typographia Dominici Basae... Cvm licentia superiorum. 1583. 5 Misas de 1576. 4 Misas nuevas: *Quam pulchri sunt. O quam gloriosum, Pro defunctis* a 4, *Surge propera* a 5.

... *Officium Hebdomadae Sanctae. Permissu Superiorum.* Romae. Ex Typographia Dominici Basae 1585. De las 37 composiciones (incluyendo 9 lamentaciones, 18 responsorios, 2 pasiones [Mateo, Juan], Benedictus, Miserere, Agios O Theos [véase ilustración N° 16 en Manuel Joaquim, *Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Lisboa, 1953, entre págs. 144 y 145]) sólo cuatro son reediciones de publicaciones anteriores —*Pueri hebraeorum* a 4 (1572), *O Domine Iesu Christe* a 6 (1576), *Tantum ergo* a 5 (1583), y *Vere languores* a 4 (1572). El responsorio *O vos omnes* y el *Vexilla regis* a la manera española (N° 32 y N° 37) difieren de composiciones con títulos similares entre los motetes de 1572 y los himnos de 1581. Después de la música para el Domingo de Ramos (*Pueri, Passio secundum Matthaeum, O Domine*), se encuentran 3 lamentaciones y 6 responsorios para cada uno de los tres últimos días —Jueves Santo, Viernes Santo (además de los responsorios Victoria incluye el *Passio secundum Ioannem, Vere languores, Popule meus* [Improperia] y otras frases apropiadas para la Adoración de la Cruz) y Sábado de Gloria. En cualquiera de los días citados, las dos primeras lamentaciones (a 4) preceden a una tercera, a 5 o a 6. Ellas siguen el orden siguiente: *Incipit Lamentatio, Vau. Et egressus, Jod. Manum suam; Heth. Cogitavit, Lamed. Matribus, Aleph. Ego vir; Heth. Misericordiae, Aleph. Quomodo obscuratus, Incipit oratio*. Los responsorios, a 4, proceden como sigue: *Amicus meus, Iudas mercator, Unus ex discipulis, Eram quasi agnus, Una hora, Seniores populi; Tamquam ad latronem, Tenebrae factae, Animam meam, Tradiderunt, Iesum tradidit, Caligaverunt oculi; Recessit pastor, O vos omnes, Ecce quomodo, Aditerunt reges, Aestimatus sum, Sepulto Domino*.

... a Victoria... *Motecta Festorum totius anni, cum Communi Sanctorum Quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur. Ad Serenissimum Sabaudiae Ducem Carolum Emmanuelem Subalpinorum Principem optimum piissimum. Cvm licentia Superiorum.* Romae. Ex Typographia Dominici Basae. 1585. 34 composiciones de Victoria, 2 motetes de Francisco Guerrero (*Pastores loquebantur* y *Beata Dei genitrix - Ora pro populo* a 6 [folios 7v., 36v.,]), y una de Francesco Suriano (*In illo tempore* a 8, folio 91v.). 9 novedades de Victoria forman parte de esta edición: el motete de la Transfiguración a 5, *Resplenduit facies*, los 7 motetes Comunes de los Santos a 4, *Estote fortes, Iste sanctus pro lege, Gaudent in coelis, Ecce sacerdos, Hic vir, Veni sponsa Christi, O quam metuendus*, y la secuencia de Corpus Christi a 8, *Lauda Sion*. Sin embargo, en esta colección faltan los 13 motetes que forman parte de todas las otras reediciones. El reverso de la página que lleva el título contiene un sumario del Papa Gregorio, fechado el 13 de febrero de 1585, enumerando todas sus publicaciones anteriores (ninguna de las cuales se ha perdido) y otorgándole privilegios de derechos de autor con exclusividad de vender sus composiciones, "publicadas a su propio costo" —*maximis laboribus vigilijs et impensis... proprijs tuis expensis typis cudi curaueris*).

... de Victoria... *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur, quae quidem nunc vero melius excussa & alia quam plurima adiuncta, noviter sunt impressa.* Mediolani, apud Franciscum & haeredes Simonis Tini. 1589. 8 libros de partes. Todos los mismos motetes habían aparecido ya en 1583. Sólo 8 composiciones muestran cambios de importancia, a pesar de la similitud en los títulos: *Quam pulchri sunt, Dum complerentur, Cum beatus Ignatius, Descendit angelus, Gaude Maria, Quem vidistis pastores, Congratulamini, Ave Maria*.

Cantiones Sacrae Thomae Ludovici a Victoria abulensis, musici suavissimi, quatuor, quinque, sex, octo, et duodecim vocum, nunquam antehac in Germania excussae. Cum gratia et privilegio sacrae Caesariae Maiestatis Dillingae. Excudebat Ioannes Mayer. 1589. 8 libros de partes. Esta colección duplica la de 1583.

... *Missae quatuor, quinque, sex et octo vocibus concinendae, una cum Antiphonis Asperges, et vidi aquam totius anni. Liber secundus Superiorum permissu. Romae Ex Typographia Ascanij Donangeli. 1592. 2 antífonas a 4. 7 Misas: O magnum mysterium, Quarti toni, a 4; Trahe me post te, Ascendens Christus a 5; Vidi speciosam a 6, Salve a 8, Pro defunctis a 4. Esta última había aparecido previamente (1583) pero sin el Responsorium; el resto es nuevo.*

Thomae Ludovici de Victoria abulensis Sacrae Caesariae Maiestatis capellani Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, & alia quam plurima. Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur. Permissu Superiorum. Matriti Ex Typographia Regia. 1600. 10 libros de partes, de los cuales los de órgano y coro a cuatro partes son de tamaño grande. 32 composiciones, 19 de las cuales habían aparecido previamente. Nuevas en esta edición: Alma redemptoris y Ave Regina Misas a 8, Missa pro victoria a 9, Missa Laetatus a 12, secuencias de Pascua y Pentecostés a 8, O Ildephonse (motete a 8), Magnificat en los tonos I y VI (los a 8 y a 12, sin embargo, incorporan ambos algunos versos de los correspondientes en la Cantica de 1581), Ecce nunc (salmo a 8), Te Deum y Nunc dimittis a 4; un Et misericordia a 3 opcional por el Magnificat en Tono I.

Hymni totius anni juxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, a Ludovico de Victoria abulensi, in artem musicis celeberrimo: nuper in lucem editi cum quatuor vocibus. Venetiis apud Jacobum Vincentium. 1600. 4 libros de partes, contiene los 32 himnos a 4 de la edición en folio de 1581 pero no los 4 salmos a 8.

... *Motecta, que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus, in omnibus solemnitatibus per totum annum, concinuntur, Noviter recognita, & impressa. Venetiis, apud Angelum Gardanum. 1603. 8 libros de partes. Las mismas 53 composiciones de la colección de 1583, en idéntico orden, pero sin incluir las versiones "mejoradas" de 1583 y 1589 en favor de las versiones primitivas a encontrarse solamente en la editio princeps de 1572. Las alteraciones, omitidas en subsiguientes publicaciones de estos motetes, aparecen en esta edición.*

... *Officium Defunctorum, sex vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis. Nunc primum in lucem aeditum. Cum permissu superiorum. Matriti, ex Typographia Regia. 1605. Contiene el introito, Kyrie, Graduale, ofertorio, Sanctus, Benedictus, Agnus, de la Misa de Difuntos; el motete Versa est in luctum, el responsorio Libera me, y la lección Taedet animam meam a 6. El versículo Tremens factus sum ego duplica el del Libera me de 1583. Así como en los Himnos de 1581, aquí también las partes de canto llano aparecen entremezcladas con las partes polifónicas. (En algunas ocasiones las partes de canto llano son de gran longitud - 99 notas en la Hostias).*

NOTA.—Información complementaria sobre bibliografía; antologías contemporáneas; copias manuscritas de las obras de T. L. de Victoria; ediciones contemporáneas y artículos en enciclopedias y revistas, ver: "MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART", artículo sobre T. L. de Victoria de Robert Stevenson por aparecer próximamente.

Juan Carlos Paz: *Un Revitalizador del Lenguaje Musical*

por

Jacobo Romano

"El artista que no analiza y no destruye continuamente su técnica es un pobre hombre".

(PAVESE)

Se ha dicho que "músico contemporáneo" al igual que "hombre contemporáneo" significa: lucha. Nadie como Juan Carlos Paz se ha sumergido en esa profunda e inexorable palabra, calificativo que ocupa una dimensión —en el límite del presente— constituyendo además, una avanzada en los intrincados problemas del cosmos artístico.

Desearía que en el desarrollo de este ensayo no se concibiera mi posición como la de un aliado de Paz, creador solitario y discutido, sino como el reconocimiento a una relevante personalidad, cuyas convicciones pueden ser descubiertas en su propia creación.

Con la figura de Juan Carlos Paz se inicia en la Argentina, la auténtica vanguardia musical. En un período en el que el propio Arnold Schoenberg desarrolla su producción americana, Paz, indiscutido pionero del dodecafonismo en Latinoamérica, emprende su labor en un medio en el que reinaban de manera absoluta corrientes folklóricas y neo-impresionistas.

Representante del anti-tonalismo, cultiva esta música —según palabras del compositor Honorio Siccardi— "porque acertó con lo que más conviene a su naturaleza; con esos recursos y por ese camino es que se ha constituido quizás, en el más prolijo creador de belleza que nosotros tengamos..."

Autocrítico "muy cruel" —según el mismo se define—, no vacila en ser decisivo con sus propios trabajos. "Es necesario y primordial liberarse de hechos y cosas" —dice— y ese rígido control con que maneja su pensamiento le permite encauzarlo hacia metas invariablemente intuitivas.

Parte en su producción —notoriamente influenciado por Richard Wagner, César Frank y Paul Dukas— de una concepción postromántica, subjetivamente impresionista y basada en un cromatismo diatonal; formalmente se estructura dentro de las formas: sonata (con su Sonata para Piano, 1923) fuga (Cuatro Fugas sobre un tema, 1924-25) y variación (Coral y Variación, 1925).

En sus Variaciones para piano (1928), Variaciones para 11 instrumentos (1929) y Tres piezas para Orquesta (1930), Juan Carlos Paz se sirve de una

yuxtaposición tonal, en la que evidencia —independientemente—, profundo conocimiento de la técnica contrapuntística.

Una producción visiblemente encaminada hacia la música de cámara le permite crear —por esa misma época— su Sonatina para Clarinete y Piano (premiada en el Festival de la SIMC de Amsterdam, 1930) y su Octeto para Instrumentos de Vientos (del mismo año), cuya escritura evidencia la impresión que le produjera el politonalismo proclamado por Igor Strawinsky y algunos de los compositores del “Grupo de los Seis”.

En obras como “Tres Invenciones a dos voces” (1932) y “Tres movimientos de Jazz” (1932 —ambas escritas para piano— insinúa su tendencia hacia el dodecafonismo, visiblemente confirmado por sus “Diez pequeñas piezas sobre 12 tonos” (también para piano, 1936) y su “Composición para los 12 tonos” (1934-35) para Flauta y Piano.

Tres Invenciones a dos voces

(Editorial: Grupo Renovación —Sociedad Internacional de Música Contemporánea— Sección Argentina).

I Allegro.

II Moderato.

III Vivace.

I Allegro

Este primer trozo muestra a grandes rasgos un tratamiento lineal que desarrolla —salvo una pequeña sección de la parte media— un constante movimiento motórico. El autor incorpora a estos elementos, ciertos grupos rítmicos (abigarrados) que constituirán puntos comunes en la problemática general de la música contemporánea. Por otra parte y debido a ciertos perfiles netamente enraizados en el clasicismo, se aprecia un paralelo estructural con la producción de Juan Sebastián Bach.

Esta primera Invención, construida casi exclusivamente en base al intervalo de 4ta. aumentada (o su inversión):

Ejemplo N° 1



es la única de las tres que presenta modificaciones del tiempo inicial: “allegro” (ver compases 40-42-45 y 82).

Otra característica es la superposición de “ataques” opuestos (una mano ejecuta ligados y la otra staccatos), mecanismo que exige del intérprete el infrecuente uso del pedal o su empleo breve, entrecortado y seco:

Ejemplo N° 2



Las notas pedales (ver pentagrama inferior de los compases 1-6, 14-15, 24-25, 28, etc.) comprenderán los únicos sonidos mantenidos sin la ayuda del pedal, procedimiento que permite escuchar con claridad fraseo y acentos. Destacamos además, la superposición dinámica, de carácter contrastante:

Ejemplo N° 3



y que junto con el factor tímbrico adquiere en la organización de la obra, una proporción estructural.

Con similitud a las Invenções de Juan Sebastián Bach, en ninguno de estos tres números, el autor hace uso de elementos acórdicos, determinando para el conjunto, un carácter netamente polifónico. No obstante podrían clasificarse como acordes "rotos", secciones de transición o coda final:

Ejemplo N° 4



La partitura impresa indica en el compás 75 (pentagrama superior, última semicorchea) fa sostenido debiendo ser sol bemol.

Varios de los procedimientos expuestos merecen la calificación de "avanzados", considerando el año de gestación y el material musical empleado por los compositores de Latinoamérica en ese mismo período.

II Moderato

El tema (tres primeros compases) está formado por los doce grados de la escala cromática. Nuestro músico incursiona en una serie dodecafónica, un poco libre (respiración del si becuadro). Utiliza estos grados en los compases subsiguientes (comp. 4, 5 y 6) cumpliendo un ordenamiento irregular, incluso con aumentación y disminución de valores:

Ejemplo N° 5

La célula inicial llega a repetirse exactamente, y también con algunas modificaciones. Se puede apreciar un intenso empleo de reguladores de matices, aplicados de manera poco frecuente, sobre dos o tres notas:

Ejemplo N° 6

A una clásica estructura fugada se superpone una dinámica y agógica poco común. Este último material comprende el problema de los "ataques" (compás 6-7); dentro de una dinámica "p", se superponen diferentes reguladores. El compositor desarrolla un tratamiento de dinámicas diferentes para cada mano, incluso destacando y *remarcando* la "p" en ambas manos.

Compás 22: coloca el siguiente regulador > sobre una sola nota, lo que origina un nuevo problema de ejecución. Estos tres elementos: aplicados en una nota nos demuestra la preocupación del autor por revitalizar el sonido.

Procedimiento similar lo hallaremos en el compás 13 de la pieza op. 11 N° 2, de Arnold Schoenberg.

Toda esta II Invención, está basada en la célula inicial, que nuestro músico repite con sutiles diferenciaciones rítmicas (aum. o dism.) o transportando (un semitono más bajo, compás 37-38, pentagrama superior) aplicado como elemento imitativo.

La edición muestra en este número los siguientes errores:

Compás N° 7	pent. inf.	
” N° 11	” sup.	
” N° 12	” ”	
” N° 36	” ”	
” N° 37	” ”	no es clave de 9 sino de 6
” N° 37	” inf.	

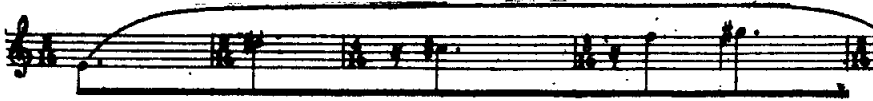
III Invención: *Vivace*

El autor juega —en esta página— con elementos similares a las figuraciones correspondientes a la primera célula (comp. 10-13) quedando destacados —auditivamente—, los intervalos más característicos (4ta. disminuida y séptima mayor; estas combinaciones las podemos percibir de la siguiente manera: 8 primeros compases: cada una de las semicorcheas ubicadas en el pentagrama inferior, corresponde —en su ordenamiento— a los grados de los cuatro primeros compases, pentagrama superior:

Ejemplo N° 7

Los grados correspondientes al pentagrama inferior de los compases 1-8 aparecerán (una octava más alta) en el pentagrama superior de los compases 10-17, esta vez en valores aumentados:

Ejemplo N° 8



mientras las figuraciones correspondientes al pentagrama superior 1-8 serán transportados una 3a. mayor, en el pentagrama inferior de los compases 10-17:

Ejemplo N° 9



La obra continúa con lo que clásicamente calificaríamos como período de condensación de la primera parte (compases 59-73) en el que se pierden los rasgos de los intervalos mencionados. Este pasaje conduce a una casi reexposición del tema inicial, y una vuelta a una sección similar a la comprendida entre los compases 59-73, desembocando (7 últimos compases) en una coda de 4^{tas.} justas y aumentadas.

Sobre la métrica de Arnold Schoenberg, Juan Carlos Paz inicia su camino anti-tonal, apreciado —instrumentalmente— en su *Passacaglia* op. 44 (1944) para Orquesta de cuerdas. A menos de una década de su experiencia dodecafónica, éste infatigable buceador se enrola en una nueva avanzada. Se percibe en este opus, en el cuál el lenguaje se apodera de un purismo sonoro, inverosímil y atemático, en lo que a repeticiones de secuencias melódicas se refiere. Poseedora de una rígida fuerza expresiva, ofrece conjuntamente, una pujanza rítmica que en líneas generales recuerda a ciertas composiciones de Béla Bartok.

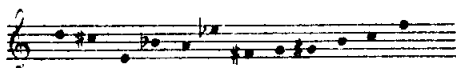
En “*Música 1946*” op. 45, para piano —que el autor califica su op. 1— sobrepasa los límites del dodecafonismo ortodoxo, anticipándose a ciertos tratamientos multiserials de Olivier Messiaen y Pierre Boulez. “Busqué escapes porque me sentía fatigado con la técnica de los doce tonos —comenta Paz—. Por eso Olivier Messiaen fue para mí toda una revelación”. Nuestro músico entreteje estos hallazgos sobre una diluida organización tradicional.

“*Música 1946*” op. 45 (para piano)

Editorial: Ricordi, Buenos Aires.

Música 1946 está elaborada en base a la siguiente serie:

Ejemplo N° 10



agrupada de diversas maneras. Se apoya en ciertos procedimientos —ya utilizados— y que sólo aparecen para ampliar el camino, hacia una libertad formal poco común.

Independientemente a sus numerosas variaciones de “tempo”, la obra se estructura en base a secciones bien determinadas. Esta aparente diversidad encuentra sus correlativos en otros elementos: la sección A (Moderato Tranquilo) se desenvuelve con un profuso empleo de séptimas y novenas, que determinan un clima sonoro expectante; la estructura de este movimiento es vertical y ondulante, desarrollándose de igual manera hasta el primer compás de la página 4.

Irrumpe este material, una pequeña célula, a la manera de puente (compases 79-84), continuando con una textura acórdica (neta), que destruye toda idea de compás. Se establece —como resultado— (unidad de medida 76) y a modo de coral gregoriano, una melodía en un sólo aliento, aplicando libremente el procedimiento “espejo”:

Ejemplo N° 11



que llega hasta el calderón del compás 86.

La sección B (Grave 92) es un pasaje de gran expresividad. En líneas generales podríamos afirmar que el autor utiliza para los distintos movimientos, diferentes estructuras. La diversidad del material acórdico, incluye una originalidad —en sus combinaciones— sin puntos de contacto con los trabajos de otros compositores contemporáneos.

El Mosso Moderato (compás 114) se inicia como una Invención a dos voces que se densifica y extiende:

Ejemplo N° 12



Toda esta sección —sin demarcación de compases— ingresa en un nuevo perfil armónico, constituido por la sección C: Allegro Vivace. Caracterizan este trozo elementos diversos como: incesantes cambios de compás, acordes de séptimas disminuidas, amplias líneas de fraseo (como recurso expresivo-divisorio), y una diversidad de superposiciones dinámicas, de evidente dificultad de ejecución:

Ejemplo N° 13



En el Mosso Moderato siguiente, un pasaje de visible similitud con la calificada Invención, que inicia el anterior Mosso Moderato, reexpone un material acórdico (un poco más abigarrado) que resuelve en un “accelerando” que se desvanece.

El autor muta o combina, de este modo, secciones de apreciable igualdad: Allegro Vivace pág. 9, con Allegro Vivace pág. 6; Molto Moderato pág. 10, con la melodía acórdica (coral). Un nuevo Mosso Moderato, pág. 11 con otra reexposición de la Invención, pág. 5; Allegro enérgico, pág. 15 con Allegro enérgico, pág. 16.

Este personal y significativo lenguaje, inicia la original experiencia de generar sus estructuras en función de una forma abierta, contraria a la organización rigurosa de procedimientos anteriores. Juan Carlos Paz, elabora su escritura, en base a una diversidad de secuencias rítmicas, apoyadas en una simétrica y angulosa sonoridad, sin puntos de contacto con otras grafías avanzadas.

La obra concluye con otro material acórdico, de idéntica originalidad. A partir del Mosso Moderato (pág. 18) estos elementos son expuestos por el autor de la siguiente manera:

a) como ostinato (pentagrama superior) mientras la mano izquierda desarrolla e intercala diferentes incisos armónicos:

Ejemplo N° 14

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Mosso moderato' with a metronome marking of quarter note = 100. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score features a complex harmonic structure with many chords and intervals. Dynamics include *f*, *pp*, and *mf*. There are various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some complex chords. A 's. s.' (sostenuto) marking is visible at the beginning of the piece.

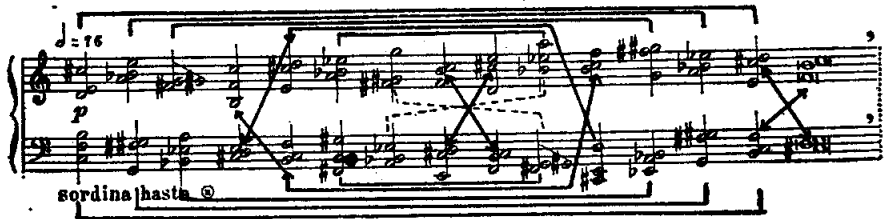
b) en forma de cánon, a partir de la página 19 (tercer pentagrama):

Ejemplo N° 15



c) dividiendo la serie en cuatro grupos de tres grados cada uno, que se intercalan entre si:

Ejemplo N° 16



d) un juego de acordes rotos (dos últimos compases) que se diluyen en la más extraña combinación sonora, nos recuerdan el final de la Sonata en si menor de Franz Liszt:

Ejemplo N° 17



En la obra de Paz no existe un sólo momento de abandono. “No enardece porque su verbo estético se deshumaniza por imperio de sus convicciones. No puede popularizarse porque no polariza el interés de sus creaciones en la hegemonía de una fuerza melódica absorbente”. “Componer es para mí, más que una necesidad, toda una obligación” —ha dicho Paz. Nuestro músico pertenece a ese tipo de creadores alejados de la insufrible amenaza de la di-

vulgación. Cuando menos se perturbe su tarea, más profundamente nos será ofrecida su vital realidad artística.

A esta clasificación pertenece "Continuidad" (1953-54) obra sinfónica, donde nuestro músico, dentro de búsquedas post-seriales, genera su materia con elementos subjetivos: infinita libertad y poesía.

Con un lenguaje audaz que responde a las técnicas más avanzadas de su producción, Juan Carlos Paz, integra a su color orquestal, un virtuosismo sonoro, multicolor y fascinante, relacionado —en sus 5 partes— por un crescendo emocional de envolventes proporciones rítmicas. La organización de los procedimientos anteriores se evade y eleva en esta obra —aunque resulte paradójico— hacia un mundo vitalmente intuitivo.

El estreno mundial de "Continuidad" se realizó en Berlín, en el año 1963, bajo la dirección de Lorin Maazel.

"Continuidad, 1960" op. 47

Editorial Argentina de Música

- I Constantes.
- II Ritmos y Tensiones.
- III Perspectiva.
- IV Improvisación.
- V Homenaje a Edgard Varése.

Para 3 flautas, 3 oboes, 3 clarinetes, clarinete bajo, saxofón, 3 fagots, 3 trompetas, 4 cornos, 2 trombones, timbal, percusión general, celesta, xilófono, violines, violas, violoncelo, contrabajo.

Los dos primeros números (Constantes - Ritmos y Tensiones) muestran una comunión, que las separa del resto de la obra. Ambas ofrecen una organización formal, de no compleja percepción, debido a una estructura espaciosa y de cierto carácter puntillista.

Elementos dinámicos y rítmicos, en constantes "crescendos", nos introducen en el tercer número "Perspectiva", elaborada en base a un desarrollo de gran potencialidad y coherencia. El esquema es tripartito y su punto culminante está logrado por un amplio impulso sonoro de evidente carácter dramático ofrecido por un "tutti" de la orquesta antes del retorno al "tempo I".

La evolución estética de Juan Carlos Paz —con un significativo retorno a Bach, a través de Hindemith y Stravinsky— se amplía a través de una autoelaboración sonora. En una de sus continuas búsquedas, emprende el camino de lo antisentimental; a través de Schoenberg hacia la música pura, hacia la especulación sonora más inverosímil. En esta orientación, gesta Paz los 5 números de "Continuidad".

En Improvisación (cuarto número) el incesante impulso parece detenerse, aunque sólo en apariencia, para dar lugar a un condensado juego tímbrico, de mágicas combinaciones.

El "Homenaje a Edgard Varése" —punto culminante de la obra— es una página de arrollante potencialidad. El ininterrumpido crescendo rítmico y dinámico adquiere, a través de una escritura que se densifica, pausadamente una movilidad de imponentes caracteres.

Hemos querido ofrecer una perspectiva muy fugaz de esta obra —razones de espacio— que en mi opinión merece ser considerado como uno de los trabajos sinfónicos más importantes, escritos en mi país.

"En la década del 50 casi no pude escribir música —comenta Juan Carlos Paz—. Me sentía en un callejón sin salida. Apenas logré terminar mis "Transformaciones Canónicas", encargadas por la Asociación de Amigos de la Música. Entonces escribí tres libros: "La Música en los Estados Unidos" (1952), "Introducción a la música de nuestro tiempo" (1952) y "Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal" (1954). Igualmente produce su "Rítmica Ostinata" op. 41, y "Seis superposiciones para Orquesta" op. 48.

"El arte y la estética de vanguardia significan una ruptura radical con nuestras convicciones emanadas de la tradición —escribe Paz—; nos vemos forzados, por lo tanto, a una constante tensión, con objeto de desbrozar el terreno y separar lo vivo y lo muerto que pueda hallarse en los dominios de la creación musical contemporánea. El principio de que los sonidos son valederos *PER SE* —continúa— y no existen para obedecer teorías formuladas *a priori*, la intromisión del azar, el cultivo de nuevos sonidos, etc., abren las compuertas al más extremado individualismo".

Este singular "individualismo", plasmado en el lenguaje musical de este creador, ha dado frutos de inestimable significación: *Invencción para Cuarteto de Cuerdas* (1961) y *Núcleos* (1962-64) para piano.

En "*Invencción para Cuarteto de Cuerdas*" (obra comisionada por el III Festival del Septiembre Musical Tucumano", Juan Carlos Paz logra en el dominio de la música de cámara, una fusión emocional, muy pocas veces alcanzada en obras de este género. Elaborada en un único movimiento, el autor construye sus series, en base a una escritura de figuraciones irregulares, que trata —como en varias de sus composiciones— de quebrar las líneas divisorias. El elemento tímbrico, de reminiscencias webernianas, crea una atmósfera de dramático encantamiento.

Los valores en la producción de Paz se agigantan con el tiempo. Es así que *Núcleos* (1962-64), último trabajo pianístico, nos demuestra que se halla en la etapa más álgida de su poder creativo; desarrolla allí, complejos rítmicos preponderantes que igualmente permiten apreciar, el desenvolvimiento o repetición de gérmenes melódicos que se eclipsan en el mismo instante de ver la luz.

Núcleos - I Serie (para piano)

Editorial Argentina de Música

Casi veinte años (1946-1964) lleva a Juan Carlos Paz, elaborar su próxima obra pianística. "Resulta muy complejo escribir para un instrumento que ya casi ha agotado sus posibilidades" —comenta Paz. Y en otra de sus exhaustivas búsquedas post-seriales, inicia la creación de Núcleos, obra en la que gesta, un lenguaje sumamente flexible y singular.

Con máxima capacidad y absoluto dominio, el autor se sirve —con nuevos tratamientos— de las más sutiles potencias del piano.

Características de este trabajo son: el agrupamiento de grados sucesivos (series divididas en racimos de tres); estas células se repetirán numerosas veces, utilizando para cada exposición, dinámicas, acentuaciones y alturas diferentes; planteamiento que presenta de manera irreconocible, (auditivamente) el empleo de grados iguales:

Ejemplo N° 18

Il descend, réveillé, l'autre côté du réve.
(♩ = 92)

Ejemplos: observar que los grados marcados con A son siempre los mismos (do-do sostenido-re).

A una diversidad rítmica señalada con B, en continua intensificación, se intercalan incisos que mantienen los valores (aunque cambiando las intensidades dinámicas, alturas y acentos).

Notar que cada figuración C, mantiene una dinámica distinta, ampliación de procedimientos aplicados por el autor en "Música 1946".

Luego de una sucesión de figuraciones rítmicas, en las que prevalecen los valores breves (con aumentaciones) estos elementos se ven destacados por el empleo del pedal (casi no utilizado hasta ese momento), que le ofrece un carácter expresivo, opuesto al clima general de la pieza.

Núcleos II

Se percibe en esta página —por su estructura general— una unidad más destacada, entre pasajes o ideas expresivas con la organización rítmica. Cada sección comprendida entre barras punteadas, agrupa espaciosos esquemas de caracteres colorísticos, rítmicos y siempre elocuentes:

Ejemplo N° 19



La fisonomía de este Núcleo se ve matizada por cierta atmósfera raveliana (arpeggios y figuraciones aunados) que de ninguna manera interrumpe el irracionalismo formal, desplegado por Paz en estas obras.

Otra característica que se opone ampliamente al Núcleo I, es el tratamiento —casi convencional— de ciertos grados que se repiten constantemente; tanto en función rítmica:

Ejemplo N° 20



o como articulaciones sonoras:

Ejemplo N° 21



El autor finaliza este trozo valiéndose de un material rítmico-sonoro en continua aumentación (ver seis últimos acordes: sol - fa sostenido - sol sostenido):

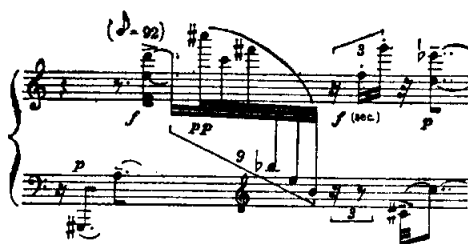
Ejemplo N° 22



Núcleo III

Una de las singularidades de este III Núcleo lo constituyen las pequeñas sucesiones de arpeggios o acordes “rotos”; cada uno de ellos comprende una dinámica que se mantiene estática, como un amplio acorde (o viceversa); un acorde extenso, abierto en todas direcciones:

Ejemplo N° 23



No obstante utilizar —en todos los Núcleos— una dinámica sumamente intensiva y variada, estos elementos están aplicados a grados o acordes aislados (independientes) o breves incisos.

Núcleo IV

La primera parte de este trozo presenta cuatro variaciones, con la particularidad de mantener —exactamente— las mismas figuraciones: varía solamente la dinámica y los acentos.

Cada una de estas variaciones está fraccionada en seis partes, desarrollando —individualmente—, un variado y entrecortado movimiento.

La sección siguiente nos introduce en un prolongado pasaje de corcheas sucesivas (sin ninguna interrupción), que incluso guardan una misma dinámica p-f (pent. superior), manteniendo siempre en “p” en pentagrama inferior.

Algunos grados se repiten dos veces (con idénticos acentos) sirviendo como punto de apoyo al constante desarrollo de las figuraciones:

Ejemplo N° 24

Musical score for Ejemplo N° 24. The tempo is marked as quarter note = 120. The score consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of arpeggiated chords. The lower staff also starts with a piano (*p*) dynamic and includes several measures marked with *(p)*. A performance instruction *m.s. sempre p* is written below the lower staff.

Cuatro largos acordes arpegiados nos conducen a nuevos episodios —en un tiempo más lento—, de variados planos sonoros y opuestos caracteres:

Ejemplo N° 25

Musical score for Ejemplo N° 25. The tempo is marked as quarter note = 84. The score consists of two staves. The upper staff features a series of chords with dynamics ranging from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The lower staff includes a triplet of eighth notes and a measure marked with *8^a*.

Continúa un nuevo pasaje, con rasgos similares (e igual medida de tiempo) que la segunda sección. Concluye este iv Núcleo, con un prolongado período de figuraciones de semicorcheas, mantenidas casi sin interrupción.

Sobre un plexo sonoro —efectuado sobre las notas graves— se desarrolla un ostinato con irregulares acentuaciones:

Ejemplo N° 26

Musical score for Ejemplo N° 26. The score consists of two staves. The upper staff is marked *sempre p* and features a continuous series of chords. The lower staff includes a performance instruction *8^a apoyando la palma de la mano.* and a section marked *pp*.

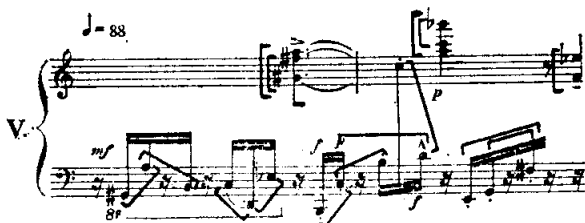
Es el único trozo de la serie en que el autor señala varios cambios de metrónomo.

Núcleo V

“Había escrito ya las cuatro primeras partes —comenta Juan Carlos Paz—; me faltaba la quinta y no sabía como encararla. Pasé todo el 63 para descubrir la solución”.

Una de las características de este trabajo es la predominancia de intervalos de séptimas y novenas; ya sea en forma acórdica o arpegiada:

Ejemplo N° 27



Una figuración casi constante de este Núcleo es:

Ejemplo N° 28



las cuales se renuevan y se modifican ininterrumpidamente.

En la célula inicial, cobra esencial importancia (casi el valor de los grados), el silencio, ya que su participación determina un material que se mueve por impulsos, creando extraños complejos tímbricos:

Ejemplo N° 29



Los signos marcados con ⊕, pertenecientes a los cuatro ejemplos siguientes corresponden a una grafía utilizada poco frecuentemente:

a) Significa igual al precedente:

Ejemplo a) 30



b) Debe interpretarse como reguladores de intensidades, que van desde el "p₂", hasta el "f":

Ejemplo b) 31



c) Con la palma de la mano (Ad. lib.):

Ejemplo c) 32



d) Golpear sobre la caja armónica (Ad. lib.):

Ejemplo d) 33



En Núcleos, Juan Carlos Paz, reconoce paso a paso, los medios que le permiten encauzar su producción. Manifestaciones sonoras capaces de subyugar se unen a la técnica más voluptuosa, para deleite y placer de su propia inteligencia. La extraordinaria precisión con que éste creador penetra en su propia música, el aguzamiento de los perfiles de su estilo y una convicción sin límites, nos presenta a Juan Carlos Paz como músico absoluto, y su lenguaje musical, como la concreción más verdadera de su personalidad.

Pero el legado ideológico de éste compositor no lo constituye solamente su producción, de valores superlativos para nuestro desenvolvimiento musical, sino también su labor como musicólogo, pedagogo y guía. La Agrupación "Nueva Música", que fundara en el año 1937 representa aún hoy, el centro musical más avanzado de sudamérica, iniciando —a los jóvenes compositores— en las tendencias más vanguardistas de Latinoamérica.

Buenos Aires, noviembre de 1965.

ESTUDIOS MUSICOLOGICOS
INTERCAMBIO CON EL CENTRO LATINOAMERICANO
DE MUSICA DE LA
UNIVERSIDAD DE INDIANA

Cuatro piezas de Mario Davidovsky

por

John E. Druesedow, Jr.

Mario Davidovsky nació en el suburbio de Madanos, en Buenos Aires, el 4 de marzo de 1934. Inició sus estudios musicales con Guillermo Graetzer, Teodoro Fuchs y Ernesto Epstein en el Collegium Musicum de Buenos Aires, plantel en el que recibió su título. Posteriormente, Davidovsky trabajó con Copland en Tanglewood y con el Profesor Otto Luening en la Universidad de Columbia. Ha sido también ayudante director del Centro de Música Electrónica de las Universidades de Columbia y Princeton.

Entre los premios y distinciones obtenidas por el joven compositor debe mencionarse el primer premio otorgado por la Asociación Wagneriana en 1954 por su Primer Cuarteto de Cuerdas; el premio de la Asociación de Amigos de la Música, en 1957, por su Pequeño Concierto para Cuerdas y Percusión y el premio Raphael Sagalyn en 1958 por una obra orquestal escrita en Tanglewood. Fue agraciado con la Beca Guggenheim por los períodos 1960-1961 y 1961-1962. El Consejo Interamericano de Música lo comisionó para escribir *Contrastes*, una obra para orquesta de cuerdas y sonidos electrónicos, que fue terminada en 1962.

El Noneto.

El *Noneto*, subtulado *Espressivo e Ostinato, Dos piezas para 9 instrumentos* está escrito para dos violines, viola, cello, contrabajo, flauta, oboe, clarinete en Si bemol y fagot. La partitura está fechada en 1957, lo que la coloca entre las primeras obras de que disponemos del compositor. El hológrafo parece indicar que el título *Noneto* fue agregado posteriormente.

El primer movimiento, *Molto Adagio = 60 molto espressivo*, toma como punto de partida el tema al unísono dado por las cuerdas en los primeros compases iniciales (Ejemplo 1). Las primeras cuatro notas de este tema sirven de punto de referencia a los procedimientos de desarrollo en el primer movimiento y son utilizados, con transformaciones temáticas, al comienzo del segundo movimiento. Estas cuatro notas son sin duda reminiscentes del famoso tema B-A-C-H.

Ejemplo 1: Davidovsky, *Noneto*, primer movimiento.



En la primera parte del movimiento inicial, las cuerdas irrumpen con pasajes de cierta extroversión mientras los vientos agregan toques de color. In-

mediatamente después de esta primera explosión de energía, la viola y el cello surgen en una cantilena al unísono de gran patetismo. Esta cantilena sirve de punto de partida para la entrada de las otras cuerdas, una tras otra, entrelazándose en el discurso contrapuntístico.

La primera entrada de instrumento de viento individual es la del clarinete, el que introduce el tema principal en un ostinato fugaz. (Ejemplo 2). La cantilena del oboe, con su propia versión del tema principal, se ensambla a este ostinato y procede hasta cierto punto como un recitativo acompañado por los tremolos colorísticos de las cuerdas. En los compases siguientes varios instrumentos de cuerda rivalizan por destacarse, surgiendo victoriosa la flauta.

Ejemplo 2: Davidovsky, *Noneto*, primer movimiento.



Al progresar el movimiento, el cello y la viola en octavas, sobresalen del conjunto, en una exposición apasionada del tema amplificado (Ejemplo 3). La conmoción generada por esta intromisión se cristaliza en una serie de cuatro acordes climáticos en tutti.

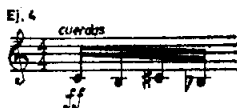
Ejemplo 3: Davidovsky, *Noneto*, primer movimiento.



Posteriormente la textura se simplifica. Acordes sostenidos en las cuerdas apoyan varias repeticiones del tema (a veces en formación secuencial) en las maderas. Al final de esta sección, el movimiento se detiene para ser retomado luego por el cello y los violines.

La parte final del primer movimiento se inicia con las cuerdas, en una serie de motivos de dos notas plácidamente entrelazados. De esta atmósfera triste surge una vez más el tema expuesto por el clarinete. Su exposición, aunque repleta de melancolía, posee la suficiente animación como para inducir a las maderas hacia una renovada actividad. Poco a poco el conjunto de maderas adquiere intensidad y lleva a las cuerdas hacia una exposición final del tema, seguido por tres sonoros acordes en tutti.

Una precipitada introducción del tema de cuatro notas escuchado en el primer movimiento, anuncia el comienzo del segundo movimiento (Ejemplo 4). Sobreviene una ráfaga de actividad de todo el conjunto, que nerviosamente presenta el tema en varios registros. La sección introductora se detiene sobre un pedal de Fa en el cello y contrabajo.

Ejemplo 4: Davidovsky, *Noneto*, segundo movimiento.

De manera similar al primer movimiento, se destaca una melodía de la densa sección inicial. Esta vez es el soliloquio de la flauta. Posteriormente, entran las maderas una tras otra, con graciosos melismas, mientras las cuerdas agregan toques de color. Esta plácida atmósfera es interrumpida violentamente con la reaparición del tema principal en las cuerdas.

Después del abrupto término de toda actividad, una cantilena de oscuro timbre surge del cello (Ejemplo 5). Gradualmente, líneas ascendentes enriquecen la textura y cobran intensidad. Después de haber logrado otro climax, una estructura similar se prolonga directamente hacia el final del movimiento. En los compases finales una exposición amplia del tema es seguido por un Fa al unísono.

Ejemplo 5: Davidovsky, *Noneto*, segundo movimiento.

Se caracteriza el *Noneto* por el uso liberal de técnicas contrapuntísticas y de largas cantilenas intercaladas a lo largo de la obra. En conjunto la obra es predominantemente lírica.

El uso de un tema o motivo como fuerza cohesiva y elemento central no es único en el campo de la música latinoamericana. En sus sinfonías tercera, cuarta y quinta Chávez hace gran uso de la transformación temática utilizada ya en el siglo diecinueve. La *Sinfonía N° 1* de Becerra brota de un motivo germinal. Las tres sinfonías de Orrego-Salas también incluyen ejemplos notables de recurrencias motívicas.

Serie Sinfónica.

La *Serie Sinfónica* de Davidovsky fue compuesta en 1959. Consta de tres movimientos encadenados que se titulan *Espectros*, *Expresiones* y *Proyecciones*, respectivamente. La obra es para gran orquesta e incluye numerosos instrumentos de percusión. Aunque esta obra muestra fuerte influencia de Anton Webern, no es serial, sino que está basada en trabajo motívico y en la riqueza colorística orquestal.

El primer movimiento consta de tres secciones: la primera se inicia con una textura basada primordialmente en sonidos ligados, para continuar con combinaciones de frases de dos notas. Esto corresponde al paso de una tex-

tura más bien rarificada hacia una de mayor densidad. Como regla general, cada sonido prolongado o fragmento de dos notas contiene la dinámica de crescendo o disminuyendo, o ambas, obteniendo así un efecto de efervescencia de intensidad. Es curioso constatar, aunque la partitura parece considerablemente compleja, que aquellas notas que comienzan simultáneamente están, por lo general, al unísono o en octavas. El proceso de fusión de estas consonancias, es atonal y se caracteriza por un alto grado de disonancia.

La sección segunda presenta una línea melódica que se va duplicando progresivamente y un obligato de maderas y bronces, el que a su vez incluye varias combinaciones arpegiadas que también se duplican.

La tercera sección surge de una combinación de trisillos de corcheas y corcheas con punto sincopada

Ejemplo 6: Davidovsky, *Serie Sinfónica*, primer movimiento.



Esta construcción aparece en los primeros compases de la sección y continúa en forma intermitente. La acompañan diseños en tremolo obligatorio que contrastan rítmicamente. Es interesante observar que los diversos instrumentos en esta sección juegan dentro de un ámbito reducido, y aunque el ámbito orquestal es amplio, a cada instrumento se le asigna un registro limitado. El efecto total podría calificarse de "fluctuación vertebrada".

En el segundo movimiento, la línea melódica trazada en la partitura (a través de una línea punteada) que va desde los segundos violines a los cellos y a los primeros violines, etc., provee la substancia germinal del desarrollo melódico (ejemplo 7). Varios fragmentos melódicos que aparecen en el segundo movimiento provienen directamente de esta melodía inicial.

Ejemplo 7: Davidovsky, *Serie Sinfónica*, segundo movimiento.



Al comienzo del tercer movimiento, las trompetas articulan un intervalo de quinta similar a la figura en trencillos de la tercera sección del primer movimiento (ejemplo 8, compárese con ejemplo 6). En los compases siguientes aparece una interesante combinación de cinco notas en las flautas y piccolos. Esta junto a los glissandi de los contrabajos, sirven de base para el motivo del ejemplo 8, el que ahora tiene el carácter de un ostinato.

Ejemplo 8: Davidovsky, *Serie Sinfónica*, tercer movimiento.

Una mutación de la idea en ostinato se inicia en las maderas y bronces y es continuado por las trompetas y trombones. De ahí en adelante, una serie de complejos ostinati, combinados con pasajes cromáticos ascendentes y descendentes, conducen el movimiento al climax de densidad estructural, después del cual sólo los cornos y trompetas introducen la nueva sección que comienza con una serie de frases de dos notas en las cuerdas.

Un fragmento lírico se produce en el medio de este movimiento, donde una especie de dueto en la celesta, doblada por las flautas, realza el ímpetu de la textura contrapuntística de esta sección.

Ejemplo 9: Davidovsky, *Serie Sinfónica*, tercer movimiento.

Después de reanudar el ostinato del comienzo de este movimiento, una coda similar a la de la primera sección del primer movimiento pone término a la obra.

Planos.

Planos es una obra para gran orquesta que fue terminada en 1961. Consta de cuatro secciones: (1) *Adagio*, (2) *Presto*, (3) *Adagio molto* y (4) *Presto*. El clima de la primera sección es similar al primer movimiento de la *Serie Sinfónica* porque, a grandes rasgos, se divide en tres partes, la primera de las cuales se basa en frases cortas con un registro limitado para las voces individuales; la segunda, de intervalos más amplios, tiene una textura más compleja en general y la tercera se desarrolla dentro de un esquema esencialmente ternario. No obstante, *Planos* se diferencia de la *Serie Sinfónica* en varios aspectos. En líneas generales el movimiento rítmico es muchísimo más variado y complejo y, desde el punto de vista armónico, hay gran énfasis en choques de segundas menores.

El *Adagio molto* se inicia con un solo de cello (ejemplo 10) que es transformado en una cadenza de violín tremendamente compleja. Posteriormente, fragmentos breves de notas repetidas se reiteran en las cuerdas en una textura en trece partes.

Ejemplo 10: Davidovsky, *Planos, Adagio Molto*.



El segundo *Presto* se inicia con un juego de tresillos muy similar a aquellos del primer movimiento de la Serie Sinfónica (ver ejemplo 6). A medida que el movimiento se desarrolla, estos se combinan con diseños en ostinato que derivan del primer *Presto*. Hacia el final de la obra, los ámbitos se hacen más estrechos, con énfasis en las notas repetidas.

La obra termina en un Do al unísono. Una característica curiosa de este final es que los bronce, flautas y piccolo son eliminados abruptamente en los últimos compases.

Estudio N° 1.

El Estudio N° 1 del compositor, para sonidos electrónicos, fue presentado el 9 de mayo de 1961 en uno de los programas del Centro de Música Electrónica de Columbia-Princeton y mereció la siguiente crítica de Arthur Cohn en el *Musical Courier*:

“La primera obra fue un estudio electrónico, el número 1 de Mario Davidovsky. Como todas las demás obras desmereció tanto por su longitud como por su falta de interés al basarse en un diseño colorístico fundamental que no variaba”¹.

El crítico Jan La Rue, al comentar esta misma presentación en el *Music Revue*, fue un poco más entusiasta:

“Con respecto a las obras individuales, el estudio de Davidovsky, aunque muy fragmentario, proyectó un refrescante repertorio de sonidos y un claro sentido del desarrollo a través de la acumulación de intensidades. Después de una primera audición, me pareció la obra mejor construida del programa, con un buen equilibrio entre lo conceptual y las posibilidades sonoras mismas”².

Los dos puntos de vista divergentes que se presentan, subrayan la dificultad de evaluación de una música cuyo material sonoro, métodos de compo-

¹ Arthur Cohn, “Review of Electronic Concert”, *Musical Courier*, N° 163 (junio 1961), 18.

² Jan La Rue, “An Electronic Concert in New York”, *Music Revue* xxii (N° 3, 1961), 225.

sición y ejecución son radicalmente distintos a los del pasado. Métodos y medios para la evaluación de obras de menor novedad también pueden suscitar desacuerdos. Por no tener copia de la partitura no podremos llegar ahora a ninguna conclusión.

Davidovsky es un compositor de gran talento y esto lo comprueban las obras que hemos analizado. Estas cuatro obras evidencian la extraordinaria evolución que ha experimentado el compositor en un lapso de cuatro años (1957-1961). En el *Noneto*, Davidovsky demuestra su habilidad al dotar una obra de concepción temática, de largo moderado, de lirismo y coherencia orgánica. Dos años después de haber escrito el *Noneto*, experimentaba con métodos de articulación del colorido orquestal, abandonando, casi, la idea de unificación temática. Esto se manifiesta en la *Serie Sinfónica*. Dos años más tarde, escribe *Planos*, obra que profundiza las tendencias inherentes a la *Serie Sinfónica*. Ese mismo año (1961), produce su primer estudio electrónico, y desde entonces han aparecido varias obras electrónicas. Ahora el musicógrafo no puede hacer otra cosa que detenerse y acumular métodos dialécticos para ponerse al nivel de este joven compositor sobresaliente.

Colaboran en este número

JOHN DRUESADOW. Musicógrafo norteamericano de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana quien, bajo la dirección del Dr. Juan Orrego-Salas, se ha especializado en el Centro Latinoamericano de Música de esa Universidad, en el análisis de la música de los países de Latinoamérica. Entre los trabajos ya realizados por el Sr. Druesedow merece destacarse su trabajo sobre el compositor argentino Mario Davidowsky que publicamos en este número y sus análisis de la obra del compositor cubano Esteban Salas y su estudio sobre "La música sinfónica abstracta en la producción contemporánea de América Latina".

JACOBO ROMANO. Musicólogo argentino, periodista e investigador especializado en música contemporánea. Sus trabajos son editados por importantes revistas especializadas de la República Argentina. El Sr. Romano es colaborador de la Revista Musical Chilena.

ROBERT STEVENSON. Profesor de la Universidad de California, Los Angeles. Investigador de nota, ha publicado sobre setenta artículos en revistas especializadas en música y sus libros incluyen: *Música en México: Estudio Histórico*; *Ejemplos de la Música Religiosa Protestante*; *La Música en la Catedral de Sevilla (1478-1606): Documentos para su estudio*; *Música antes de la Era Clásica*; *Las Fronteras religiosas de Shakespeare*; *Música Hispana en la Epoca de Colón*; *Juan Bermudo*; *Juan Sebastián Bach: su ambiente y su obra*; *Música Catedralicia en el Perú Colonial*; *La Música del Perú: Epocas Aborigen y Virreynal*; *Música Catedralicia Española en El Siglo de Oro*. Es autor también, de los artículos sobre Cristóbal Morales, Juan Navarro y Juan de Padilla en los Diccionarios Grove de Música y Músicos, Quinta Edición (1954) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Para estos dos diccionarios ha escrito, además, numerosos artículos sobre tópicos hispanos y neo-hispánicos.

El Dr. Stevenson es, también, colaborador permanente de la Revista Musical Chilena.

Crónica

NOTICIAS

Concurso de Música CRAV, 1965.

El año 1963 la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar (CRAV) inició un decidido apoyo a las artes a través de concursos anuales en los que premia las mejores obras plásticas, literarias y musicales realizadas durante ese año. Con respecto a la música, en el primer año, el certamen fue para compositores, en 1964 se premió a los más destacados instrumentistas de viento y cuerdas y este año correspondió a cantantes y pianistas. Los Concursos de Música CRAV, desde su iniciación, han contado con el decidido apoyo de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile que no sólo confecciona los programas e integra el Jurado sino que, también, proporciona la participación de la Orquesta Sinfónica de Chile o conjuntos de cámara, según el caso.

En 1965 el Concurso CRAV quiso premiar a cantantes y pianistas. El Jurado, integrado por: Vicente Salas Viú, en representación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Fernando Rosas, Director del Departamento de Música de la Universidad Católica de Santiago; Agustín Cullell, Director de la Orquesta Filarmónica Municipal; Pedro D'Andurain, en representación de la Orquesta Filarmónica Municipal; Tomás Lefever, representante de la Asociación Nacional de Compositores; Carlos Riesco, representando al Círculo de Críticos de Artes y José Zañartu, representante de CRAV. Después de dos pruebas eliminatorias fueron elegidas para el Concierto de Selección las cantantes: Lucía Gana, soprano, Carmen Luisa Letelier y Magda Mendoza, contraltos. En Piano quedaron seleccionados los pianistas Julio Laks, Lionel Party y Fernando Torm.

La soprano Lucía Gana obtuvo el Primer Premio del Concurso con E° 1.500,00 por sus versiones del Aria *A forse lui* de "La Traviata" de Verdi y *Exultate Jubilate*. KV 165 de Mozart; el segundo Premio de E° 500.00 fue adjudicado a la contratista Magda Mendoza quien cantó: "Seguidilla" de "Carmen" de Bizet y "Kindertoten Lieder" de Mahler. Las tres cantantes que llegaron a los finales son alumnas del Conservatorio Nacional de Música.

En Piano, el Primer Premio lo obtuvo el pianista de 17 años, Julio Laks, quien ejecutó *Concierto para Piano y Orquesta* de Juan Orrego Salas. El premio también fue

de E° 1.500, y el segundo premio lo obtuvo Lionel Party con la misma obra antes citada. Las tres pianistas seleccionados pertenecen a la Escuela Moderna de Música y son alumnos de Elena Waiss.

Conciertos de Extensión de la Orquesta Filarmónica Municipal.

Durante el mes de enero de 1966, la Orquesta Filarmónica Municipal, bajo la dirección de Agustín Cullell, ofreció cinco conciertos con charlas previas, dedicados a estudiantes, los que se realizaron en calidad de ciclos y que abarcaron desde la época barroca a la contemporánea.

XII Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal.

En mayo de 1966 se iniciará la Temporada Oficial de la Filarmónica Municipal la que, este año, constará de 14 conciertos que se realizarán en el Teatro Municipal con sus respectivas repeticiones a precios reducidos. La temporada la iniciará Agustín Cullell, director titular del conjunto, dos conciertos serán dirigidos por el director chileno invitado Juan Pablo Izquierdo y por tres directores extranjeros invitados, un brasileño, un argentino y un maestro alemán.

Durante esta temporada de conciertos habrá doce estrenos en primera audición en Chile: *Rodolfo Halffter: Sinfonietta*; *Hans Werner Henze: Oda al viento del Oeste para cello y orquesta*; *Poulenc: Alborada; Casella: Elegía Trágica*; *Britten: Serenata*; *Strawinsky: Oedipus Rex* con el Coro Filarmónico; *Leo Janacek: Taras Bulba; Mahler: Canciones con Orquesta*; *Prokofiev: una Sinfonía* que todavía no se ha determinado; *Rachmaninoff: Segunda Sinfonía*; *Schubert: Misa* con el Coro Filarmónico y una última obra contemporánea.

Conciertos de alumnos del Conservatorio Nacional de Música en el Salón Moneda de la Biblioteca Nacional.

Durante el mes de diciembre, alumnos de piano de los profesores: Cristina Herrera, Rodolfo Lehmann, Arabella Plaza, Germán Berner y Carlos Botto rindieron examen en conciertos públicos en la Biblioteca Nacional.

Los alumnos de canto del profesor Hernán Würth y de la profesora asistente Elvira Savi, también actuaron en un concierto público en la Biblioteca Nacional.

Presentación de alumnos de la profesora Lila Cerda en la Universidad Católica.

Los alumnos de canto de la profesora Lila Cerda, del Conservatorio Nacional de Música, y de la profesora asistente Elvira Savi, ofrecieron un recital de fin de año en el Salón de Honor de la Universidad Católica. Los alumnos que se presentaron fueron: Santiago Villablanca, tenor; Patricia Brockman y Florencia Centurión, sopranos y la contralto Carmen Luisa Letelier.

Audición cíclica de la Tetralogía "El Anillo del Nibelungo" de Wagner en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

El Círculo Wagneriano presentó, en grabaciones registradas durante los Festivales de Bayreuth 1965, la Tetralogía completa de "El Anillo del Nibelungo" de Wagner. Las audiciones se iniciaron con una proyección en diapositivas de Bayreuth que sirvió como ambientación y en la que se dieron a conocer las modernas escenografías de Wieland Wagner. La charla explicativa estuvo a cargo del Dr. Hans Simon Schlotfeldt.

Los principales intérpretes de la Tetralogía, escuchados en esta ocasión, fueron: Wolfgang Windgassen, Birgit Nilsson, Theo Adam, Gustav Neidlinger, Leonie Rysanek, James King, Kurt Böhme, Ludmilla Dvorakova y Josef Greindl, bajo la dirección de Karl Böhm.

Conciertos de Navidad.

El Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Guido Minoletti, ofreció conciertos navideños en distintos puntos de la ciudad y también el Coro Universitario de la Universidad Técnica del Estado, bajo la dirección de Mario Baeza, durante la última quincena de diciembre.

El organista Gastón Lafourcade dio un concierto de órgano en la Iglesia del Liceo Alemán con obras de Buxtehude, Frescobaldi y J. S. Bach.

Círculo de Críticos de Arte otorga premios 1965.

El Círculo de Críticos de Arte de Santiago otorgó, en diciembre, las recompensas a los artistas que se destacaron en 1965 en las especialidades de teatro, plástica, música y ballet.

En composición musical el premio lo obtuvo Celso Garrido-Lecca por su obra "Elegía a Machu Picchu", estrenada durante la temporada oficial por la Orquesta Sinfónica de Chile. El premio a un bailarín, o coreografía, fue declarado desierto. El premio al mejor conjunto musical extranjero que se presentó en Santiago durante el año, le fue adjudicado al conjunto de música antigua

"Studio der Freuehen Musik" de Munich, presentado por el Goethe Institut, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

Temporada de Verano de la Orquesta Sinfónica de Chile.

El 30 de diciembre la Orquesta Sinfónica de Chile inició el ciclo de nueve conciertos gratuitos de verano al aire libre bajo la dirección de Stefan Terte y con el siguiente programa: *Mozart: Sinfonía Nº 35; Wagner: Obertura Los Maestros Cantores; Strauss: El Murciélago; Soró: Andante Appassionato y Strauss: Cuentos de los Bosques de Viena.* El segundo concierto, bajo la dirección de Fernando Rosas, incluyó las siguientes obras: *Weber: Freischütz y Cavatina y Aria de Agata; Mozart: Pequeña Serenata Nocturna; Strauss: El Vals del Emperador; Tschai-kowsky: Capricho Italiano.* Fernando Rosas tuvo a su cargo el tercer concierto en el que la Orquesta Sinfónica interpretó: *Mozart: Las Bodas de Figaro, obertura; Schubert: Sinfonía Italiana; Stamitz: Concierto para clarinete y orquesta, solista: Alejandro Alceo y Tschai-kowsky: Obertura 1812.* El cuarto concierto, dirigido por David Serendero, tuvo el programa siguiente: *Moncayo: Huapango; Bizet: Habanera, Canción Bohemia y Seguidilla de la ópera Carmen, solista: Magda Mendoza; Anderson: El reloj sincopado y Jazz Legato; Meissner: En el show de variedades; Un preludio Moderno; Tarde de Fiesta en el Fuzta y Romería Gitana; Llosas: Danza Flamenca.* Siempre bajo la dirección de David Serendero, la Sinfónica de Chile ofreció el quinto concierto de verano con un programa en el que se incluyó: *Rossini: El Barbero de Sevilla, Obertura; Verdi: Aria de Aida; Puccini: Aria de Madame Butterfly, solista: Ximena Riveros y Brahms: Sinfonía Nº 1.* El sexto concierto, dirigido por Jorge Peña, tuvo el siguiente programa: *Haydn: Sinfonía Nº 104, Londres; Mozart: Exultate Jubilate y Rimsky Korsakof: Capricho Español, solista: Lucía Gana.* El séptimo concierto, dirigido por el maestro Peña, incluyó: *Mozart: Clemenza di Tito, obertura y Concierto para corno, solista: Raúl Silva y Bizet: Sinfonía.* En el octavo concierto, la Sinfónica de Chile, dirigida por Jorge Peña interpretó: *Nicolai: Las alegres comadres de Windsor y Strauss: Burlesca, solista: Pedro Cano.* La Temporada de Verano terminó el 29 de enero, con un concierto dirigido por Jorge Peña, en el que se ejecutaron las siguientes obras: *Beethoven: Egmont, obertura; Concierto para piano y orquesta Nº 2, solista Jorge Marianov y Sinfonía Nº 7.*

Quinta Semana del Folklore Musical Chileno.

Organizado por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile

y bajo los auspicios del Ministerio de Educación, se realizó la Quinta Semana del Folklore Musical Chileno dedicado, especialmente, al magisterio nacional. Los cursos y conferencias versaron sobre: Panorama del Folklore Musical de Chile; Conceptos y Metodología de la Investigación Folklórica y la Aplicación Pedagógica de estos conocimientos.

Simultáneamente se realizó una exposición de instrumentos musicales vernáculos formada, en parte, por el material que posee el Instituto de Investigaciones Musicales y los de colecciones particulares. Intérpretes venidos de distintos puntos del país y agrupaciones folklóricas dieron a conocer variados aspectos del folklore nacional.

Todos los actos de la Quinta Semana del Folklore Musical chileno se realizaron en el Liceo de Niñas N° 1, desde el 10 al 15 de enero inclusive.

Orquesta Filarmónica de Valparaíso.

Bajo la dirección del joven director Luis Andrés Palma inició su vida de conciertos, en el Museo Municipal de Bellas Artes de la Municipalidad de Valparaíso, la nueva Orquesta Filarmónica de Valparaíso integrada por treinta ejecutantes.

Durante el mes de enero, la Orquesta ofreció también conciertos en la Escuela Internacional de Verano de la Universidad Técnica Santa María y en la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile.

ENTREVISTA

*León Schidlowsky regresó después de visitar
Alemania Oriental, Polonia y Checoslovaquia*

El Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, León Schidlowsky, invitado por los Ministerios de Cultura y las Agencias Artísticas: Deutschkünstler de Alemania Democrática, Praga Konzert de Checoslovaquia y Pagart de Polonia, para estrechar relaciones entre estas entidades y el Instituto de Extensión Musical, acaba de regresar al país después de tres meses de permanencia en Europa. Durante esta visita Schidlowsky cumplió una doble misión; la de ponerse en contacto con las organizaciones artísticas y la investigación de los aspectos docentes en el campo de la composición musical, dada su calidad de Jefe del Departamento de Composición y profesor de Contrapunto y Fuga en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago.

—Vengo altamente impresionado —comienza diciéndonos el director del Instituto— por el altísimo nivel artístico de estos países, el que sobrepasa lo que yo me esperaba y lo que me habían contado. Querría destacar ante todo el honor que me cupo de asistir en Leipzig, como representante de Chile, al Coloquium sobre Opera Contemporánea organizado por el Instituto Internacional del Teatro, con sede en París. A las reuniones, en las que participaron las más destacadas personalidades del mundo dentro del campo de la ópera, se estudiaron los múltiples problemas relacionados con el montaje y la interpretación de la ópera contemporánea. En el Coloquium, además, tuve el gran placer de encontrarme con el profe-

sor italiano, Dr. Grassi, a quien había conocido en Chile, actualmente profesor de estética de la Universidad de Munich.

A nuestra pregunta sobre la importancia de la ópera en Alemania, Schidlowsky responde:

—Los alemanes son fanáticos por la ópera y la música. Durante mi visita tuve la oportunidad de escuchar diecisiete óperas que abarcaron desde óperas de Händel hasta Dessau, o sea un panorama muy completo. En Dresden escuché una magnífica versión de "Tristán e Isolda" y del "regisseur" Felsenstein, el más famoso de Alemania Oriental, vi los soberbios montajes de "Otelo" de Verdi, "Los Cuentos de Hoffmann" y "El Castillo de Barba Azul" de Offenbach.

*Visita a las Hochschule de Berlín,
Leipzig y Dresden.*

Dentro del campo de la educación musical, Schidlowsky visitó las escuelas superiores de música de Berlín, Leipzig y Dresden, considerando la más importante de todas a ésta última. En ellas se compenetró de los planes de estudio, a través de un estrecho contacto con los profesores de composición, y pudo comprobar la amplitud técnica y la concepción del mundo con que se prepara al compositor, para que realice su función dentro de la sociedad moderna. Todo compositor debe dominar por lo menos un instrumento, debe poder escribir desde música funcional a música pura y tiene obligatoriamente que pertenecer a la orquesta y con-

juntos de cámara de la Hochschule, además de realizar una intensa práctica coral.

El estudiante de música es protegido por el Estado y a aquellos que no tienen medios el Estado no sólo les costea sus estudios sino que les proporciona una subsistencia digna, a fin de que durante todo el lapso de su formación artística y técnica no tengan preocupaciones económicas de ninguna especie.

Con respecto a la formación elemental, o sea la que imparten los Conservatorios, la práctica musical es primordial y después, solamente, se les enseña la teoría. En los primeros años de formación del niño y del adolescente se usan los métodos de enseñanza más modernos, o sea los métodos Orff y Kodaly. El niño también tiene obligatoriamente que tocar en una de las orquestas del Conservatorio, realizar una intensa práctica en los conjuntos de cámara y pertenecer a un conjunto coral. La música se transforma, por lo tanto, en una vivencia, desde los primeros años del Conservatorio y a través de toda su formación musical. Sobre la formación musical del niño publicaremos en nuestro próximo número un estudio de la señora Susana Schidlowsky, profesora del Conservatorio Nacional de Música, en el que comparará los métodos que estudió en Alemania, Polonia y Checoslovaquia con los nuestros. En líneas generales éstos métodos son muy similares en los tres países y en relación con la intensa práctica musical, idénticos.

Orquestas escuchadas en Alemania, contactos y contratación de artistas.

Schidlowsky tuvo la oportunidad de viajar por toda Alemania Democrática y escuchó los principales conjuntos orquestas tales como la Sinfónica de Berlín, la orquesta de la Opera Cómica, el Quinteto de Vientos de la Filarmónica de Berlín y el Cuarteto de Cuerdas y las Orquestas Filarmónicas de Leipzig y Dresden. Durante este peregrinaje musical a través de Alemania visitó en Eisenach la casa en que nació J. S. Bach, en Weimar la de Liszt, en Leipzig la Thomas Kirche, en la que reposan los restos de Bach, y en Dresden revivió los años en que Wagner trabajó en esa ciudad.

—En Leipzig —continúa contándonos Schidlowsky— contraté a la Orquesta Bach, que vendrá a Chile a ofrecer dos conciertos dentro de la Temporada Sinfónica de 1966, al corno Peter Damm, quien también actuará en dos conciertos y ofrecerá un recital, y al director de la Filarmónica de Cracovia, Enrich Cysz, quien iniciará la temporada oficial de este año.

Otro de los contactos importantísimos realizados en esta gira fue con las Asociaciones de Compositores Alemanes, Polacos y Che-

coslovacos cuyos Presidium lo recibieron oficialmente y con los que llegó al importante acuerdo de que se tocará una obra chilena anualmente en cada uno de estos países y, en reciprocidad, una obra de compositor alemán, polaco y checo contemporáneo, en Chile. Durante sus conversaciones con los compositores aunados en las Asociaciones de Compositores pudo comprobar que allá no solamente se les otorga premios en dinero por sus obras, pero además, se las edita y se las graba en discos, en ediciones de gran tiraje.

—En la Asociación de Compositores de Polonia —cuenta Schidlowsky— tuve la oportunidad de admirar las magníficas ediciones de música de los compositores polacos; toda la historia de la música en Polonia se encuentra impresa, y me regalaron gran número de partituras. El nivel compositivo de Polonia es altísimo, destacándose por supuesto Penderecki, con el que tuve la oportunidad de encontrarme en la Hochschule de Cracovia, donde enseña composición. Este año el director Cysz estrenará entre nosotros "Treni" de este compositor, obra escrita a la memoria de las víctimas de Hiroshima.

Al visitar la Hochschule de Varsovia que dirige el Dr. Sikorsky, Schidlowsky se encontró con el becado chileno Roberto Bravo, que se encuentra realizando, en ese plantel, estudios superiores de piano. Bravo, que ignoraba la visita del director del Instituto de Extensión Musical a Polonia, al encontrarlo, experimentó viva emoción. Otro momento muy emotivo de esta visita a Polonia, fue para Schidlowsky encontrarse en la casa en que nació y vivió Chopin, actualmente convertida en Museo.

—Desde los quince años Chopin fue mi ídolo —comenta. Encontrarme en su patria que lo venera y dentro del marco del museo en el que a través de innumerables recuerdos perdura viva su memoria, me produjo una conmoción difícil de describir. La dirección del museo me regaló facsimiles de algunas de sus obras y el modelaje de sus manos y su mascarilla.

"Primavera en Praga" y conversaciones con Alois Haba.

Durante la visita a Checoslovaquia, Schidlowsky estuvo en contacto con los organizadores del Festival "Primavera en Praga", con quienes estudió la posibilidad de que en ese Festival se ejecutaran obras de compositores chilenos, sugerencia que fue muy bien recibida. También tuvo la oportunidad de escuchar a algunos de sus conjuntos, como por ejemplo la Orquesta Sinfónica Checa que dirige el Dr. Rohan, a quien invitó a dirigir en Chile en 1967, como también a Harel Ancerl, el mejor director de orquesta

de ese país, titular de la Filarmónica Checa, la que en el momento de su visita se encontraba en gira por Inglaterra.

Sus impresiones sobre la ópera en Checoslovaquia también fue óptima. Tuvo la oportunidad de ver "La Novia Vendida" de Smetana y "Russalka" de Dvorak, ambas presentadas por la Opera Nacional Checa en interpretaciones de primera magnitud.

—No obstante —termina diciéndonos

Schidlowsky— para mí el privilegio mayor durante esta visita a Checoslovaquia fueron mis conversaciones con Alois Haba, el creador de la música en cuartos de tono, compositor que continúa sus importantísimas investigaciones sobre la música contemporánea. Espero estrenar una obra suya en Chile próximamente e invitarlo a venir a dictar un curso al Conservatorio Nacional de Música.

MUSICA EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

La Sociedad Musical de Tocopilla.

Nació esta institución el 28 de octubre de 1963, en el salón de la I. Municipalidad de Tocopilla, en la que se reunió un grupo de personas de distintos grupos sociales y muy variadas actividades, con la finalidad de crear una Sociedad de Músicos aficionados, que más tarde pasó a llamarse Sociedad Musical de Tocopilla.

De inmediato se trazó un plan de actividades y comenzaron a reunirse los músicos que crearían una Sinfonietta, integrada por quince instrumentistas de cuerdas y vientos, bajo la dirección de don Ernesto Oliveros. Posteriormente se creó el Coro Polifónico, con treinta y un cantantes, que comenzó a trabajar bajo la dirección de don Rubén Cáceres Fernández.

La Sinfonietta debutó el 26 de noviembre de 1963 y, desde entonces, ha logrado grandes éxitos a través de conciertos públicos, que fueron muy bien recibidos por el público y la crítica. Durante 1964 y 1965 continuó la actividad de la Sinfonietta y el Coro Polifónico. Actualmente la Sociedad Musical que preside don José Cáceres funciona con los siguientes departamentos: la Sinfonietta; un Conjunto Típico a cargo del señor Breno Cuevas; el Departamento Coral; un Departamento de Extensión Cultural a cargo del señor Alberto Choppelo y un grupo Folklórico formado por la señora Petronila Quintanilla de Cáceres.

La directiva de la Sociedad Musical de Tocopilla se encuentra ahora abocada a la adquisición de un instrumental adecuado, para poder llegar a la formación de la Orquesta de Cámara de Tocopilla.

Las labores de 1965 terminaron con una gira de todos los elementos artísticos de la Sociedad Musical a la Pampa Salitrera y a Chuquicamata.

Curso de Dirección Coral y Canto Coral organizado por la Asociación Coral Chilena.

Por segunda vez la Asociación Coral Chilena organizó un Curso de Dirección y Can-

to Coral, esta vez en la ciudad de Concepción. Los cursos se realizaron entre el 31 de enero y el 12 de febrero. Colaboraron en su organización la Intendencia de Concepción, la I. Municipalidad de esa ciudad, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, el Coro Polifónico de Talcahuano, la Escuela Técnica Femenina de Concepción, Promoción Popular, la Unión de Profesores de Chile y la Asociación Coral Chilena, provincia de Concepción.

Los cursos fueron dictados por los siguientes maestros: Marco Dusi, dirección coral, práctica coral, voz, coro, armonía y solfeo; Hermann Kock, dirección coral, voz, pronunciación; Georgina Sepúlveda, Tonic-Sol-Fa y Teoría elemental; Miguel Aguilar, Armonía elemental, Solfeo y Armonía; y Marcelo Sandoval, repertorio básico. Los Cursos estaban divididos en tres series con un máximo de 25 participantes por curso, que obtuvieron los siguientes títulos otorgados por la Asociación Coral Chilena: Jefe de Cuerda, Director Ayudante y Tonic-Sol-Fa.

Orquesta Filarmónica de Osorno.

La Orquesta Filarmónica de Osorno terminó sus actividades de 1965 con un Concierto de Navidad que se ejecutó en cinco ciudades del Sur del país: Valdivia, Ancud, Castro, La Unión y Osorno. El programa ejecutado fue: *Corelli: Concerto Grosso, Op. 6, N° 8 de Navidad; Händel: Concierto para cembalo Op. 4, N° 2 y Mozart: Seis danzas campesines KV 606 y Tres Marchas KV 408.*

Dirigió estos conciertos el maestro David Serendero y en él colaboraron los solistas: Ursula Taetzner, clavecín; David Serendero, violín concertino; Juan Trujillo, segundo violín concertino y Hans Hollstein, violoncello concertino.

Los conciertos de Ancud y Castro señalaron un momento histórico de la isla de Chiloé, porque se trataba de la primera vez que un conjunto sinfónico se presentaba en tierras chilotas.

*Concierto en la Iglesia Evangélica
Alemana de Osorno.*

La participación de la Orquesta Filarmónica de Osorno en el Concierto de Navidad realizado por la Iglesia Evangélica Alemana de Osorno, junto al coro de esa institución y a algunos ejecutantes de música de cámara, puso término el 14 de diciembre a sus actividades del año, cumpliendo así con un programa de 26 actuaciones públicas durante 1965. Estas actuaciones abarcaron desde las provincias de Valdivia, Osorno y Llanquihue hasta Chiloé.

*Labor de difusión realizada por la Sociedad
"Antonio Tirado Lanar" de Ovalle.*

La Sociedad Musical de Ovalle, durante 1965, realizó una amplísima labor de difusión musical y artística organizando conciertos, funciones teatrales y folklóricas.

La temporada se inició el 17 de abril con el concierto del Coro de Cámara de Valparaíso, bajo la dirección de Marco Dusi, en el que el conjunto cantó obras de la polifonía renacentista; coros de compositores chilenos y Negro Spirituals. En mayo, la Sociedad de Profesores "Alfredo Berndt" de La Serena, dirigidos por Fernando Díaz, presentó "Carolina" de Isidora Aguirre; la Agrupación Coral, dirigida por Roberto Pacheco, cantó obras del repertorio universal y la Agrupación Folklórica, que dirige Gabriela Yáñez, presentó danzas y canciones criollas.

A fines de mayo el musicólogo Pablo Garrido dio una conferencia sobre "El violín y su historia milagrosa hasta Juan Sebastián Bach" ilustrada con diapositivas y también habló sobre "Canto y figura de Nicolo Paganini". Ambas conferencias contaron con la colaboración de Pedro D'Andurain que interpretó obras para violín solo de Bach y Paganini.

Los recitales por artistas chilenos realizados en Ovalle durante la temporada de conciertos correspondieron a: María Iris Radrigan, pianista; Luis López, guitarrista; Julio Laks, pianista de diecisiete años que ganó el Concurso CRAV 1965 para pianistas; Clara Pasini, arpista; Ramón Bignon, contrabajo acompañado por Galvarino Mendoza y la pianista argentina Beatriz Sipriz.

Entre los conjuntos que visitaron Ovalle, figuraron la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas, el Cuarteto Santiago y el Coro Polifónico de ENDESA que dirige Julio Doggenweiler.

La Sociedad Musical de Ovalle ofreció quince conciertos en su Temporada Oficial además de dieciséis charlas radiales en el curso "Cómo Escuchar Música", del que es autor el musicólogo señor Samuel Claro.

*"Orfeo y Euridice" en la
ciudad de Temuco*

El 22 de noviembre del año en curso, la Sociedad Coral Santa Cecilia de Temuco programó la versión en forma de Cantata de la Opera "Orfeo y Euridice" de W. C. Gluck, con la participación de los solistas Silvia Wilckens, soprano, en el papel de Euridice; Yolanda Carvajal, soprano, en el papel del Amor y el Tenor Hans Stein, de Orfeo. Bajo la dirección de Agustín Culléll, titular de la Orquesta Filarmónica de Chile, una agrupación de Cámara formada por integrantes de dicha Institución y los Coros Santa Cecilia de Temuco, que dirige Lucía Hernández, la ciudad sureña tuvo la oportunidad de apreciar una de las obras más representativas del compositor alemán, el trabajo esforzado del coro local y la calidad interpretativa de los solistas.

Conviene aquí hacer un breve balance de la gestación y montaje de la obra. A iniciativa de Lucía Hernández, fundadora del Coro, cuya trayectoria como organizadora de espectáculos musicales es ampliamente conocida, la directiva de la Orquesta Filarmónica decidió apoyar esta interesante misión cultural. Los medios económicos fueron proporcionados por el esfuerzo y sacrificio del Directorio de los Coros Santa Cecilia con la colaboración de particulares que adhirieron a este evento. Por su parte, los integrantes de la Orquesta Filarmónica que participaron, gentilmente, dando muestras de un espíritu de comprensión e interés por las manifestaciones artísticas del país, accedieron a percibir solamente un modesto viático y alojarse en los hogares de aquellas personas que brindaron su hospitalidad. Los viajes de ida y regreso fueron proporcionados por la colectividad sureña. El espectáculo fue de esta manera una realidad.

Agustín Culléll trabajó arduamente y sus esfuerzos se vieron coronados por un éxito que el público supo apreciar y aplaudir. La satisfacción de realizar con medios tan exigüos una auténtica labor de extensión; una orquesta profesional decidida a trabajar con entusiasmo; un coro de aficionados que se supera y lucha con amor propio para entregar lo mejor de sus posibilidades, permite vislumbrar, cada día con mayor certeza, las perspectivas que se abren en el desarrollo musical chileno; tener una visión clara de nuestra realidad artística y sus necesidades; la meta que puede alcanzarse con voluntad ejecutiva de concretar una acción generosa que beneficie a todos los sectores del país, muchos de los cuales han sido postergados, y demuestra, finalmente, que no siempre es necesario recurrir a los altos presupuestos para formar públicos y lograr espectáculos de calidad.

Merece especial atención la jerarquía interpretativa de los solistas. Silvia Wickens demostró una vez más sus magníficas condiciones de soprano y una musicalidad que se encuentra en plena madurez. El papel de Eurídice fue realizado con profunda comprensión e impecable técnica vocal. Asimismo, Yolanda Carvajal reveló, en el papel que le cupo interpretar, un gran sentido expresivo. Cabe destacar en ella a un elemento nuevo al cual se le ha ofrecido una oportunidad para darse a conocer con los resulta-

dos positivos antes mencionados. Mucho se podría decir de Hans Stein. De todos es conocida su trayectoria frente a los públicos de Chile, su interés por llevar el arte a todos los lugares, tanto aquellos privados de cultura como a los que poseen públicos formados. Interpretó su parte con la calidad y responsabilidad que le es habitual, especialmente en obras como la que se ejecutó en esta oportunidad.

E. M.

NOTAS DEL EXTRANJERO

Séptima Conferencia Internacional de ISME.

La Sociedad Internacional de Educación Musical realizará este año, en agosto, en el National Music Camp y el Interlochen Arts Academy en Interlochen, Michigan, su séptima Conferencia Bienal Internacional.

El tema de esta Conferencia que por primera vez se celebra en los Estados Unidos, será: "La contribución de la educación musical a la comprensión de las culturas extranjeras en el pasado y el presente".

Expertos de varios países ofrecerán conferencias sobre los siguientes temas:

"Contribución de la educación Musical a la comprensión internacional"; "El lugar de la música exótica en la Educación Musical"; "La Música contemporánea en la Educación Musical"; "La música primitiva en la Educación Musical"; "Importancia de la investigación en el mejoramiento de la Educación Musical"; "Influencia de las nuevas metas filosóficas sobre la formación del educador musical" y "La importancia de los medios técnicos en la divulgación de la música en el mundo".

En sesiones especiales de la Conferencia se discutirán los siguientes rubros:

En la Educación Elemental: Requisitos pedagógicos, psicológicos y sociológicos de una educación musical guiada hacia la comprensión de las culturas extranjeras; métodos para incorporar el extraño y desconocido fenómeno de la música en el desarrollo del niño; y, evaluación crítica de los textos musicales elementales en relación con los cantos extranjeros, música folklórica, música culta y música escrita con fines pedagógicos.

En la Educación Secundaria: Reconocimiento y aceptación de la posición que ocupa la música contemporánea y exótica; necesidad de reformar los textos de teoría musical y la enseñanza oral y rítmica para lograr una mejor apreciación de la música contemporánea y exótica; y, evaluación crítica de los textos y material de la escuela secundaria en relación con su contenido folklórico, artístico y tradicional, y sus aspectos

sobre música contemporánea, exótica y nacional.

Formación del profesorado: Problemas del educador musical especializado frente al alumnado en relación con los nuevos métodos de la educación musical; influencia de las nuevas metas filosóficas y metodológicas en la formación de todos los profesores de música; y cambios en los materiales usados en la formación de los profesores de música de la escuela primaria y secundaria.

Formación Profesional: Necesidad de reformar la formación teórica, oral y rítmica en el nivel profesional; uso de la música contemporánea y exótica en el currícula del músico profesional; y cambios en el estudio de materiales de la escuela profesional para que reflejen la nueva actitud hacia la música contemporánea y exótica.

Métodos Técnicos: Importancia de los factores técnicos en la divulgación de la música en el mundo; materiales auditivos y su importancia psicológica en el auditor joven; evaluación crítica de los materiales audiovisuales para la divulgación de la música en el mundo; y material técnico como medio de programación para la educación musical.

Simultáneamente con la Conferencia se celebrará una reunión de la Asamblea General de ISME; una Exposición Internacional de los mejores métodos existentes para la educación musical, en la que se exhibirán: libros, textos, ediciones musicales, instrumentos y métodos audio-visuales.

La Conferencia se iniciará el 18 de agosto, terminando el 26 de ese mismo mes. Durante este período, además de las reuniones educacionales, se realizarán conciertos, recitales, funciones de ballet y de danza moderna, exposiciones y clases maestras.

Inauguración de la Editorial Discográfica de la Universidad del Litoral.

En el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Litoral, en la ciudad de Rosario, el 11 de diciembre se inauguró la Editorial Discográfica de esa Universidad, organismo destinado

a grabar obras de compositores argentinos y latinoamericanos ejecutadas por intérpretes de los respectivos países, grabaciones de la música universal y grabaciones de carácter didáctico.

Como ya habíamos informado con anterioridad, EDUL es una empresa que se propone difundir las obras de los compositores argentinos, realizar concursos para intérpretes jóvenes, editar música de todo tipo y realizar grabaciones de alta jerarquía artística y técnica a precios razonables. Además, fomentará el intercambio americano a través de la promoción de compositores y ejecutantes del continente y a través de Festivales, Congresos y Exposiciones Internacionales.

Gira de la London Symphony Orchestra.

El 1º de marzo la Orquesta Sinfónica de Londres iniciará su segunda gira mundial que durará cinco semanas y media. Visitará Hong Kong, Australia y los EE. UU. Doce de los veintiséis conciertos de la gira serán dirigidos por su titular Istvan Kersz y catorce conciertos los dirigirá Colin Davis.

Los programas incluirán obras de Sir Arthur Bliss, Britten, Matthew Locke, Tippett y Vaughan Williams además del estreno del Concierto para corno del australiano Don Banks y una Sinfonía de Richard Rodney Bennett.

A su regreso a Londres en abril, la Orquesta Sinfónica de Londres iniciará los ensayos de la Sinfonía N° 8 de Mahler, bajo la dirección de Leonard Bernstein quien se presenta por primera vez frente a una orquesta británica desde la guerra.

Director chileno Juan Pablo Izquierdo obtiene el primer premio del Concurso Internacional Mitropoulos para jóvenes directores.

En la ciudad de Nueva York, entre el 3 y el 19 de enero, se celebró el Concurso Internacional Mitropoulos para compositores de todos los países. El Primer Premio que consta de una medalla de oro, US\$ 5.000, la oportunidad de dirigir en el Concierto de Gala a la New York Philharmonic y el nombramiento de Director Ayudante de ese conjunto durante la temporada de 1966-67, fue ganado este año por el talentoso y joven director chileno, Juan Pablo Izquierdo.

Desde hace dos meses Juan Pablo Izquierdo se encontraba en EE. UU. con una beca Guggenheim para perfeccionarse en dirección orquestal. El premio Mitropoulos que le ha sido otorgado confirma los éxitos obtenidos en Chile durante las últimas temporadas oficiales de la Orquesta Sinfónica de Chile.

La crítica neoyorkina alabó muy específicamente la labor realizada por el director chileno J. P. Izquierdo a raíz del concierto de gala con la New York Philharmonic. Ha-

rold C. Schomberg en el "New York Times" dijo que ninguno de los cuatro vencedores del Concurso era un aficionado, pero que "el señor Izquierdo es algo distinto. Por de pronto sus movimientos de batuta son tan minúsculos como los del extinto Fritz Reiner. No considera necesario señalar todas las subdivisiones ni marcar todos los compases". Más adelante, agrega: "En mi opinión el señor Izquierdo es el más interesante de los cuatro y salvo un error rítmico en Chaikowsky, condujo con enorme fuerza y fino sentido de ritmo. Pareció el más maduro de los cuatro".

William Bender del "New York Herald Tribune" dice por su parte: "Dirigió un poderoso "Romeo y Julieta" de Chaikowsky, en el que subrayó el contraste de los tiempos más bien que su dinámica".

Concurso para Compositores auspiciado por la Fundación Gaudeamus.

La 18 Semana Internacional de Música 1966, organizada por la Fundación Gaudeamus se realizará en Bilkoven entre el 15 y el 22 de septiembre. Durante estos seis días se realizarán conciertos en diversas ciudades de los Países Bajos en los que se ejecutarán las obras seleccionadas. Estos conciertos se harán en colaboración con las sociedades holandesas de radiodifusión y conjuntos extranjeros que han sido invitados. Se realizará, también, un ciclo de estudios analíticos sobre las obras que se ejecuten, bajo la dirección de Luciano Berio, y habrá conferencias sobre música contemporánea.

Los compositores nacidos antes del 1º de enero de 1929 pueden participar en el Concurso Internacional de Composición con obras suyas que no hayan sido ejecutadas antes del 22 de septiembre de 1966, para: Coro, Música de Cámara, Obras sinfónicas, para Orquesta de Cámara y Música Electrónica. Se recomienda para las obras sinfónicas y para aquellas de orquesta de cámara que no sobrepasen el número de instrumentistas que habitualmente integran un conjunto sinfónico o una orquesta de cámara. Con respecto a las obras de cámara, el número de instrumentistas no debe sobrepasar de 8.

Habrà también un Concurso Internacional para obras Dramático-Musicales para Televisión. Podrán participar todos los compositores y dramaturgos nacidos después del 1º de enero de 1925. Las obras deben reunir las siguientes condiciones: estar concebida para la televisión, con duración mínima de 15 minutos y máxima de 30 minutos. La obra no debe haber sido presentada antes. El compositor puede elegir los medios que desee con las siguientes restricciones: la orquesta no puede sobrepasar 15 instrumen-

tistas; el conjunto vocal 12 personas; los solistas vocales o actores 6 personas y 7 bailarines. Si el compositor hace uso de medios electrónicos debe acompañar la cinta magnética totalmente montada y ésta debe de ser de alta categoría técnica.

El libreto puede ser en cualquier lengua, pero si no hace uso del francés, inglés, alemán, italiano u holandés debe incluir una traducción en una de las lenguas ya mencionadas.

Los envíos deben hacerse bajo pseudónimo. Al envío debe agregársele en sobre sellado con el mismo pseudónimo escrito sobre él un pliego que contenga: nombre y apellido, dirección completa, fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad, una fotografía y la biografía del compositor además de un breve análisis de su obra. Las composiciones deben enviarse antes del 31 de enero de 1966.

Concurso Internacional para intérpretes de música contemporánea.

La Fundación Gaudeamus en colaboración con el Conservatorio de Utrecht, realizará un Concurso para cantantes o instrumentistas, con o sin acompañamiento y para conjuntos de cámara hasta con 9 instrumentistas, entre el 17 y el 24 de marzo de 1966.

La Opera en Barcelona - 1965 - 1966

Cada temporada el crítico y el comentarista musical, como el público, esperan con ansiedad el desvelamiento del programa para el Liceo de Barcelona, máximo exponente de la ópera en España. Y este año esa ansiedad se ha visto premiada con un panorama de estrenos que ha de satisfacer al más exigente.

Para nosotros, atentos siempre a la música hispanoamericana —años de admiración y dedicación lo justifican— ha habido un premio especial. Serán presentadas tres óperas de autores mexicanos. Las tres, de un acto cada una, se unirán para formar una de las 50 funciones de que constará la temporada.

"Severino" de Salvador Moreno, fue estrenada en 1961 y estará a cargo, en España, de cantantes del Teatro Nacional de Bellas Artes de México, que participarán también en las otras dos, haciendo así su debut en Europa en obras de compositores mejicanos.

De Salvador Moreno tenemos recuerdos personales que nos son especialmente gratos. La primera obra de este sensible músico, estrenada en España, fue su canción "Nuestro Gran Padre Cuauhtemoc" que tuvimos el

honor de presentar y comentar hace diez años en una conferencia-concierto en el Instituto de Cultura Hispánica dedicada a la canción hispanoamericana. Recordamos el éxito que obligó a la intérprete, Blanca María Seoane, a su repetición.

La ópera "Carlota" de Luis Sandi, será compañera de la anterior, La calidad musical de Sandi es la mejor promesa. Y, por último, "La Mulata de Córdoba" de José Pablo Moncayo. Por Moncayo sentimos una especial debilidad, nacida hace años, cuando escuchamos en una grabación junto a obras de Carlos Chávez, su extraordinario "Hua-pango" que, como el libro de mesilla de noche, está de modo permanente al lado de nuestro tocadiscos para el continuo recreo en su frescura y belleza.

De los veintiún títulos que forman la temporada barcelonesa, diez son novedades, con lo que el conjunto muestra la preocupación de los organizadores por mantener al día a los patrocinadores y abonados que fielmente colaboran en la realidad del Liceo.

La Compañía Real de la Opera de Amberes correrá a cargo del estreno de la obra del belga Paul Gilson, "La Princesa Rayo de Sol". El grupo nacional de Checoslovaquia ofrecerá "Katerina Ismailova" (Lady Macbeth de Mtsensk en su primera versión) de Dimitri Shostakovitch. El Teatro Da Trindade de Lisboa, a través de su Compañía oficial, se presentará con "Serrana" del compositor portugués Alfredo Keil, ópera basada en un cuento de Camilo Castelo Branco. La Opera de Barunschweig aportará su Compañía para el estreno de "Zar y Carpintero" de Lortzing. Francia estará representada por "L'heure espagnole" de Maurice Ravel; "La voz humana" de Francis Poulenc, sobre la obra en un acto de Jean Cocteau, con libreto de este último, y por "La carroza del Santo Sacramento", basada en una idea de Próspero Mérimée, de H. Büsser. La segunda será interpretada por Denise Duval, quien la estrenó hace algunos años.

Hasta aquí las novedades. Los diez títulos que presiden el espíritu de renovación del repertorio. Ahora, los once que, por ser obras muy conocidas, cubren el necesario espacio tradicionalista de la temporada.

Las obras corresponden a seis compositores operísticos: Donizetti, Leoncavallo, Mascagni, Puccini, Verdi y Wagner, con sus obras: "Lucía de Lammermoor", "Payasos", "Cavallería Rusticana", "Madame Butterfly", "Tosca", "Aida", "El Trovador", "Un baile de máscaras", "El ocaso de los dioses" y "Tannhauser".

Como obra vigésimoprimer, del total indicado, figura una presentación, en nuevo montaje, por el conjunto del Teatro de la Opera del Estado de Mainz, de "La flauta mágica" de Mozart.

Junto a los artistas invitados de los teatros de ópera de los distintos países mencionados, actuarán los cantantes, españoles y extranjeros, del famoso teatro catalán.

La impaciencia por conocer el programa queda transferida, ahora, a escucharlo, y las novedades —algunas ya familiares a través del disco—, son, sin duda alguna, uno de los mayores alicientes, puesto que la ópera

es espectáculo y, como tal, el complemento imprescindible de la audición junto al tocadiscos, es su versión plástica.

En el momento de escribir estas líneas la temporada ha abierto sus puertas con "Lucía de Lammermoor" y empieza así el funcionamiento de la máquina artística del Liceo en un año más de su historia.

C. J. Costas

PARTITURAS Y MATERIALES RECIBIDOS EN CANJE POR EL ARCHIVO DEL INSTITUTO DE EXTENSION CULTURAL

Los siguientes materiales han sido recibidos en canje por el Archivo Musical del IEM:

Cuarteto de cuerdas Nº 1 (partitura y partes): Jerome Rosen (Boosey & Hawkss, USA).

Jerome Rosen nació en Boston, el 23 de julio de 1921. Recibió sus primeras enseñanzas musicales en Pittsburgh. Antes de hacer el servicio militar estudió en Nueva Méjico y en la Universidad de California, en Berkeley, donde obtuvo el bachillerato y el doctorado. En Berkeley trabajó en composición con Roger Sessions y William Denny. En 1949 recibió el "Prix de Paris", lo que le permitió estudiar por dos años en Francia con distinguidos maestros, como Darius Milhaud.

El Cuarteto de Cuerdas Nº 1, está dedicado a Roger Sessions, fue escrito por Rosen en 1953. Sus cuatro movimientos (Allegro appassionato, Lento tranquilo, Allegro vivace y drammatico) muestran la firme formación académica del autor.

Quinteto Nº 1 (partitura): Juan Blanco (Publicaciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba).

Juan Blanco nació en 1920 en Mariel, provincia de Pinar del Río. Desde muy temprana edad comenzó sus estudios musicales, continuándolos en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana. Estudió armonía con Virginia Fleites y Manuel Llanes. Completó sus estudios de composición con Harold Gramatges y José Ardevol. Se graduó de Doctor en Derecho en la Universidad de La Habana, en el año 1942. Obtuvo el Premio Nacional de Música en 1951, y del Concurso convocado por el Comité Nacional de la Paz en 1952.

El Catálogo de las obras de Blanco es abundante. En él figuran composiciones para orquesta, conjuntos de cámara, instrumentos solistas, música para ballet, teatro y cine.

El Quinteto Nº 1, para flauta, oboe, clarinete, fagot y violoncello, fue escrito en 1954. Sus partes son: Allegro, Andante y Allegro. El primer Allegro es formalmente claro; el segundo movimiento, se basa en el tema de un pregón y es particularmente hermoso en su lirismo; el tercer tiempo es de gran vigor rítmico.

"Levantad vuestras cabezas", salmo (partitura): Paul Ben-Haim (Israeli Music Publications, Tel Aviv, Israel).

El autor escribe lo siguiente sobre este motete: "El motete para soprano y ocho instrumentos fue escrito para el Festival de Berlín de 1961. Está dedicado a Gerhart von Westerman, quien me había pedido compusiera una obra especial para un programa dedicado a mí.

"El motete comprende cinco secciones y se basa en los Salmos xxiv y cl. Este último hace mención a los instrumentos musicales junto a un canto de adoración. Los dos versos del Salmo xxiv usados en esta obra dan más amplitud al ruego divino. Las cinco partes a que hacemos referencia son: Preludio instrumental y el recitativo que le sigue, un lento Arioso, un movimiento más vivo que llega a un clímax, un interludio instrumental salido temáticamente del Preludio y que resuelve en un canon de la voz, flauta, oboe y violín, y una sección final que sintetiza todos los materiales de la composición.

"En esta obra, el espíritu de la música del cercano oriente (judía y arábiga) que es más estática que dinámica, está estilizado sin intención de imitar melodías regionales. La repetición variada es la característica de esta música, en contraste con la occidental que se basa en el desarrollo dinámico.

"Seis piezas para pequeña orquesta" (partitura): Maki Ishi (Ongaku - no - Tomo, Sha Inc. Tokio, Japón).

Maki Ishi nació en Tokio en 1936. Estudió composición y dirección orquestal en su país. En 1958 se trasladó a Berlín a estudiar en la Hochschule für Musik. En 1960 y 1961

participó en el "Internationale Ferienkurse für Neue Musik" en Darmstadt, Alemania. En 1961 Maki Ishi regresó a Japón donde sus obras han sido ampliamente interpretadas, y se ha incorporado muy activamente a la vida musical de su país.

De sus obras una de las más notables es "Siete piezas para pequeña orquesta", consistente, como su título lo indica, en siete cortos trozos de los cuales el 1º expone las características fundamentales de los seis siguientes. La primera pieza está dividida en 7 partes, cada una de las cuales es variada en los movimientos que continúan (el sexto trozo es la variación de las dos últimas). La obra mencionada fue escrita en Berlín y estrenada en esa misma ciudad en febrero de 1961 por la Orquesta de Berlín bajo la dirección de Seiji Ozawa.

El Archivo del Instituto de Extensión Musical ha recibido, también en intercambio, los siguientes materiales:

PARTITURAS Y MATERIALES MUSICALES

Música de cámara:

Nueve canciones, Moisés Moleiro (Venezuela).

Canciones, Alejandro García Caturla, (Cuba).

Canciones, Guillermo M. Tomás, (Cuba).

Cuarteto de cuerdas, Manuel M. Ponce, (Méjico).

October Mountain, sexteto de percusiones, (partitura y partes) Alan Hovhaness, (USA).

Rítmica Nº 1, para quinteto de vientos y piano, Amadeo Roldán (partitura y partes) (Cuba).

Toccata, para conjunto de cámara, Silvestre Revueltas, (Méjico).

Colección coral de autores rusos, (URSS).

Madrigal, para coro mixto, Richard Rodney Bennett (Inglaterra).

Snowbird Blues, para coro mixto y piano, Jerome Rosen (USA).

Música orquestal:

Música para cuerdas, Paul Ben-Haim, (Israel).

Requiem para orquesta de cuerdas, Toru Takemitsu, (Japón).

Tres piezas para orquesta de cuerdas, Rodolfo Halffter, (Méjico).

Tres salmos, para solistas, coro y orquesta, (u órgano), Paul Ben Haim, (Israel).

Wine of Peace, para soprano y orquesta, John Weinzwieg, (Canadá).

Recitativo y aria, clavicordio y orquesta, R. Haubenstein-Ramati, (Israel).

Concierto para violoncello y cuerdas, Josef Tal, (Israel).

Concierto para violín y orquesta de cámara, Jean Papineau-Couture, (Canadá).

Concierto para violín y orquesta, Gunin, (URSS).

Images, para orquesta, Harry Freedman, (Canadá).

Saskatchewan Legend, para orquesta, Murray Adaskin, (Canadá).

Antiphonie, para orquesta, Francois Morel, (Canadá).

Music for a young Prince, orquesta, Godfrey Ridout, (Canadá).

Opening Night, obertura, Robert Turner, (Canadá).

Concierto grosso, E. Tamberg, (URSS).

Suite iv Centenario, Camargo Guarnieri, (Argentina).

Usher, Op. 8, Roberto García Morillo, (Argentina).

Taras Bulba, rapsodia para orquesta, Leos Janacek, (Checoslovaquia).

Etenraku, orquesta, Hidemaro Konoye, (Japón).

Libros:

El Carnaval y la marcación del ganado en Jesús, Félix Villareal Vara, (Perú).

Contribuciones arqueológicas Nº 4 "Bibliografía selectiva de Antropología Chilena, Tierra del Fuego, Julio Montane M., (La Serena).

Studia Musicológica, Academia húngara de Ciencias, (Hungría).

FERNANDO GARCIA A.

Jefe Archivo Musical

Santiago, 10 de enero de 1966.