



REVISTA MUSICAL CHILENA



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, Julio-Septiembre de 1966 Nº 97

S U M A R I O

EDITORIAL: El Premio Nacional de Arte	3
ENTREVISTA: Carlos Isamitt, el hombre, el artista y el investigador	5
VICENTE SALAS VIU: Creación musical y música aborígen en la obra de Carlos Isamitt	14
SAMUEL CLARO: La música de cámara de Carlos Isamitt	22
RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN: Carlos Isamitt: Folklore e Indigenismo	37
TOMAS LAGO: Isamitt en la pintura chilena	43
JORGE URRUTIA BLONDEL: Algunos casos de Isamitt como caso	49
CATALOGO DE LA OBRA DE CARLOS ISAMITT	54
CRONICA:	
Temporadas de la Orquesta Sinfónica de Chile	68
Temporada de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical	73
xii Temporada de la Orquesta Filarmónica Municipal	77

Departamento de Música de la Universidad Católica de Chile	81
Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura	85
Conciertos en el Instituto Chileno-Italiano de Cultura	88
Ballet	89
Conciertos	90
Recitales en la Biblioteca Nacional	91
Conciertos en el Norte y Sur del país	92
La Municipalidad de Santiago y la Opera	94
NOTICIAS	95
III FESTIVAL DE MUSICA DE CARACAS	101
NOTAS DEL EXTRANJERO	105
NECROLOGIAS:	
In Memoriam Hermann Scherchen, por León Schidlowsky	109
Lauro Ayestarán, por Manuel Dannemann	110
HEMOS RECIBIDO (Libros, Partituras, Discos)	111

Editorial

EL PREMIO NACIONAL DE ARTE

Con este número especial que comenta la personalidad y analiza la obra de don Carlos Isamitt, artista múltiple, que paralelamente ha dedicado su vida a la música, la pintura, la etnomusicología y la enseñanza, la REVISTA MUSICAL CHILENA cumple con su propósito de rendir homenaje a los compositores agraciados con el PREMIO NACIONAL DE ARTE.

Este premio que el Gobierno de Chile otorga a los artistas chilenos en virtud de la Ley 7368, de 9 de noviembre de 1942, considera: un Premio de Literatura que se concede anualmente y el Premio Nacional de Arte, también anual, pero en forma trienal entre las artes plásticas, la música y las artes teatrales.

El Premio Nacional de Arte recayó por primera vez en un músico en 1945, al conferírsele al eminente compositor Humberto Allende, marcando así el principio de un favorecimiento de la creación musical.

Transcurridos veintidós años desde que se donó el primer Premio Nacional de Arte a un compositor, los músicos seguimos planteándonos la misma interrogante: ¿hay algo que justifique el otorgamiento de un premio de literatura anual frente a una distinción cada tres años a la música? Curiosa resolución es ésta que si bien no compartimos, por lo menos tratamos de comprender al tratarse de 1943, época en la que la jerarquía cultural estimaba primordialmente a la literatura, pero en 1966 el problema ha cambiado radicalmente.

Otra de las disparidades de esta ley es que no hace clara distinción entre compositores, ejecutantes o investigadores que hayan consagrado su vida al cultivo de la música. Los literatos se reparten en muchas ramas y no menos variada es la actividad de un pintor respecto a la de un escultor o la de un compositor respecto a la de un director de orquesta, que la de un novelista frente a la de un ensayista o poeta. Tal vez es aún mucho más diversa la variedad de actividades dentro de las artes no literarias. La Ley, sin embargo, no lo estima así y ha consagrado una desigualdad odiosa contra la que, una vez más, estampamos la formal protesta de los músicos.

Hasta la fecha siete compositores chilenos han sido agraciados con el Premio Nacional de Arte en el lapso de veinticuatro años, jamás se ha pensado siquiera en que un ejecutante, un cantante, un director de orquesta o un musicólogo pudiese ser acreedor a este galardón. Es lógico que un premio que se otorga cada tres años recaiga sobre el compositor, porque él es quien se destaca como la persona clave para merecerlo, pero, ¿es esto hacer justicia?

La REVISTA MUSICAL CHILENA reitera, a través de estas líneas, ante el Gobierno y el Parlamento, la necesidad de extender la Ley 7368 a un recono-

cimiento más generoso de la actividad artística y establecer la concesión de premios anuales destinados a premiar la labor de los músicos chilenos que tantos triunfos le deparan al país en el mundo entero.

El Premio Nacional de Arte con que se ha agraciado a don Carlos Isamitt es para la música chilena un orgullo que deseamos destacar. Una vida dedicada al servicio de la música y al impulso de su enseñanza, basada en nuestro acervo autóctono, específicamente el araucano, merece nuestro agradecimiento entusiasta. Don Carlos Isamitt, a través de casi toda su inmensa obra musical, didáctica, pictórica y literaria ha destacado los valores de la tierra chilena y del continente americano, creando una síntesis artística típicamente nuestra.



Carlos Lamini, Autorretrato.

Carlos Isamitt, el hombre, el artista y el investigador

Nació Carlos Isamitt en Rengo, pueblo de la provincia de Colchagua, —tierra tan eminentemente chilena que Dublé Urrutia la llama “la huasa colchaguina”,— el 13 de marzo de 1887.

La música formaba parte de la familia: su madre tocaba el arpa y cantaba, su padre, aunque sólo un aficionado, tenía una sensibilidad musical muy desarrollada. La madre murió cuando Carlos Isamitt tenía cuatro años, y no tuvo tiempo para influenciar a su hijo; —“he sido yo más bien quien la ha recreado a ella a través de mi música”— nos dice.

Inició sus estudios musicales a los cinco años en Rengo, con un profesor de violín, y desde los 12 años los continuó en la Escuela Normal de Santiago con un profesor alemán de ese establecimiento y con el famoso violinista Saint Lo Priore. A los dieciseis años obtuvo el título de profesor y fue nombrado director de una escuela primaria y, simultáneamente, profesor en el Instituto Pedagógico.

—Jamás he pedido un puesto —comenta Isamitt— ellos venían a mí. Lo curioso es que el novel profesor era a su vez alumno por partida doble. En el Conservatorio Nacional estudiaba armonía y composición con Domingo Brescia y en Bellas Artes pintura con don Pedro Lira.

—Mis dos grandes amores siempre marcharon juntos y en perfecta armonía.

Al terminar sus estudios con Brescia, Isamitt continuó trabajando solo hasta que conoció a Pedro Humberto Allende de quien fue amigo y discípulo.

—Mi amistad con P. H. Allende y Alfonso Leng data de 1910; esta convivencia con nuestros dos grandes músicos fue impagable para el artista en ciernes. Ellos fueron mis maestros en el duro camino de la superación individual y la amistad que me brindaron —sin el más leve indicio de desacuerdo entre nosotros— continuó hasta la muerte de Allende y hasta el día de hoy con Leng.

Isamitt rememora aquellos años calificándose a sí mismo, desde que inició sus estudios de violín, como creador intuitivo. Siempre estaba componiendo, pero su creación sólo se hizo consciente al entrar en contacto con Brescia y Allende. Jamás mostraba lo que escribía, ni siquiera a ellos. El primer gran impulso hacia la creación musical realmente consciente se lo dio, escuchar, en un concierto de la Universidad de Chile, el Concierto para violoncello de Allende, cuyo segundo movimiento —Andante— le re-

veló la nobleza, sentido expresivo y grandeza del pensamiento musical de esa página maestra. Pensó que debía superar su individualismo para poder lograr la amistad del hombre que había escrito esa obra. El segundo impulso fue la amistad con Leng, de quien se dice deudor.

—Visité un día a Leng, me mostró una marina que había pintado, pero también se sentó frente al piano y me tocó las "Doloras" que acaba de terminar. La dignidad y fuerza expresiva de esas joyas pianísticas creó en mí el deseo de superarme. Tanto Allende como Leng se habituaron a mostrarme todo lo que escribían y fue así como asistí al nacimiento de las "Tonadas", el "Alsino" y cada una de las obras de estos dos maestros.

El tercer gran estímulo me lo dio Domingo Santa Cruz al escribir sobre mi obra en la Revista "Aulos", después de un concierto y una conferencia en Amigos del Arte, sobre mis investigaciones y Jorge Urrutia también lo hizo en "Marsyas". En suma, uno es deudor de todos, termina diciéndonos.

Por esa misma época Allende e Isamitt fundaron el Cuarteto Chuchunco que trabajó sistemáticamente de 1913 a 1924 y en forma esporádica hasta 1927. Este conjunto se reunía en las casas de sus integrantes para hacer música, a veces se ampliaba con otras personas para interpretar obras mayores, como por ejemplo, cuando tocaron con Claudio Arrau el Quinteto de Schumann para piano y cuerdas. Formaban el Cuarteto, ampliado a Quinteto, además de Allende e Isamitt, el Dr. Enrique Arancibia, el Dr. Riveros, Montes de Oca, el pianista Eduardo López y Monsieur Magret.

Estudios Plásticos y Primeras Investigaciones.

A la par de sus actividades musicales, Carlos Isamitt continuaba en Bellas Artes estudiando pintura, obteniendo en 1908 una Tercera Mención Honrosa en el Salón Oficial; en 1912 la Segunda Medalla y en 1917 la Medalla de Oro del Salón, con su "Amanecer en el Lago Llanquihue". Con estos premios terminó sus estudios plásticos. La búsqueda del paisaje chileno a lo largo del territorio le permitió, además, iniciar su labor de investigación, recogiendo los más variados aspectos de la creación popular. Sus largas permanencias en distintas regiones de Chile le proporcionó una íntima compenetración con el pueblo, su cultura plástica, musical y legendaria. Recogió leyendas, mitos, estudió costumbres, en suma, inició el estudio de la antropología en todos sus aspectos a través de la convivencia directa.

En uno de sus múltiples viajes se encontró con un etnólogo extranjero quien le aseguró que en nuestros países no había adivinanzas americanas sino que éstas eran un mero reflejo de las europeas.

—Este es un gravísimo error —afirma Isamitt. Mi colección de adivinanzas chilenas es infinita, pero querría citar solamente dos que comprueban mi afirmación. Durante una larga permanencia con mariscadores de Cartagena, de quienes logré hacerme amigo, recogí la siguiente: "Una ca-

jita bien entachuelada, con cinco damitas frescas y desnudas, y un viejo arrugado escondido entre las fundas". Es el erizo, con sus cinco lenguas y escondido en el centro, el camarón. La otra la recogí entre los indios huilliches: "Estrella blanca voló en los aires, cayó en la tierra y amó a su madre". Es el vilano (o cardo) cuyos estambres caen en la tierra madre, a la que ama.

La Tierra del Fuego fue para Isamitt fuente de estudio. En ese apartado territorio chileno observó la vida y costumbres de los indios fueguinos y en el Museo de los Salesianos de Tierra del Fuego dibujó los objetos creados por los indios primitivos. En Punta Arenas trabó amistad con Gabriela Mistral que en aquellos entonces era Directora del Liceo de Niñas de Punta Arenas. Invitado por la poetisa a compartir su hogar durante su permanencia, asistió a la creación de los poemas de la Madre y del Hijo.

—Gabriela me leía sus poemas por las noches y al escuchar la tan profunda humanidad que de ellos se desprendía, le hice el comentario de que no parecían obras escritas por una mujer. Al escuchar mis palabras Gabriela se sobresaltó y protestó sin dejarme concluir mi frase, lo que deseaba decirle era que eran poemas escritos por todas las mujeres del mundo. Esta convivencia con la Mistral fue para mí un pozo de belleza y de humanidad. La labor social que ella realizaba en aquel apartado rincón de Chile es algo que no se ha destacado suficientemente. Personalmente comprobé como ella supo unir al niño de las clases pudientes con el pobre, su labor social se basó en la igualdad de la infancia, cualquiera que fuese su medio, de ahí los grandes éxitos que obtuvo.

Continuó Isamitt la búsqueda del hombre y de las cosas creadas por el hombre en todo el archipiélago de Chiloé, recorriendo las islas una por una, escuchando y estudiando, admirando su fuerza creadora. En una ocasión le dijo a Gabriela Mistral que deseaba utilizar como medio de enseñanza inicial de las bellas artes los motivos de las creaciones del hombre primitivo y del hombre del pueblo, pero ni ella, en ese entonces, aunque después adhirió a sus teorías, lo estimuló en ese sentido. A pesar de la incompreensión de todos, posteriormente, implantó estas ideas en la Escuela de Bellas Artes. La base de su reforma de la educación plástica chilena fue la composición con elementos de las artes primitivas y populares chilenas y americanas. El resultado fue espléndido, aunque los maestros de aquella época atacaron sus métodos calificándolos de cubismo. No obstante, los alumnos se entusiasmaron con los resultados y Armando Lira no sólo se hizo famoso en Europa con sus cuadros, sino que aplicó métodos similares al crear en Venezuela la Escuela de Artes Aplicadas.

Estudios en Europa.

No obstante, antes de asumir estas tareas pedagógicas, Carlos Isamitt permaneció tres años en Europa, a mediados de la década del veinte, en

calidad de delegado de Chile ad honorem en los Congresos que se celebraron con motivo de la Exposición Colonial de París.

—Durante dos años estudié la labor artística vernácula exhibida en la Exposición Colonial y en mi calidad de pedagogo comparé métodos de enseñanza y sus resultados en todos los países del mundo. Luego pude perfeccionar estas experiencias en las escuelas de arte de Polonia, Austria, Italia, España, Alemania y Bélgica. Nunca fui un turista, en todas partes continué pintando, realizando mi investigación pedagógica y escribiendo música.

A nuestra pregunta de si había continuado en Europa su formación musical respondió:

—No, preferí seguir trabajando sólo, pero escuché todo lo que se estaba creando en ese entonces en el campo de la música contemporánea. Las academias de pintura tampoco me interesaron mayormente, aunque asistí a algunos cursos en el Louvre. Los museos y el contacto con los artistas que entonces trabajaban en París fue lo que me enriqueció y me enseñó mucho. A través de los distintos congresos logré relacionarme con los más distinguidos pintores que en esa época trabajaban en Europa. Pinté mucho, compuse varias obras y la antropología popular artística de todos los países visitados enriqueció y afirmó los ideales pedagógicos que más tarde implantaría en Chile.

Aunque parezca extraño, fue en el París de 1924 en el que Carlos Isamitt recibió el gran impulso para continuar a su regreso a la patria profundizando sus estudios sobre el hombre araucano. Vivía y trabajaba en Francia, en aquella época, el gran investigador chileno Carlos Lavín quien, en museos y bibliotecas, recopiló todo lo que se había escrito sobre el indomable indio de Arauco. La pasión de Lavín por la música araucana impulsó al joven músico a buscar al araucano en su medio, al regresar a Chile, y así complementar la obra del gran hombre que en París le había dicho "soy el lego que le abre la puerta del templo".

Labor regidora en el campo artístico.

En 1928 Carlos Isamitt fue nombrado Director General de Educación Artística y Director de la Escuela y Museo de Bellas Artes. De la Dirección General dependía, en ese entonces, no sólo el Conservatorio Nacional al que Isamitt tuvo que defender de los ataques del Ministro de Educación de esa época, Pablo Ramírez, que quería cerrarlo, sino que también todos los Museos de Chile. Con respecto al Conservatorio Nacional, Isamitt no sólo colaboró en la reforma de dicho plantel, conjuntamente con Armando Carvajal, su director, sino que su informe al Ministro sirvió de base para la defensa en el Congreso, de la educación musical chilena.

En sus manos estaban unidas la suerte de la plástica y la música chilena. En su calidad de Director General, inició en el Partenón de la Quinta Normal, edificio construido por don Pedro Lira, exposiciones de cuadros y con-

ciertos que llevaban el nombre de "Tardes Chilenas". Allí, entre los cuadros, se tocaron obras de Santa Cruz, de P. H. Allende, cuyo cuarteto tuvo su primera audición —con Carvajal de primer violín—, obras de Urrutia, Leng y Lavín, pero ninguna suya. Estos conciertos eran pagados y con las entradas se remuneraba a los músicos.

En la Escuela de Bellas Artes implantó la reforma a base del arte primitivo popular chileno y americano y en 1927 creó la Escuela de Artes Aplicadas con todos sus talleres. El taller de cerámica tuvo especial resonancia. Las obras realizadas en ese taller, las primeras que se hicieran en Chile, se encuentran actualmente en museos europeos. Contrató al pintor ruso Gregorieff, a la maestra polaca Cosiva, medalla de oro en tejidos populares, a Carlos Triguensqui, medalla de oro en la construcción del mueble artístico y a muchos otros maestros de renombre. No obstante, en 1928, debido a la situación política imperante, se cerró la Escuela de Bellas Artes. Justamente antes de que eso ocurriera, o sea a principios de 1928, creó el Museo de Talca. A Carlos Isamitt se le mantuvo el cargo de Inspector Artístico, pero no quiso asumir estas funciones porque siempre ha sido un hombre ajeno a todo casillero político.

Investigación Araucana entre 1931 y 1937.

Durante siete meses de cada año, entre 1931 a 1937, Carlos Isamitt vivió en las reducciones araucanas que abarcan el inmenso territorio entre Quepe y Toltén, al sur de Temuco, y desde Quele al Lago Budi.

—Siete años consecutivos viví entre los araucanos. Durante siete meses del año realizaba trabajos de campo, estudiaba el idioma y ligaba amistad con los araucanos. No obstante, antes de cuatro meses de permanencia entre ellos, no pude recoger absolutamente nada. Obligadamente tenía que limitarme a observar su manera de vivir, estudiar su psicología y los distintos aspectos de su cultura. Después de largo tiempo logré iniciar la recolección musical. El araucano no da sus canciones con facilidad porque tiene la superstición de que al hacerlo pierde sus poderes espirituales. No obstante, un día logré convencer a una mujer que un Machi me había autorizado para pedirle a ella una canción de cuna. La estaba engañando, pero gané la partida. Desde ese momento nunca más volví a enfrentarme a dificultades. Todos querían cantarme sus canciones.

La canción de cuna "Ulmaq ñil Pichichen", cuya traducción exacta es: "Dormir canción para la pequeña gente querida" que cantara la joven madre, es la tercera canción del "Friso Araucano" para soprano, barítono y orquesta de Carlos Isamitt. Esta canción, escrita originalmente para piano y voz soprano, fue ejecutada por primera vez en casa de la Sra. Luisa Lynch, en Santiago, con Claudio Arrau al piano y la soprano Graciela Matte. Desde ese entonces, Claudio Arrau se ha interesado vivamente por las manifestaciones musicales autóctonas.

—La lengua araucana —comenta Isamitt— es, según afirmaba Carlos Sarlier, traductor del Dr. Lenz, el primer investigador que se preocupó de la literatura araucana y dictó conferencias en la Universidad de Chile, un idioma tan rico que contiene todos los términos para expresar cualquiera de las ideas abstractas de los griegos. La afirmación no es exagerada, cuando logré dominarla pude comprobar su riqueza expresiva y los muchos matices que logran las palabras a través del uso de sufijos. Además, es una lengua profundamente musical.

La investigación realizada durante estos años produjo un acopio inmenso de material musical, recopilación de leyendas, cuentos mitológicos, de instrumentos musicales, de danzas y costumbres; en suma, un panorama completo de manifestaciones antropológicas y etnomusicales de la raza araucana. Paralelamente a la investigación, Carlos Isamitt escribía muchas obras basadas en los temas araucanos y, al mismo tiempo, pintaba.

—Solamente al regresar a Santiago —continúa contándonos Isamitt— inicié mi producción sinfónica basada en el material recopilado. Al mismo tiempo, comencé a escribir sobre éstos y muchos otros temas en revistas chilenas y extranjeras.

Ensayos y artículos.

La producción literaria de Carlos Isamitt es vastísima y ha sido publicada por "El Mercurio" de Santiago y por las revistas musicales chilenas "Aulos", "Marsyas", "Revista de Arte" y la "Revista Musical Chilena" y publicaciones argentinas, uruguayas, norteamericanas y mexicanas. Algunos de los ensayos escritos sobre los araucanos versan sobre los siguientes temas: "Elementos musicales de carácter mágico en ceremonias araucanas"; "Proceso pedagógico para la enseñanza de un ¡pürün ül pichich' en!" (canto para hacer bailar al niño querido); "El Machitún" (ceremonia de curación de un enfermo y sus aspectos musicales y dinámicos de carácter mágico); "Clasificación de algunos cantos araucanos"; "Un umag ül" (en el interior de una ruca); "Los Kauchu ül" (cantos de mujeres y hombres araucanos solteros recogidos en las reducciones indígenas de Mawidache y en Forme, alrededor del río Toltén); "Un ayun ül" (canto de amor de indio araucano). Las Sociedades de Investigación Folklórica de Argentina, Uruguay y Brasil, admiradoras de su labor de investigación, lo cuentan entre sus miembros honorarios.

Otros artículos versan sobre investigaciones pedagógicas y musicales, tales como: "Como aparece la música en el niño, desde los primeros meses de vida hasta los dos años"; "La música Sinfónica y de Cámara de Pedro Humberto Allende"; "El Folklore como elemento de enseñanza en el Liceo Renovado"; "Apuntes sobre nuestro folklore musical"; "El folklore en la creación artística de los compositores chilenos".

Pedagogía Musical.

Después de participar en las azarosas luchas que redundaron en la promulgación y aprobación de la Ley que crearía el Instituto de Extensión Musical de la Universidad Chile, Carlos Isamitt fue nombrado profesor jefe de la Sección Pedagogía del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y creó en el Conservatorio Nacional de Música la Cátedra de Pedagogía Musical.

Aunque en cierto modo esta Cátedra existía desde antes y había sido servida por varios profesores, inclusive por el profesor Mussler que él mismo contratara en Europa en la época en que era Director General de Educación Artística, se la había enfocado preferentemente desde un aspecto pedagógico general y basándose en los métodos alemanes que eran pésimos. La prueba es que no se había graduado en ella ningún profesor de educación musical.

—Desde el momento en que me hice cargo de la Cátedra de Pedagogía la dividí en tres disciplinas básicas: Historia de la Pedagogía Musical, Metodología Específica y Práctica de la enseñanza. Los alumnos que ingresaron a esta cátedra fueron aquellos que ya habían terminado los primeros ciclos del Conservatorio y que simultáneamente habían terminado sus estudios de pedagogía en el Instituto Pedagógico. Llegaban a mis manos, por lo tanto, estudiantes que deseaban especializarse en pedagogía musical. Al poco tiempo comenzaron a titularse los primeros profesores que en Chile se habían especializado en Educación Musical.

Para realizar esta labor, Carlos Isamitt tuvo que estudiar los métodos existentes en Chile, compararlos con los de otros países y a raíz de esa labor, crear nuevos métodos que fueran útiles para el profesorado que enseñaría en la Enseñanza Secundaria Renovada.

Introdujo en las etapas iniciales de la enseñanza musical el uso del folklore y de la música araucana. Simultáneamente escribía artículos para dar a conocer sus puntos de vista, los que le merecieron entusiastas felicitaciones del Dr. R. S. Boggs, eminente folklorista norteamericano de la Universidad de North Carolina.

Dentro de la etapa de la iniciación musical del niño, impulsó la metodología de la creación espontánea, basada en el ritmo de la canción chilena.

—En general, el chileno no vive el ritmo —comenta Isamitt—, pero como nuestro pueblo es eminentemente musical, es fácil enseñarle al niño las reacciones rítmicas de nuestro folklore y guiarlo a crear espontáneamente a base de estos ritmos. Naturalmente, que en un principio, se hacía uso de las formas más simples y éstas eran ampliadas en los estudios sucesivos de primaria y secundaria, dentro de una metodología especial para cada año escolar.

¿Cuál era el folklore en que se basó este plan de estudio? Ante todo el nuestro y progresivamente el americano y el folklore mundial. Las canciones

que había que proponerle al profesor para la enseñanza del párvulo eran aquellas adecuadas a su etapa de desarrollo mental: ante todo las relacionadas con la madre y el niño, posteriormente las relativas a su medio, a la patria y a los fenómenos físicos y las canciones de otros países. El canto de cuna podía ser araucano porque cantar en araucano no es problema para el niño, todos los idiomas le son fáciles y además la canción araucana tiene ritmo. Con respecto a la enseñanza, por ejemplo, de una canción araucana, se le creaban estímulos culturales relacionados con los araucanos a través de la exhibición de fotografías, instrumentos musicales, alfarería y tejidos típicos. El niño formulaba preguntas que el profesor tenía que estar preparado para contestar y sólo después se iniciaba la enseñanza de la canción que el niño aprendía jugando.

—Sería muy largo relatar todas las etapas de este plan renovado de la educación musical —termina diciéndonos Isamitt—, pero hay un último punto que desearía recalcar y es el impulso que le dimos a la creación musical individual primero y colectiva en seguida, a fin de fomentar el trabajo en equipo. Simultáneamente se le enseñaba al niño a escribir lo que creaba y cantaba, su análisis y su relación con las culturas a que pertenecía el canto. En líneas generales este es el método que puse en práctica.

Carlos Isamitt permaneció frente a la Cátedra de Pedagogía Musical en el Conservatorio Nacional de Música hasta 1951.

Desde ese momento el maestro se retiró de todo cargo público dedicando su vida, hasta el día de hoy, a la música y la pintura, disciplinas que, por lo demás, nunca había abandonado.

Meta de vida y últimas obras musicales.

—Mi vida no tiene más que una finalidad y un imperativo —agrega— el afán de perfeccionamiento porque esa es la única ruta digna del hombre. La experiencia me ha enseñado que no podemos ni dar ni recibir felicidad, pero podemos crearla. Creo firmemente en la felicidad de crear nuestra propia vida. Como conozco el dolor del hombre y me duele, me acerqué a él; eso fue lo que me impulsó primordialmente hacia el araucano y hacia cada ser humano. Defender a los semejantes también es creación.

A nuestra pregunta sobre qué obra está escribiendo actualmente, responde:

—Tengo tres obras en preparación, todas de distinta índole. Considero que es necesario acercarse a la obra musical en silencio para poder establecer el diálogo interior y una vez realizado este proceso, llevarlo a su realización.

Carlos Isamitt está poniéndole los últimos toques a una *Cantata Huilliche* para orquesta y voces solistas, basada en canciones recogidas personalmente hace seis o siete años, en Coihuin de Compú, localidad en la que viven exclusivamente indios huilliches. Se relacionan con las ceremonias matrimoniales y mitológicas y desde el punto de vista musical son interesantí-

simas. Simultáneamente trabaja en un Concierto para violín y orquesta, de tendencia dodecafónica muy personal y sin influencia folklórica. La tercera obra es el esbozo de *Lautaro*, obra sinfónica de carácter araucano, resumen de la vida de hombre y de sus características musicales propias.

El Premio Nacional de Arte en Música ha encontrado a Carlos Isamitt en plena actividad creadora, tanto pictórica como musical, es por eso que las instituciones artísticas chilenas han celebrado este galardón con conciertos de su obra sinfónica y de cámara y con una retrospectiva de su obra de pintor.

Creación musical y música aborígen en la obra de Carlos Isamitt

por *Vicente Salas Viu*

En toda creación artística queda impresa, en mayor o menor grado, la huella de la personalidad de su autor. Este fenómeno se nos muestra con caracteres relevantes en la producción musical de Carlos Isamitt. A pesar de que Isamitt ha rehuído en sus obras el subjetivismo y la confesión románticos, a pesar de la objetividad plena que domina en las más significativas, ¡cuántos rasgos no encierran del ser de su autor! Es la de Isamitt una música privada de afectación, enemiga de la pompa y de lo excesivo de cualquier índole; una música tejida con dosificados matices en la que el forte y las aglomeraciones de sonido se evitan hasta el extremo de lo posible. Música, en fin, de un lirismo sin desbordes y que, hasta en las partes más agitadas de ritmo, tiende hacia una serenidad que acaba por imponérsele.

Oímos el "Friso araucano" los fragmentos sinfónicos que han sido interpretados de la leyenda coreográfica "El pozo de oro", el Cuarteto o las composiciones para violín o para piano de este músico y, desde el fondo de las obras, la mirada tranquila de Carlos Isamitt parece seguirnos y, junto al discurso de la música, el de su propio hablar, sentencioso pero jamás impositivo, se nos hace perceptible.

Desde el primer contacto con la persona de Carlos Isamitt se nos descubre la finura de su sensibilidad. Una sensibilidad temerosa de ser herida y, más aún, de herir. El cuidado que pone en sus palabras, su tono de mesura, el que nunca haya salido un juicio acerbo de sus labios responden a ese doble caudal, hacia adentro y hacia fuera de sí, de su sensibilidad extrema.

Aparte de su obra de compositor, Carlos Isamitt ha cumplido una producción pictórica bastante considerable y, como estudioso e investigador de la música, es mucho el tiempo que ha consagrado a la recolección, transcripción y análisis de la música de los araucanos en excelentes trabajos. Con todo, las creaciones musicales de Isamitt suman un buen número y revisten una calidad elevada. Hoy todavía no se encuentran por completo catalogadas ni se han interpretado más que en parte. La que se conoce, tan apreciada en Chile como en el extranjero, donde se la ha editado y se la comenta, ofrece los siguientes caracteres principales: una asimilación de ritmos, diseños melódicos y sugerencias armónicas extraídos del folklore araucano; un original sentido de la expresión musical; una técnica elaborada y compleja a la que confluyen elementos de raigambre impresionista, (en el color orquestal y en la armonía), con otros de procedencia opuesta, deri-

vados del expresionismo austroalemán del período entre las dos guerras mundiales.

El interés por la música de los araucanos se despertó en Isamitt ya en su juventud. Los trabajos realizados en este aspecto por Pedro Humberto Allende y, con mucha mayor amplitud y consecuencia, por Carlos Lavín estimularon a los suyos. Isamitt ha recogido, después de aprender la lengua de los araucanos y de convivir con ellos durante meses en las regiones donde habitan en el sur de Chile, el mayor número de ejemplos de esa música, los ha traspasado al papel y sometido a un análisis riguroso, como base de los estudios que lleva publicados.

Fuera de las numerosas composiciones para piano, violín y piano y pequeñas agrupaciones de cámara en las que Isamitt hace uso de materiales extraídos del folklore araucano, las obras más significativas de este músico construidas sobre ese folklore o, mejor dicho, *a partir de* ese folklore, son el tercer tiempo de la "Suite Sinfónica", el "Mito Araucano" para orquesta y el "Friso Araucano" para soprano y barítono solistas y orquesta. Las dos últimas hasta hoy son las obras de mayor enjundia que debemos a este compositor, como hemos de ver al considerarlas con cierta detención.

Hay que distinguir tres aspectos de distinta importancia entre las composiciones sobre temas araucanos de Carlos Isamitt. El primero comprende canciones y danzas, traspasadas literalmente desde sus fuentes aborígenes a las disposiciones instrumentales que les son tan ajenas como el piano, el violín, el clarinete y otros instrumentos o conjuntos de ellos de procedencia europea. Es decir, las composiciones donde la línea melódica y el diseño rítmico acompañante son los originales araucanos, sin más cambios que los impuestos por la distinta instrumentación. Así ocurre, por ejemplo, con los "Trece cantos del folklore araucano" para voz y piano y con "Ul Pichichén", (Canción de cuna), para coro de voces infantiles a cappella. En el coro, como en el acompañamiento del piano, el compositor se limita a señalar los ritmos que realzan la melodía indígena. Las sugerencias armónicas que el compositor interpreta de acuerdo a lo que dicen a su sensibilidad aquellas melodías y ritmos son la única labor de "estilización" que se permite. Estas obras fueron destinadas con toda evidencia a la divulgación de la música araucana por los medios musicales corrientes.

En el segundo aspecto, se incluyen obras que representan un paso más allá sobre las del primero en la libre interpretación artística de los materiales aborígenes. Melodía y ritmo son los araucanos auténticos, pero, en su tratamiento armónico y en la disposición instrumental, el compositor se permite mayores audacias. Así ocurre, entre otras composiciones, con "Del folklore araucano", tres canciones para voz, violín y piano y con "Lonko Pürun", (Danza del jefe), para barítono, clarinete, fagot, violoncello y timbal o kultrum (tambor araucano). Aunque el dispositivo instrumental sea más complejo y la armonía se enriquezca a favor de las posibilidades que ofrecen diseños melódico-rítmicos no referibles a ningún sistema modal o armónico

determinado, el compositor no abandona del todo su propósito de realizar una transcripción fiel. Ello se advierte hasta en la indicación de sustituir al timbal por el kultrum aborígen.

En los dos aspectos señalados, Carlos Isamitt todavía se mantiene cerca de la actitud de Carlos Lavín en sus "Lamentaciones huilliches" para soprano y conjunto de cuerdas, en los "Cantos de la Mahuida" (Cantos de la selva) para soprano, clarinete y piano o en las "Cadencias tehuelches" para violín solo o violín y piano. El músico se supedita al investigador del folklore araucano. Entusiasmado por este folklore quiere ofrecerlo a los demás por todos los medios posibles, desde la transcripción literal hasta una sumaria elaboración artística que ponga de realce lo sustancial de sus contenidos, estéticos por igual que técnicos. Sólo en el tercer aspecto a que aludí, el que forman sus principales obras sinfónicas, (excluida la Sinfonía), Carlos Isamitt parte de la música araucana hacia un mucho más elaborado producto artístico. Tanto, que las tres obras a que voy a referirme son creación original sobre las sugerencias melódicas, rítmicas, armónicas y de color instrumental que la música de los aborígenes de Chile despierta en la imaginación de este compositor.

Las dos únicas suites para orquesta que se han interpretado de Carlos Isamitt son "Siete motivos poéticos" y la Suite Sinfónica. De las dos, la de más remota fecha es la Suite Sinfónica, estrenada por la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, dirigida por Armando Carvajal, en 1936 y reestrenada por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Erich Kleiber, en 1942. Si la memoria me es fiel, creo incluso que esta Suite es la composición más antigua entre las de su autor que ha sido dada a conocer al público. Está escrita para gran orquesta con las maderas a dos, más flautín, clarinete bajo y contrafagot; bronces, con trombones y tuba; celesta, arpa, las cinco partes usuales de arcos y una extensa percusión, que incluye el tam-tam, tambores y bombo. Es de notar que Isamitt emplea casi siempre, —al menos en la mayoría de las obras sinfónicas interpretadas—, esta gran orquesta. Pero, dentro de una técnica con doble raíz en la paleta impresionista y en la delicada dosificación de timbres del expresionismo de la Escuela de Viena, (más a la manera del primer Schönberg y la de Alban Bergs que la de Webern y sus continuadores). Esto le hace cultivar los finos matices de aquellas corrientes en el lenguaje sinfónico. Con una marcada inclinación por parte de Isamitt hacia las tenuidades y coloraciones límpidas a la acuarela. El óleo espeso y brillante de los nacionalistas sinfónicos post-románticos, desde Rimsky Korsakoff a Dvorak y Strauss, nunca atrajo a la sensibilidad del músico chileno.

La Suite Sinfónica está formada por tres movimientos: un Nocturno en tempo lento; un descriptivo cuadro de los bosques y selvas del Chile sureño, "A través de un bosque", y una "Danza indígena", ("Wirafün Kawellu", "Galope de caballos").

Señalamos ya el incipiente nacionalismo, (con alusiones al folklore criollo tanto como al araucano), de las primeras obras de Isamitt e indicarnos la influencia que sobre ellas pesa, —en cuanto a concepto, no a realización—, de Pedro Humberto Allende, en su tratamiento impresionista-nacionalista del folklore criollo de Chile, y de Carlos Lavín, en la misma actitud, pero en un impresionismo más escueto, más descarnado, y un nacionalismo sobre motivos aborígenes, (huilliches, tehuelches y araucanos). Esa doble influencia, en la especial manera que indiqué, se ofrece con claridad en esta Suite para orquesta, porque se muestra por separado, sin confundir sus campos: lo impresionista-nacionalista, sobre folklore hispano-chileno, llena los movimientos primero y, en parte, segundo. El tercero es una estilización de motivos melódico-rítmicos de una danza ritual araucana. La Suite comienza, por tanto, dentro de las motivaciones y del lenguaje del nacionalismo criollo más avanzado, el de Pedro Humberto Allende en "La voz de las calles" para orquesta y en las Tonadas para piano. Continúa en una como derivación impresionista más exigente, y ya sin referencias al folklore, con "A través de un bosque", para concluir con la Danza indígena en la nueva y más avanzada posición nacionalista de Carlos Isamitt, póstico en verdad de su estilo de madurez y de obras tan representativas de éste como el "Mito araucano" y el "Friso araucano".

El "Nocturno" comienza por un pasaje lento, de equilibrada y transparente escritura sinfónica, que evoca el ambiente de la noche en un barrio apartado de la ciudad. Sobre ese ambiente, se levanta el canto del corno inglés con el pregón del vendedor de mote, el mismo que sirvió a Pedro Humberto Allende de tema principal en "La voz de las calles". El pregón se repite una y otra vez sin variación alguna, con el sólo cambio de timbre instrumental, siempre en contraste con la tranquila atmósfera del Nocturno.

En "A través de un bosque", una melodía apacible y emotiva, expuesta por el oboe, se contraponen al múltiple latir de la floresta, el murmullo del viento en los altos árboles, todo el palpar de vida, que la orquesta copia, en la naturaleza tan exuberante como delicada del sur de Chile.

La Danza indígena, ("Wirafün Kawellu") del final de la Suite, principia por el ritmo insistente con que el kultrun o tambor araucano imita el galopar de los caballos. Los diseños melódico-rítmicos, alegres, bulliciosos, de la danza se ciernen sobre aquel ritmo, ininterrumpido a lo largo de todo el movimiento.

La iniciación que este último tiempo de la Suite Sinfónica supone, como dije, de una música basada en el tratamiento de materiales tomados al folklore araucano, se continúa en otras de las obras mayores de Carlos Isamitt y alcanza su cumbre en "Friso araucano", siete canciones para voces solistas, de soprano y de barítono, sobre una amplia orquesta sinfónica.

El compositor ha querido ofrecer una síntesis de aspectos capitales en el ser y la vida de los indios araucanos, por medio de melodías directamente tomadas por el propio autor de aquel folklore. Son canciones de cuna, de

juegos infantiles, de presentimiento del amor de una doncella, de trabajos agrícolas, de embrujo, etc.

A las peculiaridades rítmicas y a lo incisivo de los diseños melódicos, el compositor agrega una coloración armónica y orquestal profundamente originales. La escritura armónica se distribuye, unas veces, entre los instrumentos para subrayar la rítmica; otras, es un ambiente que envuelve a la melodía como irradiación de sus esencias poéticas. La orquestación en el "Friso araucano", como en las demás composiciones de este músico en el pleno dominio de su estilo, se distingue por las asociaciones de timbres puros instrumentales, por el contraste entre los diversos grupos de instrumentos antes que por la aglomeración de sus recursos en una densa masa sonora.

El "Mito araucano", estrenado por Víctor Tevah y la Sinfónica de Chile en los Festivales de Música Chilena de 1950, fue concebido como el primero de una serie de poemas orquestales sobre personajes míticos o legendarios de la Araucanía. Cada uno de los poemas constituiría un todo por sí mismo, como sucede con el único hasta ahora interpretado sobre el "Añchimmallen", un duende o trasgo araucano, de carácter burlesco y trágico. Como todos los duendes, acusa a los mortales con sus estratagemas. Lo trágico dimana de que si alguien llega a descubrirle y lo ve en la noche, dominio de sus correrías, ese alguien muere al instante.

El compositor ha subrayado que el "Mito araucano" está escrito "para acompañar a una acción coreográfica". De ahí, que el ritmo sea el elemento dominante en esta obra, ritmos, por supuesto, tomados de la música araucana.

Los incisivos melódicos o las breves melodías que forman la temática de esta obra tienen, como es frecuente en Isamitt, un carácter anguloso. Los intervalos melódicos casi nunca se suceden por grados conjuntos, sino en saltos de cuarta, sexta o séptima; melodía propiamente cantable apenas hay otra en el "Mito araucano" que la de su comienzo, evocadora del paisaje nocturno. Los ritmos de kultrun, las frases, también en esencia rítmicas, que recuerdan a las de trutruka araucana, se suceden en el desarrollo de esta página orquestal bien ensamblada, rica en su disposición sinfónica, pero mucho menos expresiva que aquellas del "Friso" sobre canciones de los aborígenes.

Repetidas veces, con mayor o menor concreción, me he referido a la simbiosis que se produce en las obras mayores de Carlos Isamitt, dentro de un proceso por entero creador, entre los siguientes elementos:

- a) los asimilados en el nacionalismo impresionista francés y en sus derivados chilenos en cuanto a la escritura armónica y su disposición orquestal;
- b) los asimilados por su técnica en la incipiente atonalidad y en la incipiente micro-matización tímbrica del primer Schönberg y de Alban Berg en los años de formación de la Escuela de Viena, y
- c) los adquiridos en el folklore araucano hacia una propia construcción formal y sinfónica, propia tímbrica y personal concepto melódico-armónico.

Es preciso que ahora nos extendamos un poco más sobre lo que, técnica y estéticamente, supone esta triple simbiosis que da a la música de Isamitt el sello que la distingue como su peculiar aportación a la música chilena de nuestro tiempo.

Sobre los puntos a) y b) no creo que valga la pena insistir sobre lo anotado al ocuparme del "Mito" y del "Friso" araucanos. A lo menos, creo que con ello basta en cuanto al propósito fundamental de este ensayo. No ocurre lo mismo respecto de lo que he venido llamando "asimilación" del folklore araucano o "influencia" sobre la creación musical de Isamitt de ese folklore. Es necesario que distingamos en qué consiste y en qué medida se produce el maridaje entre creación musical y música aborígen araucana en la producción con mayor relieve de este compositor.

Hace ya muchos años, en los de mi juventud como estudioso de la música, publiqué unos ensayos que despertaron algún revuelo en las revistas "Cruz y raya" de Madrid, ("Más y menos que música española", 1934) y "Sur" de Buenos Aires, ("El folklore, un camino cerrado", 1939).

Los puntos principales en ambos ensayos eran: para el primero, un examen de las limitaciones que para el desarrollo de la música moderna española habían supuesto los postulados del nacionalismo folklórico, superado por Manuel de Falla en las composiciones de su época castellanista, ("Retablo" y "Concerto"), frente a la andalucista anterior, (hasta el "Tricornio", tal vez éste excluido); para el segundo, una exposición a pleno riesgo, como de joven que rompe sus primeras lanzas, contra los restos de los nacionalismos basados en el folklore de países como España, Hungría, Checoslovaquia, Rusia, etc., y contra los nacionalismos, todavía en auge, de Hispanoamérica sobre el folklore criollo. Pensaba entonces, (y así lo pienso hoy, con mayor experiencia y bastante más conocimiento), que la servidumbre al folklore, tomado al pie de la letra, por la música artística, (impulso revitalizador en sus comienzos), se había transformado en una rémora, salvo en los casos de Falla y Bartok en los que el folklore nacional tan sólo ya servía como un "partir de" lo folklórico hacia un propio y original lenguaje, saltando por encima de las bardas de los credos romántico-nacionalistas.

A esto en concreto quise aludir al referirme en párrafos anteriores a las obras de Isamitt que no se confinan en los materiales ni en los datos extraídos directamente del folklore araucano, sino que parten de ellos para realizar obra de creación.

Pues bien, si Carlos Isamitt en sus mayores obras toma esa posición de nacionalismo universalista y de creacionismo musical, "a partir de" aquello hacia lo que se dispara su propio lenguaje desde las sugerencias del folklore araucano; si en tal manera habría que situarlo en la línea más avanzada del nacionalismo musical del siglo XX, hay algo más en ese aspecto de la obra de Isamitt que merece que en ello se repare. Como Bartok y Falla, parte de las datos de un lenguaje ancestral hacia crearse el suyo propio.

Pero, Isamitt, desde el punto de vista de la creación pura, se encuentra con ventajas que ni la música renacentista española ni el folklore magiar pudieron ofrecer a aquellos dos grandes renovadores del arte musical europeo. Dicho en dos palabras, Isamitt se encuentra con un folklore de inédita y riquísima variedad de elementos rítmicos-expresivos que todavía no habían podido influir en el lenguaje heredado por América de la tradición musical de Occidente. Además de esto, que no es poco, cuando Isamitt se lanza a sus mayores logros ha asimilado del folklore araucano buen número de posibilidades armónicas que incorpora a la tradición que acabo de nombrar, aunque pertenecen a una música que no responde ni a los sistemas armónicos del diatonismo o el cromatismo europeos, ni a los antiguos sistemas modales, ni al pentafonismo ni a otros recursos de la música de Oriente que, por Debussy, se han sumado a los del lenguaje musical europeo.

La música araucana, tan extraña a los procedimientos de lenguaje conocidos en la música culta de Occidente, provee a Carlos Isamitt de una infinita gama de sugerencias, —en disposiciones de acordes, en frases melódicas, en ritmos—, que, por medio de la producción de este maestro, se incorporan como hechos por completo nuevos a los ingredientes de la tradición culta en este campo del arte americano.

Basta con lo expuesto para comprender hasta qué punto la música de Carlos Isamitt arraigada en el lenguaje musical autóctono de los araucanos de Chile enriquece los contenidos melódico-rítmicos y armónicos de nuestra tradición musical. Junto a ello, la síntesis que este músico chileno realiza de avanzadas técnicas en la escritura sinfónica, (impresionistas y expresionistas), con las que él crea por lo que “le dicen” o “hacen sentir” los instrumentos y acoplaciones de instrumentos araucanos, significa un aporte igual de considerable y, a veces, todavía más considerable, en el lenguaje sinfónico de nuestros países.

Son estas materias de por sí alucinantes, llenas de toda clase de sugerencias. Podríamos extendernos mucho más sobre ellas y quizás lo hagamos en otra ocasión. Por hoy, estimo que las líneas de este ensayo no deben prolongarse, sin fatigar con exceso al lector, ya que lo sustancial en cuanto a las interinfluencias de la música aborigen y de la música culta más avanzada de Occidente sobre las creaciones de Carlos Isamitt han quedado, (cuando menos en eso, en lo sustancial), suficientemente aludidas.

En este escrito, me he ceñido a la consideración del influjo ejercido sobre Carlos Isamitt como creador de música por su conocimiento del folklore araucano. He querido discernir hasta qué punto los elementos extraídos de ese folklore, las sugerencias deducidas de los mismos han obrado sobre la imaginación del compositor para hacerse los puntales de su original estilo. Pero sería erróneo estimar que este aspecto, por importante que sea, de la producción musical de Carlos Isamitt es el único. Al contrario, la música chilena se ha visto enriquecida por este maestro con obras como su Sinfonía, el ballet “El pozo de oro”, el Cuarteto para arcos, la Sonata para vio-

lín y piano y otras que se enmarcan en los dominios de la música pura. El peculiar sentido de las grandes formas que distingue a Carlos Isamitt, las audacias de su lenguaje armónico, la fina gradación que siempre procura de los timbres instrumentales son temas que merecen una consideración detenida, pero quedan al margen de los límites que aquí nos impusimos.

Santiago, enero de 1966.

La música de cámara de Carlos Isamitt

por Samuel Claro

La extensa producción de cámara de este compositor sorprende tanto por su variedad, como por el inexplicable anonimato en que ha permanecido su casi totalidad. De más de ochenta obras que sirvieron de material para este trabajo, por ejemplo, seis de ellas han sido editadas y sólo un pequeño porcentaje interpretadas con cierta regularidad. Recopilar las partituras y proceder a su ordenación y catalogación ha sido tarea más larga que el estudio de las mismas.

En este número de homenaje a don Carlos Isamitt, con motivo de su designación como Premio Nacional de Arte, se incluye el catálogo general de su música. A él hemos contribuido en su sección de obras de cámara. Sin pretender ser exhaustivos, hemos dispuesto las diversas composiciones en un relativo orden cronológico para cada grupo o género de creación: obras de piano, voz y piano, conjunto coral, arpa, flauta, violín y piano y conjuntos instrumentales diversos; basándonos para ello en los manuscritos mismos, los catálogos de composiciones publicados anteriormente por Vicente Salas Viu¹ y el Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo, Uruguay², además de la ficha biográfica preparada por el compositor y requerida, en el año 1962, por la *Revista Musical Chilena* a todos los compositores del continente. Más de veinte títulos nuevos se agregan a la suma de los catálogos recién mencionados, aparte que hemos reunido diversas piezas sueltas en colecciones a las cuales pertenecían originalmente.

Obras para piano.

La Suite *Motivos del camino* data de 1923. Sus piezas componentes fueron "estrenadas por Juan Reyes en Concierto en el Teatro Municipal de Santiago" cinco años más tarde, de acuerdo a información escrita de puño y letra del autor en una de las copias de la partitura.

En esta pequeña Suite encontramos, ya, algunas de las que podemos definir como cinco fuentes de inspiración para la música de Carlos Isamitt: el ser humano, sensible, introspectivo, inmarcesible; la naturaleza, fragante, sonora, plena de poesía; la juventud y la niñez, a quienes dedica sus mejores páginas; la música aborigen de Chile, de la cual es un infatigable estudioso y, por último, la música del folklore nacional. Sirvan de ejemplo

¹ Vicente Salas Viu, *La Creación Musical en Chile. 1900-1951*. Ediciones de la Universidad de Chile [1952], pp. 216-217.

² Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, N° 51. Montevideo, 1947. [Edición de las *Tres Pastorales* para violín y piano].

algunos títulos de sus obras para demostrar lo anteriormente dicho: *Retratos*, *Escenas de niños*, *Nocturno*, *Bandada de pájaros negros*, *Símbolos araucanos*, *Chilenadas*, etc. Incluso obras que obedecen a un esquema formal proveniente de la tradición se ajustan, de alguna manera, a estos principios. Su segunda *Sonata*, fechada el 5 de septiembre de 1939, por ejemplo, está basada sobre ritmos de pájaros. Uno de los apuntes más preciados por Isamitt y, a la vez, más lamentados por su extravío, fueron ritmos anotados durante la observación de una cigarra en el campo.

Todos estos elementos conforman el estilo y la psicología estética del compositor. Se han integrado a su lenguaje en tal medida que su producción, en cierto modo, se basa en esta idea directriz y unificadora de su pensamiento. Isamitt no pretende otra cosa sino expresar en sonidos aquello inmanente a su personalidad. El ideal del hombre, dice, es "ser siempre el mismo". De ahí que no hay en la obra de este compositor ni efectismo injustificado, ni virtuosismo exagerado. Hay, sí, la entrega de un mensaje musical, lisa y llanamente, de contenido artístico, humano, social, ó, a veces, hasta político.

La Suite *Motivos del Camino* se inicia con un trozo muy lento, cadencioso, de armonías ásperas pero sugerentes, sobre el que escribió: "En la contemplación [de] la incalculable serenidad...". Le sigue una canción grave y sentimental a "Lo trágico inútil. Poli, el perro de ojos sabios ha muerto". Finaliza la obra una especie de prelude muy libre, tranquilo, titulado "El agua corre, juega...", en el que el autor emplea un ritmo libre, sin medida de compás, tratando de imitar, tanto en la sonoridad como en la escritura misma, el inquieto fluir del líquido elemento.

Ej. N°1

Un poco alegre y gracioso

delicadísimo siempre y muy liviano

p

ped

cresc.

un poco

Aún cuando fechadas en el manuscrito el año 1925, las *Escenas de niños* deben datar, con toda probabilidad, de antes que la Suite *Motivos del camino*, puesto que la quinta y última pieza de la colección se denomina "Poli, el perro, compañero en la libertad, también se divierte..."³, sin duda el mismo fiel animal a quien dedica un epitafio en la primera de las obras comentadas. Las *Escenas de niños* están constituidas por cinco pequeños trozos que relatan, en conjunto, una excursión infantil. El estilo de Isamitt aún no se ha cristalizado. En la obra pugnan la libre imaginación del autor con los moldes cuadrados del academismo, logrando, eso sí, un resultado feliz que bien pudiera incorporarse al repertorio de nuestros estudiantes de piano.

De factura más acabada y mayor logro pedagógico son las *Diez piezas para niños*, publicadas en 1948 por la Imprenta Casa Amarilla de Santiago, selección de una serie de piezas de igual propósito. En las *Diez piezas* se cumplen, una vez más, los cauces de inspiración que han nutrido al autor y que mencionamos más arriba. El quinto trozo⁴ ha sido construido a base de motivos de lolkiñ (instrumento araucano); la *Canción*, a base del espíritu de la Tonada criolla y la *Pequeña Danza*, nuevamente de ritmos y acentos de música araucana. El espíritu de observación de Isamitt no se detiene en la naturaleza o en melodías tradicionales. La tercera pieza, *Invitación a pasear*, proviene de una frase musical entonada espontáneamente por un niño de dos años. (Compases 1 y 2).

Las primeras ediciones de música para piano de Isamitt aparecieron en la *Revista de Arte* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de

Ej. 2

The image shows a musical score for a piano piece. It is labeled 'Ej. 2' and 'MODERADO'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first measure of the treble staff has a piano (p) dynamic marking. The second measure of the treble staff has a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The second system continues the melody and accompaniment.

³ En el catálogo general de las obras de Isamitt, que se publica en este número de la *Revista Musical Chilena*, se consignan los detalles de cada una de las obras que se mencionan en el presente artículo.

⁴ Ver nota anterior.

Chile. Estas fueron *Estudio para piano* y *Pichi Pürun* (pequeña danza), en 1934 y 1935, respectivamente.

El *Estudio* ocupa el segundo lugar de una colección de cuatro obras similares, escritas entre 1931 y 1935. Fue estrenado por Judith Aldunate en la primera reunión de la Asociación Nacional de Compositores de Chile y está basado sobre "cuatro sonidos en campanas de iglesias de Asis, de Italia",



evocaciones sonoras que siempre despiertan la imaginación sensitiva de Isamitt.

Cada *Estudio* intenta resolver una problemática diferente de la técnica pianística, en especial la igualdad de ambas manos, que se reparten las diferentes líneas melódicas o que las interpretan en forma paralela. Posteriormente, en 1938 y 1939, el compositor agregó tres Estudios más a su producción.

Siguiendo la estructura formal de sonata, Isamitt ha contribuido al repertorio de la música para piano de nuestro país con dos *Sonatinas* y dos *Sonatas* de interesante factura. Las *Sonatinas* están fechadas en el manuscrito en 1916 y 1936, respectivamente. La primera de ellas está escrita en un estilo cercano al de las obras de madurez del autor, muy diferente al de su canción *Los cielos ven mi amor*, que data de 1913. La fecha, incluso, ha sido agregada con posterioridad. Por esta razón, y por comparación con otras obras del compositor, creemos que esta *Sonatina* data de los primeros años de la década de 1930. Consta de dos movimientos extremos rápidos que enmarcan un *Andante*, hermosa canción de tintes impresionistas basada en ritmos que sugieren una *Sarabanda*. La segunda *Sonatina* fue estrenada por René Amengual en un concierto de la Asociación Nacional de Compositores. De ella el compositor ha elaborado dos versiones, en las que es interesante observar una tendencia característica en el estilo del autor, quien tiende a agrupar los sonidos en acordes complejos. La versión definitiva de la obra, en cambio, resuelve estos acordes en figuraciones.

Las *Sonatas* para piano, aún cuando separadas por pocos años en su creación, muestran un profundo cambio en el estilo y la técnica de Isamitt. La primera de ella data de 1932, fue estrenada por el reconocido pianista Juan Reyes y lleva como subtítulo el de "Evocación Araucana". El material melódico de la obra, en sus giros y acentos, y en el ritmo del segundo movimiento (*Allegretto*, *Scherzando*), está basado, sin duda, en melodías recogidas por el autor de la música de los araucanos e incorporadas sólo como un elemento más dentro de la forma clásica. La obra ha sido finamente trabajada y posee gran vuelo pianístico.

Si esta composición marca una etapa formal en la producción de Isamitt, teñida de armonías y sugerencias impresionistas, la segunda *Sonata*, que mencionamos al comienzo de este trabajo, revela claramente la búsqueda de nuevos moldes, derivados, esta vez, de la tendencia expresionista vienesa. El compositor trabaja a base de series de doce sonidos dispuestas libremente y sin ceñirse a reglas que entorpezcan el juego de su imaginación, excitada por la naturaleza que empapa sus sentidos.

Ej. 4

Un poco alegre

p

gracioso

mf

liviano

mf

pp

Termina la obra con un movimiento inquieto, de frecuentes cambios emocionales, traducidos por sonoridades brillantes que ceden bruscamente a secciones graves y misteriosas, estado de ánimo en general ajeno a la producción y personalidad de Isamitt y que incluso no se encuentra en obras contemporáneas, como son sus *Retratos* para piano del mismo año de 1939⁵. Tampoco existe este estado de ánimo en sus dos *Leyendas* escritas en los doce tonos y que deben datar, aproximadamente, de la misma fecha⁶.

El año 39 fue prolífero en la producción pianística de Isamitt. De esta época datan, además, sus *Chilenadas* que traducen en el teclado elementos característicos del folklore campesino del país. Las cinco piezas que se reú-

⁵ Referidos como *Sanguinas* en la obra citada de Vicente Salas Viu.

⁶ En la ficha biográfica del compositor están fechadas en 1934.

nen bajo ese título describen una fiesta típica de cosechas. De ellas, *La Trilla* ha sido interpretada con frecuencia por el pianista chileno Oscar Gacitúa.

Este mismo intérprete ha pasado a ser el portavoz más autorizado de los tres *Arabescos Característicos* de 1946, una de las obras capitales de la música pianística de Isamitt.

Ej. 5

De ellos se ha referido Salas Viu⁷ en los siguientes términos: “Tan excelentes de contenido, como perfectos en su realización, los ‘Tres Arabescos’ señalan, no obstante, en el estilo de Isamitt un notorio retroceso a procedimientos impresionistas... considerados aisladamente, y no dentro del conjunto de una obra, los ‘Tres Arabescos’ son música de calidad muy alta, de gran belleza y admirable escritura para el teclado”.

Obras Corales y para Canto y Piano.

La producción coral de Isamitt es reducida y proviene casi toda de la década de 1940. De su pluma brotan coros que cumplen no sólo un fin educacional, preocupación vital del compositor, sino también el propósito de cantar a la inocencia infantil y de dar a conocer las riquezas naturales de Chile. Uno de sus corales, para cuatro voces mixtas, lleva el título de *Caminito nuevo* y se inicia con el siguiente texto:

*Caminito nuevo con sol
¿dónde me llevas con mi ansiedad?
tus secretos he de sondear,
con mi alma libre de buscador.*

⁷ Op. cit., pág. 228.

Este pensamiento, expresado hacia 1943, sigue siendo una meta del autor. El miércoles 25 de mayo del presente año tuvo lugar la incorporación de don Carlos Isamitt a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, ocasión en la que recibió, además, el Premio Nacional de Arte. Antes de la ceremonia comentaba Isamitt lo ajena a su personalidad que era tal investidura académica. "Yo soy", dijo, "un vagabundo que camina por los campos", hermosa frase que concuerda con el texto anotado más arriba y con su idea de "ser siempre el mismo".

A diferencia de su producción coral, aquella para voz y piano ocupa un lugar prominente en la obra de Isamitt. Pareciera que la voz, especialmente el registro femenino, fuera el vehículo más apropiado para expresar su mensaje musical, a veces acompañada de piano, otras, de conjuntos de cámara o agrupaciones sinfónicas. En muchas oportunidades pareciera una inserción en la obra, que poco tiene que ver con ella como no sea traducir en palabras la esencia misma de su pensamiento. En el vasto conjunto de sus obras para voz y piano asistimos, como en perspectiva, a la evolución del estilo y la técnica del compositor. En ellas escuchamos al Isamitt romántico de las primeras composiciones, al impresionista y al expresionista, si es que estas clasificaciones pudieran calzar con el Isamitt "siempre el mismo". Vemos al cantor del pueblo, al estudioso de la música de los araucanos y al ciudadano que lucha, con sus armas peculiares, por una idea.

La primera obra editada de Isamitt está escrita, precisamente, para voz y piano: *Quietud*, publicada en 1932 por la *Revista Aulos* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Pero es la primera edición y la última de este género. Isamitt crea sus canciones y los manuscritos de ellas se dispersan en manos de intérpretes, o permanecen olvidados en su propia biblioteca. De la lista consignada en el catálogo de obras, quince títulos no han llegado a nuestras manos y no sabemos, con certeza, cuántos más habría que agregar a ella.

Bajo el título de *Canciones Sentimentales* el autor ha reunido tres composiciones un tanto dispares. La primera, *Canción Matinal*, se ciñe a la forma tradicional de canción (ABA), donde prima un lenguaje árido en el que la melodía de la voz, simple, está enmarcada por un acompañamiento a veces antagónico.

Ej. 6

espresivo

la tie - rra y los cie - los, te guar -

- dan pa - ra mi

La *Canción Nocturna*, en cambio, obedece al principio de berceuse, imbuída de delicado tinte romántico. En *Mi Canción* el autor expresa apasionadamente su impacto ante las cosas de la naturaleza, "como el agua se huye entre las cosas, rumoreando...".

Las *8 Tonadas Chilenas*, del folklore criollo, representan no sólo un aporte del compositor basado en la tradición musical del país, sino también marcan un verdadero hito en la historia de la investigación musical chilena. Actualmente, la recolección del folklore musical se desarrolla por cauces metodológicos rigurosos, cuyos frutos están representados por toda una generación de investigadores que han contribuido con importantes páginas de esta Revista, amén de valiosos estudios individuales.

Las *Tonadas Chilenas* de Isamitt pertenecen a aquella época en que un visionario aventurero se adentraba por los campos, provisto de papel, buena memoria e inmenso amor por una misión apenas intuída. Los resultados de estas expediciones eran incorporadas al acervo personal del creador y vertidos, luego, bajo el prisma de su propia visión. Las anotaciones de Isamitt en el manuscrito de la obra son reveladoras de esta situación en la cual tanto él, como muchos otros pioneros de la música chilena, contribuyen a desbrozar un sendero jamás hollado hasta entonces.

En la portada de sus *Tonadas* Isamitt ha escrito: "La sexta, séptima y octava son originales. La cuarta tiene la melodía y el texto de los dos versos que corresponden a la primera estrofa del folklore auténtico recogido en Cahuil, lo demás es reconstruido por el autor, *por haber perdido la anotación documental*"⁸. Más reveladoras, aún, son las informaciones que el autor ha agregado en el encabezamiento de cada pieza. *Privada de tu hermosura* fue "cantada por una viejita que hacía sombreros de paja en el Carrizal de Putú". Lamentablemente, la fecha en que fue recogida está ile-

⁸ Énfasis agregado.

gible, pero podríamos aventurar la de Febrero de 1923⁹. *Con grande tribulación* fue "cantada por una viejita campesina del Carrizal de Putú, que no había ido nunca a ciudad" y recogida en 1923. El autor agrega la siguiente nota: "En casi todos los finales de verso hacía una inflección descendente de tercera como una especie de rezo go", elemento melódico de la música tradicional tantas veces estudiado por los investigadores contemporáneos. Aparece aquí la expresión literaria de un problema transformado, más tarde, en científico.

Ej. 7

Con gran - de tri - - bu - la - ción (on)

Los *Cantos Araucanos* de 1932, dedicados a Pedro Humberto Allende —otro pionero en la investigación de las fuentes tradicionales de la música chilena—, presentan una problemática similar a la señalada en las *Tonadas Chilenas*. De trece títulos, más un décimocuarto perteneciente a la especie recién mencionada, seis de ellos pasaron a integrar, posteriormente, la obra sinfónica que más reconocimiento le ha valido a Isamitt, el *Friso Araucano*.

Las investigaciones que ha realizado este compositor en el terreno de la música aborígen y folklórica se han vertido, especialmente, en obras que incorporan la voz humana. De las primeras proviene, probablemente, la mayor fama de Isamitt como compositor. La segunda fuente de inspiración, en cambio, se ha manifestado al gran público con menor intensidad, a excepción de obras basadas en leyendas recogidas del folklore nacional, como su ballet *El Pozo de Oro*, del cual conocemos una transcripción para piano, aparte de la versión orquestal.

Las transcripciones son frecuentes en Isamitt. Hemos tenido la oportunidad de examinar gran número de ellas, ya sea de orquesta para piano, o voz y piano, y viceversa. De *Dos unmaq ül*, *Chiwin Piüllü* ha sido profusamente interpretada en todo el mundo por la mezzosoprano Inés Pinto. El manuscrito establece que se trata de una "reducción de orquesta", sin embargo no tenemos noticia de la versión orquestal de esta obra.

⁹ El mes de Febrero aparece en la partitura y la *Tonada* siguiente, también recogida en Putú, está fechada en el año mencionado.

Obras para violín y piano.

1918 es la fecha que figura en el manuscrito del *Scherzo* para dos violines y piano, pequeña obra de juventud con la cual el compositor inicia la breve producción que dedica a su instrumento. Se trata de un alegre ensayo sobre las posibilidades de concertación de tres instrumentos, enmarcado en un molde tradicional el que no le impide, sin embargo, añadir toques característicos de la propia cosecha del autor. Un Re mayor ampliamente disfrazado entre disonancias y el uso de elementos rítmicos comunes en obras posteriores de Isamitt nos llevan a considerar esta composición como contemporánea de la Suite para piano *Motivos del camino*, escrita en 1923. Sea como fuere, el *Scherzo* para dos violines y piano merece ser incorporado en el repertorio de cámara de los estudiantes de violín.



La combinación rítmica recién anotada de tres contra dos y, a veces, cuatro contra tres, figura insistentemente en la obra de Isamitt, como lo prueban sus *Tres Pastorales* para violín y piano, escritas en 1939 y publicadas por el Instituto Interamericano de Musicología, Uruguay, en 1947. A ella se agregan la síncopa reiterada y la serie dodecafónica, elementos todos que contribuyen a una de las páginas más conocidas y mejor logradas del compositor.

Las *Tres Pastorales* llevan el número 51 de la serie de publicaciones de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, magna obra emprendida por el Dr. Francisco Curt Lange a través del Instituto Interamericano de Musicología. Fueron precedidas en esta serie por *Dos Canciones* para voz y piano de Silvestre Revueltas y continuadas por el *Preludio y Capricho* 1945, para piano, de Esteban Eitler. Isamitt, como Curt Lange, es figura señera del americanismo musical. En aquella época, labor de visionarios y pioneros; en la actualidad, labor consciente de un sinnúmero de creadores e investigadores cuyo credo primordial está orientado hacia la reivindicación y valoración nacional e internacional de los tesoros artísticos propios de América.

El título de *Pastorales* encuentra mayor justificación en el Allegro central en $\frac{12}{8}$, que en las partes extremas. La primera de ellas se caracteriza por el libre uso de series dodecafónicas.

Ej. 9

LENTO
violin

LENTO (expr.)
piano

La tercera *Pastoral*, de tempo moderado, es, sin duda, el trozo más elaborado de la colección, concebida con cierto vuelo virtuosístico en el marco formal de canción.

Entre el 1º de enero y el 1º de febrero de 1939, el mismo año de creación de las *Tres Pastorales*, Isamitt compone una *Sonata* en un movimiento para violín y piano. La obra alterna diversas secciones de tempo lento con otras más movidas, siguiendo un esquema formal muy cercano al de rondo-sonata, de clarísima y equilibrada factura, incluyendo una pequeña *cadencia* antes del final. Es probable que esta obra sea parte de una composición formal de gran aliento que el autor haya proyectado finalizar con posterioridad. Tal es el caso, por ejemplo, de su *Concierto* para violín y orquesta¹⁰, del que conocemos sólo la parte de violín del primer movimiento. El compositor trabaja actualmente en su sección final.

Música de Cámara.

Entre los años 1925 y 1928 Isamitt compone su *Cuarteto* para instrumentos de cuerda, obra señera de la etapa de juventud en la producción del autor y su primera contribución para este conjunto instrumental. Los

¹⁰ Mencionado en algunos catálogos como *Concierto* para violín y piano.

límites impuestos por este trabajo nos hacen remitir al lector al estudio que de esta obra ha hecho Vicente Salas Viu¹¹.

De aproximadamente 1930 datan las *Tres Piezas para Cuarteto de cuerdas*, pequeñas miniaturas ambientales que reflejan la fuerte influencia que la corriente expresionista europea imprimió en el estilo del autor. La tercera de ellas, la más extensa, alcanza sólo a 28 compases y está concebida como canción. La repetición de su primera parte ocurre a la distancia de una segunda mayor superior, procedimiento comúnmente empleado en otras obras del mismo autor.

De los cuatro *Cantos de Paz*, en estilo araucano, compuestos hacia 1932, existen dos versiones. Una, la original, para voz y cuarteto de cuerdas; la segunda, en transcripción para voz y piano. Esta segunda versión ha tenido mayor divulgación que la original debido, en parte, a la brevedad de la obra. Sin embargo, se pierde en ella la intención del autor de subrayar algunos elementos melódicos y rítmicos característicos de la música araucana, que han sido incorporados a la obra.

Ej. 10

a)

b)

c)

El ejemplo 10 c, nos recuerda claramente el toque de trutruca, presentado en forma casi idéntica en su *Friso Araucano*.

¹¹ Op. cit., pp. 226-228.

Es interesante observar el cambio de dedicatoria que ocurre en ambas versiones. En la original, el autor dedica su obra "para el pueblo" y la inicia con *Vivir debemos en paz*; en cambio, la versión para voz y piano es "para el hombre de mañana", alterando el orden de las piezas. Se inicia con *Noche de Paz*, donde el poeta pide que

... de dulzura de hombre nuevo y paz,
se inunde la tierra en resplandor.

Ya hemos visto la diversa gama de inquietudes que mueven a Carlos Isamitt a escribir sus obras musicales. Una de ellas se refiere a su preocupación por proveer de música a la mentalidad infantil. En su producción de cámara encontramos una extensa *Suite para Orquesta de Cámara* "El Gato con Botas", que pone música a un cuento especificado para niños de Armando Blin. La partitura está concebida para cuarteto de maderas, timbal, arpa y cuerdas, existiendo una reducción para piano y canto y piano, más completa, aún, que la versión orquestal. Las partes de esta *Suite* se encontrarán en el catálogo general de obras que acompaña a este volumen.

Las dos últimas obras que analizaremos datan de 1950 y 1951. Ambas pertenecen al más reciente período activo de creación musical del compositor, quien, prácticamente, ha silenciado su pluma con excepción de cuatro trozos circunstanciales de contenido político, escritos en 1958. Isamitt, en esta etapa de su carrera, se preocupa ahora de entregar al papel un mensaje intrínsecamente musical, especie de resumen de su propio estilo, donde ya no se justifican incursiones por corrientes estéticas individuales. La imaginación fecunda, los estudios sobre técnicas diversas, las investigaciones pacientes, han logrado una síntesis de madurez y el lenguaje más característico del autor. Este hace uso cada vez con mayor frecuencia de temas extraídos de la música tradicional y aborígen, utilizados como un elemento más en el discurso musical.

La *Suite para Cello y Orquesta de Cámara* es una extensa contribución al escaso repertorio nacional para violoncello solista. La orquesta está compuesta de oboe, corno inglés, clarinete en Si \flat , clarinete bajo, fagot, corno en Fa, trompeta en Do, percusión (timbales, címbalo, tam-tam), un violín, una viola, un cello y un contrabajo. Cada instrumento es un verdadero solista que, tratado en forma concertante, hace vigoroso juego con el violoncello principal. De clara factura, la *Suite* emplea giros melódicos y rítmicos provenientes de la música araucana, especialmente en la segunda parte. El *Schezando* final se caracteriza por su ritmo ágil y acentuaciones irregulares, constituyendo un trozo de gran logro e interés musical.

La *Suite para Cello* es una obra importante en la producción musical de Isamitt. No lo es meros su *Danza Ritual* de carácter araucano, concebida para nutrida orquesta de cámara. Incluye dos cascabeles araucanos en la

Un poco alegre

Handwritten musical score for the first system of 'Un poco alegre'. It consists of five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The third staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic lines. The tempo/mood marking *Un poco alegre* is written at the bottom left of the system.

eres y rinf animando

Handwritten musical score for the second system of 'Un poco alegre'. It consists of two staves. The first staff continues the melodic line from the previous system. The second staff continues the harmonic accompaniment. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in the first measure of the second staff.

Un poco alegre

Handwritten musical score for the third system of 'Un poco alegre'. It consists of four staves. The first two staves are for the vocal line, with the lyrics *Camelina (mib)* and *camelina (si)* written below them. The third and fourth staves are for the piano accompaniment. The first measure of the third staff has a piano (*p*) dynamic marking, and the second measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Un poco alegre eres y rinf

Facsimil de partitura

percusión e instrumentos de viento de registro grave, por medio de los cuales el compositor produce toda una ambientación de colores sonoros que recuerdan algunos de los instrumentos típicos indígenas. La *Danza Ritual* es una obra más bien lenta y sugerente, densamente orquestada. Está escrita en un solo movimiento cuya curva climática se establece poco a poco hasta llegar a un tempo movido que se disuelve en tintes sombríos y meditabundos, perdiéndose en suaves trémolos sostenidos de los instrumentos de percusión, acompañados por armónicos de cuerdas en pianísimo y un agudo acorde de maderas.

En el transcurso de este trabajo hemos debido referirnos a sólo algunas de las numerosas obras que integran el repertorio de cámara del insigne compositor a quien la *Revista Musical Chilena* dedica este número, en homenaje a su distinción como Premio Nacional de Arte. Pero nuestro objetivo ha sido, primordialmente, el dar a conocer, a grandes rasgos, los aspectos sobresalientes de la producción musical de Carlos Isamitt tan vasta como incógnita; tan importante para la música chilena, como relegada al anonimato de la biblioteca del autor, o de bibliotecas de particulares e intérpretes ocasionales de su música¹².

La obra de Isamitt debe ser copiada, editada e incorporada al repertorio normal de la música chilena, tanto en conciertos, como grabaciones y programas de estudio.

Confiamos en que estudiosos e intérpretes darán a conocer con mayor detalle y profundidad las obras consignadas en este artículo y en el catálogo general de obras, pues están escritas por un visionario del nacionalismo musical, pionero —con otras grandes figuras del continente— del americanismo o, mejor dicho, hispanoamericanismo musical que hoy tanto nos preocupa.

Santiago, junio de 1966.

¹² De sus *Arabescos* para piano, por ejemplo, que tanta gloria le han dado en nuestro país y en el extranjero, no conocemos sino una envejecida copia en manuscrito, la cual, por largos años ha estado en poder de su principal intérprete y de la que el propio compositor no posee sino borradores provisionarios.

Carlos Isamitt: Folklore e Indigenismo

por R. Barros y M. Dannemann

En la calidad de humanista que caracteriza a Carlos Isamitt, encontramos sostenidos esfuerzos de investigación en el campo de la cultura nacional, los cuales adoptan dos direcciones principales: la concerniente a los fenómenos tradicionales de tipo criollo, y otra, que persigue las expresiones propias de la vida aborígen, si bien ambas confluyen muchas veces, de acuerdo con propósitos comunes del estudioso.

Para apreciar en su correcta dimensión los resultados obtenidos por Carlos Isamitt es necesario situar sus primeras tentativas en el panorama general de la ciencia folklórica y etnológica en Chile, y seguir su extensa trayectoria hasta el presente. Con este objeto, estableceremos una convencional división entre los dos sectores aludidos, citando, cuando sea necesario, las respectivas convergencias.

Si recordamos el conocido hecho de la fundación de la Sociedad de Folklore Chileno, en 1909, gracias a la benemérita iniciativa de don Rodolfo Lenz(1), sin menoscabar en un ápice los fructuosos trabajos efectuados por sus miembros durante más de diez años, observamos que el folklore musical contó con preocupaciones esporádicas y no del todo consistentes, entre las que sobresale la de Ismael Parraguez con su "Cancionero Popular Chileno"(2). Posteriormente, otros autores, como doña Rebeca Román(3), Antonio Acevedo Hernández(4), y recopiladores, como Luis Sandoval(5), acrecientan notablemente la tarea de la mencionada Sociedad y la realizada antes de ésta(6).

La inclinación de Carlos Isamitt por nuestra música vernácula aparece de una manera definida hacia 1930, según sus propias afirmaciones, fuertemente impresionado por la actitud del recordado maestro Carlos Lavín, a quien encuentra en París, pesquisando en los archivos europeos toda clase de noticias acerca de nuestros araucanos.

A través de sus actividades en organismos de educación universitaria, secundaria y primaria, cuyos alcances generales son motivo de otros artículos de esta Revista, impulsa la aplicación de los variados y ricos materiales de la música folklórica, concretando sus conocimientos y planteamientos metodológicos en algunos escritos que nos permitirán detenernos en breves comentarios. Su afanosa convicción sobre la necesidad de crear conciencia entre intelectuales, políticos y hombres comunes de la gran ciudad con respecto de las formas de vida representativas y auténticas de nuestro país, vinculadas a sus múltiples proyecciones artísticas, lo lleva a proclamar la creación de una cátedra de folklore en centros de enseñanza especializada, en su artículo "El folklore como elemento básico del Liceo Renovado"(7),

aduciendo como principales objetivos una real unidad nacional y universal y un aprovechamiento de los elementos tradicionales con destino a nuevas posibilidades de creación estética.

Una reafirmación más amplia y profunda del ensayo anterior se halla en su trabajo "El folklore como elemento de la enseñanza"(8), en que se indica la escasa importancia atribuida a esta disciplina en el terreno pedagógico, aunque reconoce la presencia de cambios positivos, dada la gran difusión actual de aquélla. Entre las finalidades atribuidas a la materia en cuestión, destaca el contacto con un medio histórico cultural y físico; la diferenciación nacional que permite, y la unidad de sentido universal a que aspira. Junto con reiterar su propósito de la fundación de una cátedra de la especialidad, sugiere iguales posibilidades para un museo que contase con todos los recursos propios de las mayores consecuencias didácticas en beneficio de la nación entera. Al referirse a la labor del profesor de Educación Musical, enfatiza la conveniencia de la utilización de los hechos folklóricos en razón de la naturaleza orgánica de ellos, gracias a la cual los factores musicales pueden examinarse en un marco de cultura integral, lo que facilita no sólo un esparcimiento estético, sino que una comprensión del hombre y del mundo mediante el arte, sobre la base de eficaces estímulos pedagógicos.

Junto a los alcances educativos del folklore, Carlos Isamitt ha planteado la proyección estética de este sector cultural. Al respecto, su posición se encuentra fundamentada en su ensayo "El folklore en la creación artística de los compositores chilenos" (9). En él sintetiza el desarrollo del interés por la música tradicional desde los albores de la República; describe las rebuscas de Pedro Humberto Allende y Carlos Lavín, compositores dispuestos a aprovechar todos los factores de un medio social hasta ese entonces casi inadvertidos en Chile. Del primero se menciona sus Escenas Campesinas, escritas en 1913, sobre la base de canciones y sonidos ambientales de una trilla; las Tonadas —1917—, de fuerte carácter popular; los Cantos infantiles y La voz de la calle —1920— que incorpora una serie de pregones. En cuanto al segundo, señala sus creaciones inspiradas en elementos aborígenes, entre las que sobresalen Suite andina y Lamentaciones huilliches.

Las tareas precursoras de estos dos hombres que fueron consideradas raras personajes por sus desusadas inquietudes a comienzos del siglo presente, ocasionan una entusiasta acogida, reforzada por la tendencia nacionalista que tan brillantes frutos había producido en Europa. Es así como un grupo considerable de jóvenes compositores busca en este nuevo cauce posibilidades renovadoras, entre los que cabe recordar a Enrique Soro, Javier Renjifo, Próspero Bisquert, María Luisa Sepúlveda, y más tarde, Alfonso Letelier y Jorge Urrutia(10) siguiendo el ejemplo de Chopin, Wagner, Bartok, Gershwin, en digno paralelo con Villalobos, Ginastera, y otros.

Según Carlos Isamitt, entre los distintos empleos del folklore por parte de los compositores descuellan los siguientes: la reproducción fiel de líneas

melódicas; la recreación de melodías según esquemas básicos; la incorporación de ritmos; la adopción de formas folklóricas musicales; el empleo del folklore como temática; la libre creación fundada en cualquier elemento folklórico.

En el terreno investigativo, mencionaremos su calidad de Jefe de la Sección Pedagógica del Instituto de Investigaciones Musicales, en los primeros años de labor de éste, como organismo universitario. Con el objeto de acrecentar los archivos del Instituto, y aprovechando la segunda gira de la Orquesta Sinfónica al sur, se constituye en comisión con Miguel Barros, en ese entonces ayudante de investigaciones, para explorar la zona comprendida entre Linares y Puerto Montt, procurando un contacto con informantes, que sirvieron para echar las bases del proyectado Mapa Folklórico de Chile, dirigido por el musicólogo Carlos Lavín (11) y contribuir al álbum de discos titulados Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile, aparecido a fines de 1944, y en cuyos folletos explicativos toma parte importante en la selección de los temas y en los comentarios.

Un compendio de sus estudios sobre esta materia se encuentra en Rusia para su próxima publicación. El autor nos ha informado que ha seguido un método de división geográfica y de diferenciación de formas musicales, que reflejaría sus vastas experiencias y que podría incrementar sustancialmente la bibliografía del folklore nacional.

El cauce indigenista, el segundo de los nombrados al comienzo de este artículo, adquiere en Carlos Isamitt una mayor amplitud y profundidad que el anterior, al extremo que es válido afirmar en lo que a su aporte etnográfico respecta, la presencia de una noble y vigorosa decisión de dignificar la llamada genéricamente cultura araucana, como conducta humana por excelencia, más allá del mero examen analítico o descriptivo de las distintas especies que pudieran incluirse en un cuadro general de elementos materiales y espirituales, concretados en instrumentos, cantos, bailes, recursos lingüísticos. De este modo, agrega una nueva visión interpretativa a los trabajos sistemáticos de Guevara (12), Lenz (13), Oyarzún (14), Augusta (15), Allende (16), Lavín (17), que se ocuparon de ese mismo campo.

Aunque sin abandonar sus formulaciones correspondientes a la aplicación pedagógica, Isamitt le confiere un carácter predominante a la revisión de los hábitos musicales de nuestros indígenas del centro y del sur, sin descuidar en ningún momento la relación entre el hombre y su medio; prueba de ello son sus sucesivos artículos que corren en las páginas del Boletín Latinoamericano de Música, en la revista Aulos, en los órganos informativos de la Educación Chilena, especificados en la bibliografía inserta al final de este artículo.

En dichos escritos comprobamos las peculiaridades y condiciones de uso de los tres factores concurrentes en toda apreciación de la cultura musical: la organografía, la coreografía y la musicografía. En la primera de estas disciplinas se concentran los más ingentes esfuerzos y los mejores resultados

hasta ahora obtenidos en Chile, que cubren por completo los medios sonoros aborígenes, tanto en el proceso de fabricación, como en la determinación de sus condiciones musicales y de su uso circunstancial. Ilustraciones gráficas y pautadas acompañan sus monografías sobre el *lonquín*, la *pifülca*, el *cüllcüll*, el *pinculive*, el *trompe*, la *wada*, el *jullu*, la *corneta*, el *charrango*, la *trutruca*, siempre situados en el ambiente de su práctica, resaltando la importancia que significan en la vida del hombre como vehículos de expresión de las aspiraciones religiosas, festivas y utilitarias. Las danzas y canciones son desprendidas de las etapas culminantes de la vida del hombre, de acuerdo con las funciones que ellas desempeñan en cada caso. Una prueba de esto es su estudio sobre la danza entre los araucanos(18), donde la relación del fenómeno coreográfico con la existencial social es el principio rector, sobre cuya base se establece una terminología genérica —*perun*—, desglosada en modalidades individuales y colectivas, y subdivididas las segundas en virtud de sus fines ceremoniales, deportivos, agrarios. Es así como hasta en el juego de *palin* —la chueca entre los mapuches—, en medio de la agitación de los amigos y parientes, que estimulan a los bandos en lucha, las *machis* portan *cultrunes* y los hombres, *trutruca*s y *pifülca*s para infundir ánimo a los jugadores, lo que se traduce en danzas vinculadas a las alternativas de la competencia. Implicancias tan palmarias de la música en la trayectoria de la existencia humana significan verdaderas rutas interpretativas, que Carlos Isamitt incluye en sus investigaciones, como ya se expresara, concediéndoles toda la validez metodológica necesaria.

La magia es otro terreno que permite a nuestro investigador incursionar en uno de los rubros más apasionantes intentados por la humanidad en su afán de comprensión. Aquí los bailes obtienen excepcionales expresiones de búsqueda y solución de los problemas que escapan a un entendimiento inmediato de los medios racionales. La evolución histórica de un grupo étnico, las repercusiones de la geografía que lo rodea, las creencias firmemente conservadas, se conjugan para ofrecer en *machitunes* y *guillatunes* un magnífico compendio antropológico.

Volviendo a la veta pedagógica, diremos que en el marco de las canciones ha buscado Carlos Isamitt las más finas posibilidades para las tareas docentes. Su artículo El folklore como elemento en la enseñanza(19), ya citado en la primera parte de este ensayo, es una de las muestras más acabadas de esta afirmación. En efecto, en las insinuaciones metodológicas se llega no sólo a presentar contenidos y estructuras musicales, sino que también los “diversos conocimientos de la tierra y del hombre, como bases que ayuden a comprender mejor las modalidades que forman el fondo mismo de lo que se denomina nacionalidad” (pág. 78). Sobre este particular, y sin menoscabar ninguno de los ejemplos expuestos por el profesor Isamitt, a nuestro juicio, *purun ül pichichen* es el más hermoso de todos por su ternura temática y proyección emocional, a la vez que une dos ciclos de la

vida por medio del amor, despertando, de esta manera, un cúmulo de posibilidades en el proceso de formación, propio de la enseñanza escolar.

Los movimientos orientadores y reformadores que le han cabido a Carlos Isamitt en la órbita del magisterio y en los objetivos universitarios; su asesoría a intérpretes tan distinguidos, como es el caso de Margot Loyola; su participación en cursos del Ministerio de Educación y en Escuelas de Temporada de nuestras Universidades; su obra investigadora, de la cual hemos trazado una brevísima semblanza; su actitud de artista siempre abierta a la proyección de los motivos folklóricos e indígenas, tanto en la música como en la plástica, le proporcionan una posición de singular y meritorio relieve en el panorama de las más enjundiosas realizaciones en pro de la cultura nacional. No obstante, con su habitual modestia, nos ha manifestado en una de nuestras últimas conversaciones, que su satisfacción más profunda consiste en haber recorrido multitud de caminos y en haber encontrado en todos ellos la presencia del hombre, como centro y fin de su búsqueda, en lo más intenso de su esencia anímica.

BIBLIOGRAFIA DE CARLOS ISAMITT *

FOLKLORE

El folklore como elemento básico del Liceo Renovado. Revista Musical Chilena, Año II, N° 13, julio-agosto de 1946, pp. 21-24.

El folklore en la creación artística de los compositores chilenos. Folklore Americano, Año II, N° 2, Lima, 1954, pp. 1-11. Hay tirada aparte.

El folklore como elemento en la enseñanza. Revista Musical Chilena, Año XVI, N° 79, enero-marzo de 1962, pp. 75-93.

Consideraciones sobre auténticos poemas de bandoleros chilenos. Folklore Americano, Año X, N° 10, Lima, 1962, pp. 5-16.

INDIGENISMO **

Apuntes sobre nuestro folklore musical. Revista Aulos, Año I, N° 1, octubre de 1932, pp. 8-9; N° 2, noviembre de 1932, pp. 4-6; N° 3, diciembre de 1932, pp. 3-8; N° 4, enero-febrero de 1933, pp. 3-6; N° 6, junio-julio de 1933, pp. 6-7; N° 7, enero-febrero de 1934, pp. 6-9.

Araucanian Art. Music. Bulletin of the Pan American Union, Vol. 68, N° 5, 1934, pp. 362-364.

El machitún y sus elementos musicales de carácter mágico. Revista de Arte, N° 3, Santiago, 1934.

Un instrumento araucano: la trutruca. Boletín Latinoamericano de Música. Año I, Tomo I, Montevideo, 1935, pp. 43-46.

Cantos mágicos de los araucanos. Revista de Arte, N° 6, Santiago, 1935.

Cuatro instrumentos musicales araucanos. Boletín Latinoamericano de Música, Año III, Tomo III, Montevideo, 1937, pp. 55-56.

* Sólo se incluyen las obras publicadas, por desgracia en forma incompleta por carencia de fuentes de consulta.

** Carlos Isamitt emplea indistintamente el término folklore para esta materia propiamente dicha, como para la perteneciente a los estudios etnográficos.

Los instrumentos araucanos. Boletín Latinoamericano de Música, Año iv, Tomo iv, Bogotá, 1938, pp. 305-312.

La danza entre los araucanos. Boletín Latinoamericano de Música, Año v, Tomo v, Montevideo, 1941, pp. 601-605.

Educación Musical para la 2ª unidad aplicada en el 1er. año de los Liceos Renovados. Boletín Informativo de Educación Musical, Año i, N° 2, agosto de 1946, pp. 3-5.

Machilunn, una danza araucana. Revista de Estudios Musicales, Año i, N° 1, Universidad de Cuyo, Mendoza, agosto de 1949, pp. 103-108.

OBRAS CONSULTADAS

1. DANNEMAN, MANUEL. *Los estudios folklóricos en nuestros ciento cincuenta años de vida independiente*, Anales de la Universidad de Chile, Año cxviii, 4º Trimestre de 1960, N° 120.
2. PARRAGUEZ, ISMAEL. *Cancionero popular chileno*. En vías de publicación a cargo del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.
3. ROMÁN, REBECA. *Folklore de la antigua provincia de Colchagua*, Imp. Cervantes, Santiago, 1929.
4. AGEVEDO H., ANTONIO. *Los cantores populares chilenos*, Ed. Nascimento, Santiago, 1933. *Canciones populares chilenas*, Ed. Ercilla, Santiago, 1939.
5. SANDOVAL, LUIS. *Album sonoro*, Selección de canciones populares chilenas, Ed. Casa Wagner, Santiago, 1937.
6. Véase Op. Cit. 1.
7. ISAMITT, CARLOS. *El folklore como elemento básico del Liceo Renovado*, Revista Musical Chilena, Año ii, N° 13, julio-agosto de 1964, pp. 21-24.
8. ISAMITT, CARLOS. *El folklore como elemento en la enseñanza*, Revista Musical Chilena, Año xvi, N° 79, enero-marzo de 1962, pp. 75-93.
9. ISAMITT, CARLOS. *El folklore en la canción artística de los compositores chilenos*, Folklore americano, Año ii, N° 2, Lima, 1954, pp. 1-11.
10. SALAS VIU, VICENTE. *La creación musical en Chile, 1900-1951*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1952.
11. Véase, BARROS, RAQUEL, DANNEMAN, MANUEL. *Los problemas de la investigación del folklore musical chileno*, Revista Musical Chilena, Año xiv, N° 71, mayo-junio de 1960.
12. GUEVARA, TOMÁS. *Folklore araucano*, Imp. Cervantes, Santiago, 1911.
13. LENZ, RODOLFO. *Estudios araucanos*, Imp. Cervantes, Santiago, 1895-1897.
14. OYARZÚN, AURELIANO. *La sangre en las creencias y costumbres de los antiguos araucanos*, Revista Chilena de Historia y Geografía, Año xii, N° 26.
15. AUGUSTA, FÉLIX JOSÉ DE. *Diez canciones araucanas*, Vida Musical, Año 1, N° 2, julio de 1945.
16. ALLENDE, PEDRO HUMBERTO. *La música araucana*, Revista de Arte, N° 1, septiembre de 1921.
17. LAVÍN, CARLOS. *La musique des araucans*, Révue musicale, Año vi, marzo de 1925.
18. ISAMITT, CARLOS. *La danza entre los araucanos*, Boletín Latinoamericano de Música, Año v, Tomo v, Montevideo, 1941, pp. 601-605.
19. Op. Cit. 8.

Isamitt en la pintura chilena

por *Tomás Lago*

La contribución de Isamitt al desarrollo de la pintura en Chile es muy clara. Es el razonador que plantea los problemas de la forma, dibujo y color en la cátedra. El Grupo Montparnasse fue una aventura casi personal de unos pocos artistas sobresalientes que habían recibido la influencia de la Escuela de París, por rebalse europeo. Isamitt es un teórico formado en los planteles de educación chilenos.

La pintura chilena se deslizaba en el campo de las sensaciones hasta 1924. Lo que hoy llamamos la generación del año 13 llegó al final del camino con sus manchas de color que, por lo general, tenían como tema la semiluz crepuscular en los alrededores de la ciudad, con largos tapiales envueltos en la sombra, árboles de follajes desvanecidos en el oro del atardecer y una luz confusa de medios tonos sobre el techo de los ranchos, hermitas o pajares.

Pintaban también paisajes típicos, vale decir chilenos y allí aparecieron esas escenas claves que hoy llenan, en su versión más convencional y barata, las veredas de la Alameda, con caserones rurales, tinajas y huertos floridos en la ruta de ciertos artistas españoles de la época como López Mezquita, Anglada o Eugenio Hermoso.

Ahora bien, aparte de ciertas veladas influencias de este tipo que llegaban a Chile antes de 1920, nuestra pintura llevaba un camino propio que en sus últimos tramos se había nutrido de las enseñanzas de Pedro Lira y Fernando Alvarez de Sotomayor. Pero, la síntesis clásicamente francesa que había enseñado Lira y la cocina velazqueña de Alvarez de Sotomayor habían sido rotas por los jóvenes manchistas de 1914, embriagados con las ideas del momento, expresadas por los poetas neorománticos sucesores de Darío; lo que se leía en las revistas, o representaba en los teatros. Para entender esos años tenemos que puntualizar algunos hechos en el plano internacional. La primera guerra no sólo fue un compás de espera donde se incubó la pintura moderna, planteada antes de su estallido en Europa, sino que resonó en todo el mundo como un acontecimiento que por primera vez establecía un lenguaje común en las ideas del siglo.

Se revisaron, pues, muchas cosas en aquellos años. Con los primeros partes de guerra regresaron al país los chilenos que vivían en Europa. El arte dejó de ser un privilegio exclusivo de las altas clases sociales, y los nuevos pintores, que salían de la Academia de Bellas Artes, en tumultuoso desfile, querían contar su propia historia ante los caballetes. Ya no más los grandes cuadros de salón con su pintura de género. Ahora la manchita sentimental,

las callejas de barrio con sus techos torcidos y las escenas populares de la vida cotidiana, todo eso pintado en pequeños cartones que se podían colgar en cualquier parte y, desde luego, no estaban destinados a adornar las casas de los ricos sino a poner una nota de color en el ambiente íntimo de interiores mucho más modestos.

Todo esto tiene mucho que ver en Chile entre 1914 y 1926 y vale la pena recordarlo. Un proceso corrosivo había desbordado las enseñanzas académicas estimulado por la nueva literatura, por la circulación de revistas y la inquietud de las nuevas generaciones que necesitaban expresarse. Es increíble la fuerza que tuvieron estas publicaciones que llevaban versos y cuadros en tricomía por los países de América. En 1921 en Buenos Aires, Romero de Torres estaba en su apogeo mientras se mostraba una exposición de Vlaminck que no interesaba a nadie. Pero habían ocurrido muchas otras cosas en el intertanto. Se habían planteado nuevos problemas. Los artistas que regresaban de Europa habían hecho exposiciones dando a conocer las nuevas modalidades francesas. La pintura neoromántica de los manchistas de 1913 empezaba a marchitarse junto con la descomposición de la luz y el virtuosismo de los complementarios, impresiones y sensaciones de la línea y el color. El fenómeno Juan Francisco González irradiaba todavía desde la Academia y con su corbata flotante, su chambergo y su bastón dictaba cátedra, sin proponérselo, en virtud de su rica personalidad; pero carecía de tesis.

¿Qué hacer? ¿Qué no hacer? Esta era la situación allá por 1924, cuando Carlos Isamitt, como tantos otros artistas chilenos, partió a Europa a fin de romper el cerco de la incertidumbre para afirmar sus iniciativas. El mismo confiesa que el objetivo de su viaje, aparte de ver el tesoro artístico que guardan los museos y asistir a los conciertos de las grandes salas de música, era estudiar las materias que debía incluir una escuela de artes aplicadas, lo que satisfacía su vocación más íntima siempre interesado en conocer los procedimientos técnicos apropiados para lograr formas determinadas en todos los oficios.

Las primeras impresiones de ese viaje deberían darnos la más fiel impronta de la época. ¡Cuántos problemas a la vista! Era un redescubrimiento, una constatación de hechos; pero también la disipación de una atmósfera enrarecida con la cual se iban, a veces, muchas cosas que no existían en la realidad, de tal manera América Latina creaba visiones desde lejos, como espejismos del desierto.

Isamitt es por definición un razonador, un estudioso de la historia del arte y sus significaciones y en esta tarea emplea su tiempo en Europa, visitando junto con los grandes centros museológicos los talleres más conocidos y los sistemas en práctica, de todo lo cual reúne un gran acopio de información que utilizará a su regreso.

Así, habiendo observado —por ejemplo— en la Exposición Internacional de París que las escuelas unificadas, donde se enseña arte puro y arte



Entrada al fundo



Retrato a Beatriz

aplicado a la vez, rendían mucho más que los otros establecimientos dedicados a una sola de estas disciplinas, al volver a Chile amplió los programas de bellas artes agregándole los estudios de arte decorativo, de donde salió la actual Escuela de Artes Aplicadas. Se habla mucho en este momento de las escuelas de diseño para elevar la calidad de los oficios, incitando al artista creador a trabajar con el objeto en sí, sin excluir al de uso común. Pues, Isamitt ya en 1928 proyectó traer maestros europeos especializados para este fin; por eso contrató al ceramista checo Hassmann. Pero había propuesto, además, un diseñador de muebles y a una experta polaca —Mdme. Cosiva— que daría a conocer la técnica textil del ki-lin japonés, los cuales no llegaron a hacerse cargo de sus puestos.

Es la versión coordinada de sus preocupaciones.

Ahora bien, sus estudios paralelos sobre música y pintura le dieron siempre una doble perspectiva que le permitió establecer muchos nexos sutiles de tipo conceptual sobre el arte. Ve la línea del dibujo como una melodía, la composición como una estructura de resonancia. Alguna vez en conversaciones circunstanciales le oímos hablar de sus preferencias clásicas: Fra Angélico, Leonardo da Vinci y luego Michel Angelo cuya exaltación dibujística es un tema de reflexión para él.

Cuando a su regreso es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes creó en seguida el primer curso de composición que hasta entonces nunca había existido. Un grupo importante de pintores chilenos, alumnos suyos, aprendieron allí a tratar muchos de los problemas que habían trastocado los fundamentos mismos de la pintura moderna, cuando los planteó Cezanne. El cuadro es una síntesis conceptual realizada en principio con la mente, reduciendo a valores lo que hay en el campo objetivo. La sensación debe ser resuelta en elementos plásticos. Las posibilidades del dibujo son ilimitadas; todo se puede obtener de la línea, el relieve, la masa, el movimiento.

Como ya lo hemos dicho, por temperamento buscó siempre el camino de la razón. Ha dicho: "Nunca me gustó el impresionismo desintegrado que tanto seducía a mis compañeros de Academia. Por inclinación natural fuí siempre partidario de una pintura completa, donde se aprecien los valores".

Así pinta el mismo. Cada cuadro suyo es como una lección de taller en lo que se refiere a las demarcaciones de los ejes de la composición, a la subordinación de elementos que entran en él. Su pincelada fina apenas se vé en la tela, pero queda el trozo que deseaba poner allí, revelado en virtud de un procedimiento casi impersonal. Es el poder de la razón. El resultado puede parecer frío, pero no nos fiemos de la primera apariencia. Si volvemos a mirar descubriremos una segunda y a veces una tercera dimensión, incaptable a la primera ojeada. La suya es una pintura para ser mirada varias veces.

Siguiendo un camino distinto al de sus compañeros de generación Isamitt establece un determinado contacto entre la pintura chilena de la época y los nuevos postulados de las escuelas europeas. Por una situación de rebalse este artista meditativo y estudioso, dando curso a un proceso personal, acabó por incorporarse a las inquietudes de su tiempo en una actitud de simple observador.

Mirando, sintiendo, leyendo, visitando museos, iglesias, viejas ciudades y palacios tuvo conciencia muy pronto de todo lo que ocurría en la pintura. Había saltado el vacío que profundizó la primera guerra mundial entre Chile y Europa.

Pero esto no lo llevó a abdicar de sus propias experiencias. Amaba el tema nacional como expresión de una realidad de la que no se podía excluir el mismo. Y así debemos entender su vocación por estudiar todo lo que se refiere al fenómeno social de su país, costumbres propias, atmósfera ecológica. Si analizáramos una exposición retrospectiva de sus cuadros podríamos constatar la frecuencia con que describe la vida chilena en sus aspectos más típicos, fiestas, faenas, ceremonias, costumbres en fin. Son estudios razonados de figuras y paisajes en los cuales podemos reconocer todo un mundo de colores ambientales.

Es verdad que eso estaba en la base de su formación artística. En esa dirección habían trabajado Gordon, Guillermo Vergara, Plaza, Luna, inspirados en la pintura de los artistas españoles de ese tiempo. Algo queda de todo eso en su manera de componer el cuadro. Mirando con cuidado podemos encontrar una determinada relación en el trato de las figuras, sus movimientos en escorzo, la distribución de los planos con algunas telas de los pintores españoles. ¿Fenómeno de época, solamente? La historia del arte presenta extraños puntos de interferencia en un mismo período. El tiempo como zona de acción es un aglutinante.

¿Qué sucedía en Europa?

El objeto en la pintura iba desplazando a los otros elementos del cuadro. Es el instante en que emergerá la supremacía de las formas puras. Isamitt está en el umbral de ese momento.

Poco antes, cuando en 1919 Julio Ortiz de Zárata se encuentra con su hermano Manuel en París, se produce un curioso diálogo que explica en parte lo que pasa:

—“¿Cezanne? ¿Quién es Cezanne?”

—Pero, ¿cómo —dice Manuel— tú no sabes quién es Cezanne? ¿Nadie en Chile lo sabe? ¿Qué han estado Uds. haciendo allá estos últimos años?”

No sólo en Chile existía este desajuste con la nueva pintura. Ramón Suerbeseaux en Italia no se interesaba por las nuevas modalidades francesas y prefería a Sargent como la quinta esencia de un arte de calidad.

Son las dos posiciones del momento. En la bifurcación de esos puntos de vista Isamitt busca una definición que le permita conciliar lo que sabía y admiraba con una expresión plástica más fuerte y profunda, según su tem-

peramento. Es muy decidido al respecto la impresión que sintió el día que encontró en la Sala Charpentier de París una exposición de Boris Grigorieff. El maestro ruso resume para él las posibilidades de una nueva pintura. Es un vigoroso constructor que logra los más grandes resultados con el énfasis lineal, la carne, el color. Pero le admira sobre todo por la organización que da a estos elementos. Para él Boris Grigorieff tiene algo de Holbein y Durero juntos, le admira por los acentos formales y la rudeza expresionista que alcanzan de pronto un todo heroico como en una sinfonía. Le admira sobre todo por su fuerte personalidad que se escapa a una imitación fría y sistemática de la naturaleza, y luego, porque no aparece alineado en ninguna escuela determinada.

Debemos destacar este rasgo porque lo define, a nuestro juicio, como un caso especial de conciencia entre los artistas chilenos que viajaron a Europa por entonces. La mayoría de ellos o se sumaban de inmediato a las escuelas en boga, o se hurtaban a todo problema nuevo que viniera a desarreglar las bases del oficio aprendido en Santiago. Es extraño, pues, que un pintor como Isamitt recomiende un estado de vigilia en este caso. Por eso lo que le gusta en Grigorieff es su capacidad para sortear las limitaciones mediocres de un arte convencional. Una declaración de principios que confirma los rasgos más sobresalientes de su propia personalidad.

Con todas la admiración que tenía por el maestro ruso no lo imitó, sin embargo, de ningún modo. Cogió de él solamente algunos principios abstractos; la predilección por ciertos temas formales y, sobre todo, la exaltación del dibujo que siendo el más simple medio de trabajo puede alcanzar en las manos de un pintor la ponderación más completa.

A su regreso a Chile habían ocurrido muchas cosas en el intertanto, creando un estado de inquietud que podía percibirse a la simple vista. El Grupo Montparnasse había mostrado en pleno centro de Santiago lo que era la pintura de l'Ecole de París. El diario "La Nación" traía semanalmente una página de arte donde se discutían y daban a conocer todos los problemas en boga en ese momento en Europa. ¿Y los estudios de bellas artes? Seguían el curso de las viejas disciplinas de taller y Academia. Pero la atmósfera empezaba a caldearse y extra cátedra el alumnado hacía comentarios y esperaba novedades de acuerdo con el momento, lo que no era un misterio para nadie. Isamitt fue llamado a hacer la reforma de los estudios. Cuando las autoridades superiores pensaron contratar un maestro extranjero de renombre que calmara la agitación, quedó a la vista el contexto de lo que pasaba. El Ministro José Santos Salas había propuesto para la cátedra de pintura al español Ortiz Echagüe, un discípulo de Constant, muy apreciado en la Sociedad de Artistas Franceses. Isamitt propuso al Ministro Eduardo Barrios traer a Boris Grigorieff que llegó al país para dar cumplimiento a un contrato por cuatro años, que no se cumplió después, por diversas circunstancias. Pero el hecho solo de su llegada a Chile es un acontecimiento que debemos valorar en toda su proyección por el nuevo ingrediente que

entró a formar parte del proceso nacional. La actuación de un pintor tan definido, esclareció muchos prejuicios y aunque su estadía fue muy breve, trajo consigo por simple presencia la maduración de una etapa en la cual cabían todas las posibilidades. Fue uno de los tantos hechos eterogéneos que determinaron poco después el envío a Europa de todos los más destacados alumnos de la Academia. Ya no era posible volver atrás.

Son las cosas que van y vienen. La pintura chilena alcanzó la madurez que hoy posee en este va y ven de principios y experiencias. Actualmente se prescinde con demasiada ligereza de muchos esfuerzos, indispensables, en un momento dado, para despejar la perspectiva del camino. Desde lejos se confunden los detalles. Sin embargo cada tramo de desarrollo solo se logró mediante la iniciativa y la acción de determinadas personalidades.

Es en este cuadro donde queremos situar la obra de Carlos Isamitt, que hoy ha obtenido el Premio Nacional de Arte, con todos los honores, por sus dobles méritos, como músico y como pintor que por primera vez se juntan en una misma persona.

Sus condiciones excepcionales de captación, su amor al estudio y un talento indiscutible hicieron de él una antena que le permitió recoger muchos mensajes de interrelación en el mundo del arte, útiles para el relevamiento de la cultura chilena. La pintura le debe a este espíritu organizador, concretamente, gran parte del coeficiente de raciocinio que se necesitaba para pasar de una versión azucarada de simples sensaciones a una nueva visión, construida, de las formas y colores, donde había de entroncar después el arte actual. La creación de la Escuela de Arte Decorativo, que le cupo llevar a término, tiene aquí también un rol que hoy nadie ignora en los círculos interesados, pues trajo consigo el exámen de ciertos materiales artísticos, como asimismo de las teorías de oficio, espacio, cuerpo, objetividad, materia, textura, que sin duda alguna han facilitado grandemente las investigaciones actuales de la nueva pintura.

Al congratularnos por el galardón nacional que se le ha discernido no podemos, finalmente, dejar de aludir a los rasgos morales de su perfil humano. Su vida misma puede servir de ejemplo en este aspecto. Ha sido un artista ensimismado en las tareas que se propuso llevar adelante, desinteresado de todo objetivo que no fuese el ejercicio mismo de su vocación superior de donde ha sacado todas las satisfacciones que buscaba. Ahora bien, la honradez y la dignidad con que ha dado cumplimiento a su obra le conceden un sitio especial en el seno de nuestra cultura que el Premio Nacional de Arte viene a confirmar en buena hora.

Algunos casos de Isamitt como caso

por *Jorge Urrutia Blondel*

Un amigo provinciano poco conocedor de gentes capitalinas me detiene en la calle.

Y dice: —Ese señor que va allí, por su amplio sombrero, cierta disposición del cabello y un “no se qué” de su fisonomía: ¿es pintor o es músico?

—Es ambas cosas a la vez, —respondo; y muy estimado igualmente como pintor y como músico.

Se despide. Me da significativas palmaditas en los hombros. Duda.

Pero todos sabemos que es así.

¡Se han ideado tantas nuevas terminologías! ¿No podríamos calificar a Isamitt como chileno intensamente “audio-visual”?

Su larga carrera con doble canalización en la expresión artística es algo bastante raro en Chile y en cualquier parte. Por esto sólo ya podría decirse que resulta un caso.

* * *

Lo seguiremos, brevemente, por ambas rutas de la expresión.

Se dice a menudo —tal vez por experiencias reiteradas— que el pintor es un ser inconformista, batallador, de pésimo genio y exageradas reacciones.

Las gentes acumulan similares epítetos para calificar a los músicos.

Consecuentemente, un pintor-músico debería ser algo así como una atornadora síntesis humana de lo explosivo; comparable al fragor de dos conflictos mundiales; una especie de Marte tonante, demoledor, rabioso, intratable, etc., etc.

Todo lo contrario.

Pues conocemos bien a Carlos Isamitt. Ese “no sé qué” de su rostro revela a un anti-Marte: paz, bondad, buen trato, amistad. En suma: *tiene cara de buenos amigos*. En consecuencia: raro caso.

* * *

Y un *Coda* sobre lo mismo.

Precisamente por su trato cordial, Isamitt tiene el don de desarmarnos cuando al expresar alguna afirmación —las tiene perentorias a veces— comprendemos que un desacuerdo nos conduciría a la viva dialéctica.

Entonces buscamos en nuestro interior el apoyo de aquel repertorio de eufemismos, perífrasis, sinónimos y otros recursos que tenemos siempre latentes. Descamamos mellar todo filo en la palabra que lleva la contradicción.

Un gran énfasis en mantener posiciones contrarias es siempre duro. Estimula al combate. Obliga a usar despiadadamente flechas contra flechas, aún en el elevado diálogo.

La serenidad bondadosa de Isamitt nos detiene siempre el dedo sobre el arco. Tregua tan voluntaria que concedemos no nos hace señalados. El índice apunta al doble artista que la genera.

¿No es este un caso?

* * *

Los cuadros de Isamitt, por lo menos los de su última manera", son luminosos, limpios, de dibujo certero.

Su música alcanza momentos de gran expresión en ciertas obras. Pero en algunas —las sinfónicas sobre todo— muchos encuentran que la trama es algo densa, compleja, las líneas atormentadas, el colorido "tenso".

No es esta una crítica musical. Las habrá sabias y respetables en esta misma ocasión. Voluntariamente he deseado sólo ser un rápido retratista... aunque sin ser también pintor. Busco únicamente algunos rasgos internos en el hombre. Pero al explorar inevitable y transitoriamente en el campo de su música me atengo solamente a mis propias reacciones. Y así verifico como el "Friso araucano", por ejemplo, es algo que siempre significa calidad. Y que entrega un alto contenido en cada audición. Y entonces aquello de la orquesta densa, de las interválicas complejas, etc., etc., se convierten en constataciones muy marginales; asunto que la sensibilidad inconscientemente aparta al concentrarse en una realidad central y absorbente: la expresión pura.

Pero resulta que nuestro artista, en su "Debe y Haber" creativo, lleva cuentas por *partida doble*.

Y así, porque también es pintor, no resistimos a la comparación.

Y entonces nos asombramos un tanto.

Antes se aludió a su *paleta* real: la del color. Si por extensión convencional del vocablo se le asigna también un significado en el campo de las sonoridades, esta duplicidad de paleta —actuando sobre tela y pauta— da la impresión de no estar gobernada por la misma mano en ciertos momentos de creación correlacionada. La unidad *audio-visual* del artista aparecería como disociada, sin muy exacta correspondencia de estilos en un común proceso creativo: aquel desarrollado en simultaneidad cronológica sobre dos planos paralelos de la entrega estética.

En tal constatación —acaso arriesgada y bastante revisable— no interviene en absoluto lo peyorativo.

Así parece ser todo. Y nada más.

Pero tratándose de un artista en *sonido-color* (para usar la terminología cinematográfica en boga), todo esto se perfila en forma interesante y ex-

cepcional. Y digno de resumirse en la misma fórmula: Isamitt es un curioso caso.

* * *

Por allá lejos en esta tierra, separados de su centro febril por aguas fluviales y Departamentos, viven unos pocos a los que se supone atrasados en el calendario cultural (asunto sutil para algunos que meditamos específicamente sobre el tema).

Nos dieron su sangre y sus hectáreas. Su fama tremenda. También nombres a nuestros pueblos. El gran don Alonso cantó y cantó, admirada e interminablemente sus "fazañas".

Nosotros, los "huincas" de hoy, somos en la capital unos ciudadanos simplemente situados más arriba de una difusa "frontera". Esta tuvo antaño olor a sangre. Hoy debe ser, aproximadamente, el sitio de una estación de los FF. CC. del Estado, donde hay venta de loros y flores.

Preocupados por muchos asuntos, los que antes condujeron Adolfo o Nikita, hoy Fidel o Mengano, siempre hemos tenido vago interés en estos *atrasados aborígenes* de la República de Chile. En nuestros días, sólo cuando se habla de la reforma agraria . . .

Pero muy oportunamente todavía, un Isamitt en juventud se instaló junto a ellos. En alguna parte del globo seguramente también olía a pólvora. Y algún gran político quería devorar a otro. Pero nuestro músico-pintor sólo tuvo oído y ojo alertas para su sencillo mundo. Quería llevar al sonido y al color la intimidad expresiva de la ruca: la muy pobre pero con majestad de antiguas edades.

Hasta ahora, salvo el caso de Carlos Lavín, que fue más indirecto en conocer (y más esporádico en aprovechar las substancias musicales de todo aquello), este otro Carlos ha resultado bastante solitario en ambas empresas.

Muchos las prosequirán, sin duda. Las suyas, empero, desde entonces hasta hoy, siguen siendo otra "fazaña". Por el momento aparece como la única más seria. Arauco le enseñó entonces mucha menudencia, temas y cantares que constituyen todavía una fuente casi única y muy autorizada en varios aspectos.

Desafortunadamente, toda su experiencia quedó diseminada en varios artículos que aparecen dispersos en numerosas publicaciones distintas.

Para satisfacer consultas, el que esto escribe ha logrado reunir parte de ellos saqueando no pocas revistas . . . Pero hace falta que el mismo autor junte este precioso material de investigación en un solo cuerpo expositivo. Hay que hacer votos para ello.

En todo caso, de muchos apuntes originales que ya deben estar amarillentos, Isamitt supo extraer también savia para la obra sonora. Savia que no conoce química del tiempo y estará siempre fresca en sus creaciones más logradas. Las hay varias, que muestran como desde la maraña sinfónica aprisionante surge, siempre vivificada, la añosa y simple voz de Arauco.

Pues Carlos Isamitt como investigador-compositor no sólo supo escuchar esa originaria voz lugareña: hasta ahora es el único que logró integrarla a nuestro patrimonio cultural, transmutada en valores.

Y estos incluyen también a algunos pictóricos.

Por todo esto se podría también asegurar que tan polifacético chileno constituye entre nosotros un caso.

* * *

Si me atrevo a rememorar ahora una anécdota personal es porque está muy ligada a otra gran virtud de Isamitt, que es necesario develar.

Recibí oportunamente una cierta preparación pianística. Pero la mente, más interesada en abstracciones que en teclas, terminó por servirse voluntariamente de éstas sólo como auxiliar suficiente para otras actividades musicales. Es lo que ocurrió a muchos.

Y jamás pensé que podría *ejecutar* en público. Pero Carlos Isamitt realizó el milagro. Tenía un alto cargo directivo en las Artes y buscaba presentar a *nuevos* chilenos que irrumpían en el campo de la composición. Y así, organizó con entusiasmo un concierto integralmente dedicado a las obras de quien esto escribe. En el programa estaba representado todo cuanto podía reunir alguien que recién egresaba de los estudios de humanidades para ingresar a las sesudas disciplinas de la Escuela de Derecho. Participaban: Adriana Herrera (Canto), Elba Fuentes y Arnaldo Tapia (obras de Piano solo) y el violinista Leopoldo Schweitzer.

De este modo, una hermosa y amplia sala de exposiciones en la Quinta Normal vio aparecer a un muy pálido y temeroso mozalbete, dispuesto heroicamente a *acompañar al piano* su flamante Sonata para este instrumento y violín.

Fue la primera y última vez que emprendió tal aventura. Su significación exacta sólo tiene un valor recordatorio y subjetivo para el actor principal: aquel ignorado estudiante que encontraba allí el pórtico preciso para entrar en toda una ya larga y variada carrera en la vida musical chilena, desde su combativa participación en las luchas de la "Sociedad Bach" hasta hoy.

Más, lo que importa en todo esto, como asunto central, es la estimulante y noble actitud del maestro de quien se ocupan estas improvisadas líneas. Del "maestro" en toda la amplitud del término, pues su gran preocupación entonces fue incesantemente la de dar a conocer, en forma similar (audiciones, exposiciones, conferencias, etc.) a otros *noveles* de la época que entonces se iniciaban en actividades de artes plásticas y musicales, especialmente en aspectos creativos. Esto, siempre de acuerdo con *el lenguaje del momento*, como así llamamos a lo que incesantemente envejece: hoy con vertiginosidad casi deportiva.

E Isamitt era severo en el estímulo. Buscó él mismo la renovación en su lenguaje, constituyéndose en co-precursor, junto con otros valores naciona-

les, de nuevas tendencias musicales en Chile. Incluso, cuando era aquí una molesta "rareza", se interesó en los procedimientos seriales. Ahondar el asunto sería una tentación para entrar en el análisis teórico que deliberadamente se ha querido evitar en estas líneas, como ya se expresó, para no caer en la duplicación con otros estudios. Aunque sea de paso, sin embargo. ¿No podría considerarse también a Isamitt, en cuanto "serialista" casi aislado, como un verdadero caso en determinado momento de la evolución musical chilena?

De todas formas, esto no es ignorado.

Pero a fin de considerar sus rasgos personales permanentes, su aludida acción pública, fue necesario el exacto ejemplo de una pequeña anécdota para enfatizarlo debidamente. Pues ya esto no es suficientemente conocido, algo que en su momento me condujo tempranamente a clasificar a Carlos Isamitt como un caso: el de la rara y perfecta generosidad.

* * *

Hoy, al recordar con gratitud lo antedicho, tanto a título personal como en nombre de muchos, confirmo tal apreciación sobre el maestro. Interpretándola siempre en calidad de caso, lo sumo a los otros ya expuestos. Son unos pocos, escogidos al azar. Si se analizara todo cuanto ha realizado Isamitt —que es bastante— habría nuevos motivos para considerarlo como un artista chileno bastante singular, en el buen sentido del término, dotado de especiales características.

Se comprenderá, pues, la verdad con que adhiero a los homenajes que recibe también en esta Revista por la alta distinción que alcanzará.

Sólo que, al concretarlo deshilvanadamente, me he alejado en forma voluntaria del tono severo que surge bajo la lámpara de la investigación, el que amenaza con hacerse rutinario. He preferido volver, por esta vez, al tono de lo escrito subjetivamente al sol y que induce al "quasi scherzando" de la época personal en la que el músico-pintor intervino con magnificencia. Y también porque es tal vez lo que mejor armonice con la evocación de la fisonomía interior que hoy nos muestra este eminente chileno, en el que se destaca lo que paradójicamente podría llamarse juvenil serenidad.

Y porque, finalmente, es ella lo que constituye el más sorprendente de los casos de Isamitt como caso.

Catálogo de la obra de Carlos Isamitt

<i>Título de la obra</i>	<i>Fecha de composición</i>	<i>Manuscrito</i>	<i>Editor</i>
<i>Obras sinfónicas</i>			
<i>Siete motivos poéticos</i>	1930		IEM
<i>Suite Sinfónica</i>	1932		IEM
<i>Mito Araucano</i>	1935		IEM
<i>Sinfonía</i>	1937	MS	
* <i>El Pozo de Oro (Ballet)</i> * (Premio Concurso Interamericano de la Municipalidad de * Santiago en el cuadragésimo aniversario de la fundación * de la ciudad).	1942		IEM
<i>Cuatro movimientos sinfónicos</i>	1960		IEM
<i>Lautaro</i>	1965 (En preparación)	MS	
<i>Obras para orquesta y voz</i>			
<i>Friso Araucano</i>	1931		IEM
<i>Cantata Huilliche</i>	1963-1965	MS	
<i>Himno para Universitarios</i>	1961	MS	
<i>Concierto</i>			
<i>Concierto para violín y orquesta</i>	1943 (En terminación)	MS	

Obras de cámara¹

Piano

	1. <i>Motivos del camino</i> . Suite para piano Serenidad - Lo trágico inútil - El agua juega	1923	MS	
	2. <i>Escenas de niños</i> En la casa, antes del pasco... Jugarretas en la libertad La rueda del molino viejo Canción popular Poli, el perro, compañero de la libertad, también se divierte...	1925 [1923]	MS	
	3. <i>Tres Preludios</i>	1930	MS	
	4. <i>Sonatina</i>	[ca. 1930]	MS	
* CS	5. <i>Sonata</i> (Evocación araucana) Animado-Allegretto (scherzando)-Risoluto	1932	MS	
*	6. <i>Pichi pürun</i> (pequeña danza)	1933		Rev. de Arte U. de Chile Nº 6, 1935
	7. <i>Estudio</i>			Rev. de Arte U. de Chile, 1934
	8. <i>Scherzo</i> †	1934		
	9. <i>Estudios</i> 2, 3, 4	1934-1935	MS	Nº 3: Edwards Mark. New York [Información verbal del autor]

¹ El Catálogo de la obra de Cámara de Carlos Isamitt fue realizado por Samuel Claro quien también la reseña en un artículo que publicamos en este número.

† Obras no consultadas para la confección de este Catálogo. Nota de S. C.

Título de la obra	Fecha de composición	Manuscrito	Editor
10. <i>Travesuras</i> † Piezas para niños a dos pianos			
11. <i>Senderito de niños</i> (Reducción para piano)		MS	
12. <i>Siete motivos poéticos</i> Senderito del campo † Calle de la coquetería † Capitán mandón † Callecita de suburbio † Sendero del amor † El Columpio Sendero de la libertad y la alegría †	1935		
* 13. <i>Diez pequeños trozos para niños</i> Niños juegan en la sombra (Nocturno) Un motero canta Travesuras Cancioncita Pequeña marcha Pichi p'run (pequeña danza araucana) Jugarretas en la libertad Pichi p'run Los patos se van al campo Ascendiendo bajo el sol		MS	
	[No figuran en el ms. Han integrado Nos. 2 y 30]		
14. <i>Impromptu</i> (Para Alfonso Leng)	1935	MS	
15. <i>Sonatina a cuatro manos</i> †			
16. <i>Sonatina</i>	1936	MS	
17. <i>Bandada de pájaros negros</i>	1936	MS	

18. <i> Símbolos araucanos</i>		MS	
19. <i> Anchimallén</i>		MS	
20. <i> Wirafün Kawellu</i> (De un toque de trutruca recogido en Loncoche)		MS	Album del Boletín Latino Americano de Música - Uruguay. [Información verbal del autor]
21. <i> Suite coreográfica</i> +			
22. <i> Kalku wentru</i> (Canto del hombre brujo) (Reducción para piano)		MS	
23. <i> Nocturno</i>	1937	MS	
24. <i> Tema con variaciones</i>	1937	MS	
25. <i> Dos retratos</i> Beatriz Hilda	1939	MS	
26. <i> Sonata</i> Un poco alegre Lento Moderado	5/9/1939	MS	
27. <i> Estudios 5, 6, 7,</i> +	1938-1939		
28. <i> Dos Preludios</i>	1939	MS	
29. <i> Chilenadas</i> (Suite) Buena cosa compadre De Fiesta Campesina morena Evocación de Tonada La Trilla	1939	MS	

<i>Título de la obra</i>	<i>Fecha de composición</i>	<i>Manuscrito</i>	<i>Editor</i>
30. <i>Dos Leyendas</i> (en 12 tonos)	[1939]	MS	
31. <i>Danza</i> (en 12 tonos)	[1939]	MS	
32. <i>El Pozo de Oro</i> (Leyenda Ballet) (Reducción para piano)		MS	
33. [Tres] <i>Arabescos característicos</i> Un poco alegre Alegre Vivo	1946	MS	
34. <i>Diez piezas para niños</i> La niña campesina Han contado un cuento Invitación a pasear El niño se ha quedado solo Pichi pürün (pequeña danza) Una barquita se aleja Canción Pequeña danza Visita muy amable Arabesco			Casa Amarilla. Santiago, 1948
35. <i>Danza ritual</i> (de carácter araucano) (Reducción para piano)	1951	MS	
	<i>Voz y piano</i>		
36. <i>Los cielos ven mi amor</i>	1913	MS	
37. [Canciones] Gozo de andar Por la tierra iremos	1920	MS	

Toda cosa canta +
Canción inmanente +

38. *Cinco canciones errantes* +

39. *Ave María* +

40. *8 Tonadas Chilenas*, Folklore criollo

1918-1923

ms

Privada de tu hermosa

Con grande tribulación

Yo nací para sufrir

Quién tuviera una llave ganzúa

No sé de quién me valiera

Yo sé que ahora en tus ojos

Por el caminito el bosque

Chupallita de paja

(A Jeanne y Jenó Mazzini que me estimularon a escribir estas canciones, las dedico. Las 6ª, 7ª y 8ª son originales. La 4ª tiene la melodía y el texto de los dos versos que corresponden a la primera estrofa del folklore auténtico recogido en Cahuil, lo demás es reconstruido por el autor por haber perdido la anotación documental)

41. [*Dos Lieder*]

1924

ms

Dulce quietud

Senderitos rumorosos

Revista "Aulos"
[Información verbal
del autor]

42. *Tres Lieder*

1926

Le jour triste +

L'amour est venu [Existe otra versión en N° 37]

Palidez de azul +

43. *Ronde d'or*

[Copia ms establece 1938,
pero creemos que data de
esta época]

<i>Título de la obra</i>	<i>Fecha de composición</i>	<i>Manuscrito</i>	<i>Editor</i>
44. <i>Canciones sentimentales</i> Canción matinal Canción nocturna Mi canción	1930	MS	
45. <i>Quietud</i>			Revista "Aulos", U. de Chile. Imp. Casa Amarilla, Santiago, 1932
46. <i>Cuatro cantos de paz</i> (para el hombre de mañana) (Reducción para canto y piano del original para canto y cuarteto de cuerdas. Estrenó Fany Fischer en el Con- servatorio) * Noche de paz * Vivir debemos en paz * Buenamente ir por el mundo * Con nuevo fulgor	1932	MS	
47. <i>Cantos araucanos</i> (Del folklore chileno) (A Humberto Allende) * Umaq ül pichich'en (Canción para hacer dormir al niñito querido) * Umaq ül pichich'en (Canción para hacer dormir al niñito querido) * P'run ül pichichien (Canción para hacer bailar al niñito) Nuiñ ül (Canción de trilla) [Agrega violín o flauta] Llame Kan (Canto de mujer. Moledora) * Llame Kan (Canto de mujer. Moledora) P'run ül pichichien (Canción para hacer bailar al niñito querido)	1932	MS	

Llame Kan
Amul püllün (Que se vaya el espíritu, canción fú-
nebre)

- * Ni manshun (Mi buey) [Agrega violín]
- * Kauchu ül (Canción de soltera)
Umaq ül pichicheen [Agrega violín]
Amul püllün
No se de quién me valiera (Tonada del folklore
criollo)
- * [Pertenecientes al "Friso Araucano" (Falta sólo Kal-
ku wentru Tañi ül)]

	48. <i>Epe ül</i> (Cuento araucano) +	1932	
	49. <i>Himno al árbol</i>	1934	MS
	50. <i>Senderos amorosos</i> +	1936	
	51. <i>Himno araucano</i> (Para la Sociedad Galvarino)	1937	MS
	52. <i>Himno. Ayen Club</i> (Club de la alegría) (Para el grupo femenino de la Asociación Cristiana de Santiago)		MS
	53. <i>Maiwe awüñen</i> (Volverá Maiye como sombra de muer- to)		MS
	54. <i>Himno Auca</i> (Para la entidad los Aucas de Rengo)	1937	MS
	55. <i>Mañosita morena</i> (Para Margot Loyola) (Cucca)	1940	MS
	56. <i>Tres cantos infantiles</i> Nos vamos al mar. Ronda Los Mineros Jugar, reír con el sol. Ronda	1941	MS
	57. <i>Tres Himnos</i> Himno de la Escuela Técnica Femenina de San Fer-	1941	

Título de la obra	Fecha de composición	Manuscrito	Editor
nando. (Texto de Benjamín Velasco Reyes) + Himno de la Escuela de Visitadoras Sociales de Con- cepción (Texto oración de San Francisco) Himno del Liceo Renovado Juan Antonio Ríos, de Santiago +		MS	
58. <i>Dos unmaq ül</i> Tu, tu, tu, Kūpai Mūrū (Que viene el zorro) Chen amumaimi (Dónde vas tú) [También titulado <i>Chiwin püllü</i> o <i>Pürun ul pichich'en</i>]	1941	MS	
59. <i>Dos cantos quechuas</i> El pajonal Anillito de oro	1944	MS	
60. <i>Cinco cantos huilliches</i> + Llown ül (canto de recibimiento) Charliwedan (canto de despedida) Huilliche piun (canto huilliche) Ka mapu huilliche piun (canto del hombre joven en tierra extraña) Coihuin mapu huilliche piun (canto de los huilliches de la tierra de Coihuin, con texto del Cacique José Santos Lincomán) [En el ms se lee: Estrenados en programa folklórico en la U. de Chile. Solicitados por el Conservatorio de Madrid", donde, probablemente, se encuentra la par- titura]	1945		
61. <i>Canción maternal</i>		MS	
62. <i>Nocturno</i>		MS	

- | | | | |
|-----|--|---------------------|----|
| 63. | <i>Himno Escolar</i> . "Somos hijos de tierra chilena" | | MS |
| 64. | <i>Umaq ùl pichich'en</i> (Canción maternal para hacer dormir al niño querido)
(Para escena de la obra teatral "Bruja de Luna" de Elías Arce en que la madre canta a su hija esta canción que ha de revivirle sus sentimientos infantiles y liberarla de los intentos del raptor) | | MS |
| 65. | <i>¡Moñepe mai Allende!</i> (¡Que Viva Allende!) | [1958] | MS |
| 66. | <i>Himno</i> . "De Arica a Magallanes..."
(Texto de Carlos Poblete) | Mayo de 1958 | MS |
| 67. | <i>Tonada</i>
(Para los distinguidos artistas y queridos amigos Blanca Hauser y Armando Carvajal que anhelan la Presidencia de Salvador Allende) | 5/5/1958 | MS |
| | | <i>Música coral</i> | |
| 68. | <i>Corales</i>
Alamito chileno (a dos voces de niño)
Luz de la tierra (a cuatro voces mixtas)
Caminito nuevo (a cuatro voces mixtas)
Manecitas de niño (a cuatro voces mixtas)
Deber de amor (a cuatro voces mixtas)
Con fervor de luz (a cuatro voces mixtas)
El bosque de pataguas viejas +
Azul de la inmensidad (para cuatro voces de niños) + | 1940-1949 | MS |
| 69. | <i>Machi ùl</i> (Canto de machi que se inicia)
(La melodía principal es auténtica del Folklore araucano, lo mismo que el texto. Arreglo para cuatro voces de niños) | | MS |

<i>Título de la obra</i>	<i>Fecha de composición</i>	<i>Manuscrito</i>	<i>Editor</i>
70. <i>Himno del Liceo de Talagante</i> (Letra de Roberto Meza Fuentes. Música de Carlos Isamitt. Estrenado por el grupo coral del colegio en la inauguración de su nuevo local en 1961)	1961	MS	
	<i>Música para arpa</i>		
71. <i>Tres danzas para arpa</i>		MS	
72. <i>Dos Preludios</i> ⁺			
73. <i>Concierto para Arpa y orq. de cámara</i> ⁺			IEM
	<i>Música para flauta</i>		
* 74. <i>Dos Preludios</i> (flauta y piano)		MS	
♀ 75. <i>Suite para flauta sola</i>	1953		IEM
* 76. <i>Sonata para flauta sola</i> ⁺			
	<i>Violín y piano</i>		
77. <i>Scherzo</i> (2 violines y piano)	1918	MS	
78. <i>Lento</i>	[1923]	MS	
79. <i>Amul püllü</i> (Que se vaya el espíritu)	1932	MS	
80. <i>Tres Pastorales</i> Lento Un poco alegre Moderado	1939	MS	Ed. Cooperativa Interamericana de Compositores, N° 51. Montevideo, 1947
81. <i>Sonata</i>	1939	MS	
82. <i>Trozos líricos</i> . Beatriz Danis	13/3/1940	MS	

83. *Concierto* violín y orquesta (Reducción para piano) 1943 MS
 [Sólo el primer movimiento, parte de violín. Actualmente en terminación]

Música de cámara

84. *Cuarteto de Cuerdas* 1925-1928 MS
 Lento
 Tiempo de danza. Vivo y bien ritmado (a modo de danza popular)
 Adagio expresivo (El campo en silencio)
 Vivo

85. *Pequeños trozos para Quinteto* 1929 MS
 Un poco lento
 Lento
 [Con rojo, casi ilegible: "Pequeña Suite para Quinteto". La Ed. Cooperativa Interamericana de Compositores consigna Tres trozos para Quinteto, por lo que presumimos la existencia de una tercera pieza en esta colección]

86. *Tres piezas para Cuarteto de Cuerdas* 1930 MS

87. *Cantos de paz* (en estilo araucano) Voz y cuarteto 1932 MS
 (para el pueblo)
 Mui lento (religioso)
 Largo
 No mui lento

88. *Palin ül* (canto del juego de chueca) MS
 (voz, violín y piano)

89. *Lonko Pürün* (Danza del jefe) +
 (Canción araucana para barítono y conjunto instrumental)

Título de la obra	Fecha de composición	Manuscrito	Editor
90. <i>Trawin ül</i> (canto de fiesta) (para clarinete en Si \flat , fagot, cello, 2 trompetas en D, Timbal (o Kultrún) y barítono). (Esta canción la canta el indio a medida que danza)	1941	MS	[Ed. Boletín Latinoamericano de Música, V. Montevideo, 1941. Suplemento musical]
91. <i>Suite para Orquesta de Cámara "El Gato con Botas"</i> (Cuento escenificado para niños por Armando Blin) * El Molinero seguido del Gato aparecen y entran a la escena (Final del prólogo) * El Gato con las botas puestas recorre la escena en diversos sentidos. El Molinero lo contempla satisfecho * El Gato se adormece Canto de segadores Canto de espigadores Canción de dos campesinos (al recoger las monedas que les arroja el Rey al celebrar las bodas de su hija con el amo del Gato) Coro y danza de campesinos (hombres y mujeres que danzando recogen monedas y celebran la boda) * Danza final de Gatos que llegan a felicitar al Gato con botas. [Nota: Las partes marcadas con * para orquesta, las otras, en reducción para piano, o canto y piano]	1941	MS	
92. <i>Dos cantos de Pielés Rojas</i> (De las festividades de "La Tirana", para voces y conjunto de flauta, flautín, matraca, bombo y tambor)	1948	MS	
93. <i>Música incidental para "Andacollo"</i> + (Comedia de Chela Reyes, para fagot, cello y timbal)			

94. *Suite Jardín Zoológico* *

95. *Suite para cello y orquesta de cámara*

Preludio (andante expresivo)
 Danza ritual (un poco alegre)
 Scherzando (alegre y gracioso)

1950

MS

96. *Chupallita chilena*. Tonada

(Tonada original con características: en la forma, en el contenido melódico y rítmico propias de auténticas tonadas de nuestro folklore. Para voz de Tenor (puede ser interpretada también por soprano) y el conjunto instrumental señalado en las Bases publicadas [Sic]. Compuesto de: 3 saxos, 2 trompetas, piano, 1 contrabajo y percusión: 2 timbales, cimbalo, pandero). Concurso Municipalidad Viña del Mar [información del autor].

1950

MS

97. *Danza ritual* para orquesta de cámara

1951

MS

98. *Te Kūduam mapuche* (incitación mapuche) (para canto, fagot y kultrún. Para la Propaganda de Salvador Allende entre los araucanos y huilliches de Chiloé. Texto y música original del autor)

[1958]

MS

Crónica

TEMPORADAS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

Al regresar la Orquesta Sinfónica de Chile después de las vacaciones de verano, inició la Temporada de Otoño con tres conciertos que se realizaron en las ciudades de Melipilla, Maipú y San Bernardo. El programa de estos conciertos, que estuvieron bajo la dirección de David Serendero, fue el siguiente: *Beethoven: Sinfonía N° 7, en La mayor; Leng: Canto de Invierno; Mendelssohn: Ruy Blas y Strauss: Las Travesuras de Till Eulenspiegel.*

Gira al Sur.

Entre el 10 y el 25 de abril la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro David Serendero, visitó las ciudades de Puerto Montt, Ancud, Osorno, Temuco, Concepción, Talcahuano y Talca. Los programas incluyeron las siguientes obras: *Beethoven: Egmont; Debussy: Rapsodia para clarinete, solista J. Correa; Allende: La voz de las Calles; Hindemith: Matías el Pintor; Falabella: Sinfonía; Ravel: Concierto para piano en Sol mayor, solista Oscar Gacitúa; Beethoven: Sinfonía N° 7 y Schumann: Concierto para piano y orquesta, solista Germán Rojas.*

xxv Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile.

El 20 de mayo, en el Teatro Astor, se inició la xxv Temporada Oficial de la Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro polaco Henryk Czyz de destacada actuación frente a las orquestas de Bydgoszcz, la Opera del Estado de Poznan, la Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca de Katowice y la Filarmónica del Estado de Lodz. El maestro Czyz es compositor de numerosas obras sinfónicas y música para el cine y la radio.

Primer Concierto.

El primer programa dirigido por el maestro Czyz incluyó las siguientes obras: *Brahms: Obertura Festival Académico; Mozart: Concierto para fagot y orquesta en si bemol mayor, K. V. 191, solista Emilio Donatucci; Penderecki: A las víctimas de Hiroshima, Tren para 52 Instrumentos de Cuerda, primera audición en Chile; Strawinsky: El Pájaro de Fuego.*

En P.E.C., el crítico Mario Calderón dijo sobre este concierto: "En forma realmente auspiciosa se inició la vigésimoquinta temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile. El maestro polaco Czyz demostró po-

seer una batuta clara y segura, respeto y comprensión de los diversos estilos y una adecuada dosis de energía y entusiasmo... Lo más destacado de la tarde fue la sobresaliente versión del Concierto en Si bemol mayor K. V. 191, para fagot y orquesta de Mozart... el solista, Emilio Donatucci... posee un notable dominio de su difícil instrumento, fraseo claro y parejo y un volumen muy potente, todo ello unido a un cálido sentimiento. En todo momento supo destacar la belleza excepcional de la partitura y evitar sus múltiples peligros. Llamó la atención el empleo de una atractiva cadenza en el primer tiempo, distinta a las que conocemos. Párrafo aparte merece el desempeño de la orquesta; pocas veces hemos escuchado un acompañamiento más seguro y equilibrado, conservando toda la suave transparencia de la partitura".

Con respecto a la obra de Penderecki, el crítico Nino Colli dice en "Ultima Hora": "... La obra aludida es una página magistralmente escrita, de una angustiosa fuerza expresiva lograda a través de innovadores recursos técnicos y timbrísticos que son utilizados como poderosa garra e imaginación por su creador. Es, en suma, una genuina página del siglo xx que revive con un lenguaje correspondiente a nuestra época una tragedia que tiene todavía mucha actualidad. El maestro Czyz realizó una labor de relojería en la recreación de esta difícil obra, contribuyendo a que ella hiciera impacto en la imaginación y en la sensibilidad del oyente la adecuación de sus ademanes al significado de cada pasaje de la partitura...".

Segundo Concierto.

El programa de este concierto incluyó las siguientes obras: *Haydn: Sinfonía en Sol Mayor N° 92 "Oxford"; Mozart: Concierto en Mi bemol mayor para dos pianos y orquesta K. V. 365, solistas Elvira Savi y Rudolph Lehmann; Ravel: Pavana para una Infanta Difunta y Debussy: El Mar.*

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein: "... La versión de la Sinfonía "Oxford" de Haydn, clara y sencilla en los movimientos extremos, se distinguió por el perfecto equilibrio de los contrastes del Adagio y la rusticidad del Allegretto con su humor danzante. En el Concierto para dos pianos K. 365 de Mozart, los solistas — a pesar de sus técnicas y naturalezas diferentes — consiguieron una bella concordancia estilística que unificaba el brillante desempeño de Elvira Savi con la manera algo más

blanda de Rudolph Lehmann. Cuidadosamente mezcló Czyz los colores tenues de la orquestación que Ravel hiciera en 1912 de su "Pavana para una Infanta Difunta". Culminó el concierto con la interpretación deslumbrante de los tres bocetos sinfónicos "El Mar", de Debussy. Sensitivos, nerviosos, oído y manos del director controlaban cuerdas, vientos y percusión, extrayéndoles timbres y planos sonoros de variedad infinita...".

Tercer Concierto.

La última actuación del director Henryk Czyz frente a la Sinfónica de Chile tuvo lugar el 3 de junio en el Teatro Astor. En este concierto se rindió homenaje al compositor chileno Carlos Isamitt, Premio Nacional de Arte 1965, con la ejecución de su *Suite de Ballet "El Pozo de Oro"* en el que la parte solista fue cantada por la soprano Florencia Centurión. El programa consultó, además: *Weber: Obertura Oberón; Mozart: Concierto Nº 4 en mi bemol mayor K. V. 495 para corno y orquesta, solista Peter Damm y Mendelssohn: Sinfonía Nº 4 en La Mayor, Op. 90.*

En su crítica, Federico Heinlein dijo sobre este concierto: "... Czyz plasmó la partitura (obertura "Oberón") con poesía e ímpetu, consiguiendo equilibrio sonoro y disciplina orquestal excelentes. A continuación, cumplió la admirable hazaña de guiar de memoria, sin el menor tropiezo o titubeo, la atractiva suite de ballet "El Pozo de Oro" de Carlos Isamitt. Estuvo igualmente feliz en el misterioso impresionismo tornasolado que esparce verdosa luz sobre el comienzo, como en las gradaciones implacables de la parte final. La destreza de la sinfónica y la hermosa voz de la soprano Florencia Centurión contribuyeron grandemente al éxito de la obra nacional. El Concierto para trompa K. 495 de Mozart, tuvo como intérprete a Peter Damm, primer corno de la afamada Orquesta Gewandhaus de Leipzig, cuya visita se espera en pocos días más. Nos hallamos frente a un solista de cualidades descomunales. Ha logrado una emisión pura y fina que desmiente la pereza y adiposidad características del timbre de la trompa. Es el suyo un sonido ágil y despierto que se complace en la máxima esbeltez... su cultura de fraseo, su nítida articulación proporcionan deleites exquisitos, realizados por la sencillez y naturalidad de un arte que hace parecer las proezas virtuosistas como si fueran juegos de niños... La estatura interpretativa de Czyz no se hizo menos patente en el traslúcido acompañamiento de Mozart que a través de una memorable versión de la Sinfonía Italiana de Mendelssohn...".

Cuarto Concierto.

Juan Pablo Izquierdo, el maestro chileno que ganó a fines del año pasado, en Nueva York, el Premio Mitropoulos para directores jóvenes, ofreció su primer concierto en Chile dirigiendo a la Sinfónica en un programa que incluyó las siguientes obras: *Beethoven: Sinfonía Nº 1, en Do Mayor, Op. 21; Alexander: Equinoccio; Schumann: Concierto para violoncello y orquesta, en La Menor, Op. 129 y Ravel: La Valse.* Solista del Concierto de Schumann fue Roberto González.

Sobre este Concierto escribió Federico Heinlein: "... Cada año sentimos a Izquierdo más maduro y de mayor calibre. No se trata de un desarrollo brusco, sino de la evolución palmaria de virtudes que siempre lo han caracterizado. Destacamos, en su entrega de la sinfonía, la sana estabilidad de los "tempi", la ausencia de rebuscamiento, la clara estructuración de la forma en beneficio del fondo que oculta o representa. El brío, el clásico frescor de los movimientos iniciales, la tersura bruñida de Scherzo y Finales nos pusieron en contacto con un músico de fuste, maestro de su oficio, quien, mediante escuetas señales, logra extraer de la partitura todo su dinamismo inherente. En "Equinoccio", estática creación de Leni Alexander, que cautiva el oído por su misterio y color más que por su organización rítmica o lineal perceptibles, el director obtuvo interesantes efectos tímbricos...".

Quinto Concierto.

Dedicado por el Instituto de Extensión Musical a la memoria de Hermann Scherchen, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Juan Pablo Izquierdo, tocó el siguiente programa: *Schütz: Historia del Nacimiento de Cristo* con los solistas: Hans Stein, Evangelista; Angélica Montes, Angel y Guillermo Asencio, Herodes y el Coro de Cámara de Valparaíso preparado por el maestro Marco Dusi; *Schönberg: Un sobreviviente de Varsovia*, recitante Hernán Würth y Coro Masculino del Conservatorio Nacional de Música; *Beethoven: Sinfonía Nº 3 en Mi bemol, Op. 55* (In Memoriam Hermann Scherchen).

Federico Heinlein, al hacer la crítica de este concierto, escribió: "... Encabezó el programa la primera audición en Chile de la "Historia del Nacimiento de Cristo, rico en gozos y mercedes del Hijo de Dios y María" de Heinrich Schuetz, bellísima obra de 1664 que musicalmente parece resumir todos los méritos y atractivos de la escuela germana de su época... Factores primordiales del gran acierto que constituyó la presentación fueron el tenor Hanns Stein y el

Coro de Cámara de Valparaíso. En el papel del Evangelista, el cantante pudo aprovechar las mejores cualidades de su hermosa voz, cuyo lirismo y expresión anduvieron totalmente acordes al estilo del siglo xvii. El conjunto mixto, preparado por su director Marco Dusí exhibió virtudes acrisoladas en los complejos números corales. Un tanto menos ajustados a las exigencias de sus partes estuvieron Angélica Montes y Guillermo Asencio... En el pequeño grupo orquestal reinó una sфонía sólo ocasionalmente disminuida por turbiedades en las cuerdas medias y graves. El entendimiento cabal, el sentido de actualidad inmediata que Izquierdo demostró en Schuetz, pudieron apreciarse, también, en su interpretación de "Un sobreviviente de Varsovia"... La excelente versión, que hubo de repetirse, contó con la esmerada e impresionante labor de Hernán Würth y del Coro masculino del Conservatorio Nacional de Música, competente y adiestrado por su directora Ruth Godoy. La orquesta tuvo un desempeño de plena eficacia. La Tercera Sinfonía de Beethoven, especialmente programada en honor de Scherchen, recibió de parte de la orquesta una ejecución digna del insigne director desaparecido. Izquierdo alcanza en ella un poderío soberano, una altura interpretativa maravillosa...".

Sexto Concierto.

Bajo la dirección del maestro Agustín Culléll, la Orquesta Sinfónica de Chile interpretó las siguientes obras: *Beethoven: Obertura Coriolano, Op. 62; Khachaturian: Concierto para violín y Orquesta, solista Jaime de la Jara; Tschaiowsky: Sinfonía Nº 6, Op. 74 "Patética"*.

Sobre este Concierto, dijo Federico Heinlein: "... No fue mayormente laudable la versión de la Obertura Coriolano... sin embargo, aún en estos primeros minutos de su toma de contacto con el conjunto... Culléll ya obtuvo aquella sonoridad suntuosa que reinó a lo largo de todo el programa... El desempeño excelente del solista Jaime de la Jara (en Khachaturian) se caracterizó por probidad mecánica y un tono esbelto de buena "portée", que sin violencias se impuso al calificado acompañamiento. Resultados de categoría se alcanzaron, también, en la Sinfonía Patética de Tschaiowsky...".

Séptimo Concierto.

En este concierto, el maestro Culléll dirigió el siguiente programa: *Lefever: Sinfonía 1964* (primera audición); *Mendelssohn: Sueño de una Noche de Verano; Hindemith: Der Schwanendreher, Concierto para*

viola y pequeña orquesta, solista Manuel Díaz y Ravel: Bolero.

Al referirse a este concierto, Heinlein dice en su crítica de "El Mercurio": "La dedicatoria de la "Sinfonía 1964" de Tomás Lefever, que se estrenó en el Séptimo Concierto de abono de la Sinfónica de Chile, habla de sus "seis minutos interminables". Caracteriza de este modo el propio compositor la forma embrionaria del opúsculo, cuya envergadura parece, sin embargo, mucho mayor a la duración real. Concebido como mero ensayo sonoro, organiza los segundos de manera inteligente. La enorme orquesta esboza un fugaz movimiento de sonata, que hace de preludeo a la marcha fúnebre central. Esta se complace en tercas reiteraciones, para diluirse en un clima muy poético, que, a juicio nuestro, es el instante más logrado de la partitura. Obstinción reina también en el paroxismo danzante del final con sus turbadores golpes de batería. Con mano segura, Culléll pilotó a la Sinfónica por el agitado mar de voces, consiguiendo efectos certeros de ritmo y timbre. Otra primera audición del programa fue el Concierto para viola "Der Schwanendreher" de Hindemith. Para la extensa fantasía, basada en canciones folklóricas del Renacimiento, el compositor usa una pequeña orquesta sin violines ni violas y emplea las cuerdas graves con tal discreción que el instrumento solista no tiene competencia de su propia familia. Sin embargo, el total resulta poco feliz... El solista Manuel Díaz, dueño de técnica respetable, tampoco estuvo especialmente afortunado, pudiendo apenas contribuir a hacer más grato el aspecto sonoro de la obra...".

Octavo Concierto.

El primero de los cuatro conciertos de la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica que dirigió el maestro belga, André Vandernoot, incluyó: *Debussy: "Iberia", Imágenes para orquesta; Carlos Riesco: Concierto para piano y orquesta, primera audición, solista Oscar Gacitúa y Brahms: Sinfonía Nº 1, en Do menor, Op. 68.*

Sobre este concierto escribió Nino Colli en "Las Noticias de Última Hora": "... El Concierto para piano y orquesta de Carlos Riesco se destaca por su excepcional fuerza motora del ritmo en el primero y último movimiento, así como por el juego sorprendente de tensiones de su lenguaje y por cierta poesía un tanto intelectualizada que fluye del segundo movimiento, particularmente hacia el final del mismo. Contó, por parte del pianista Oscar Gacitúa, con el solista que demostró dominar y haberse compenetrado a fondo con el espíritu de la obra, ejecutando con suma precisión y con sono-

ridad acerada los movimientos rítmicos y logrando un clima de abstracción emotiva en el 2º movimiento. La orquesta actuó en forma muy ajustada con el solista”.

Noveno Concierto.

La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro André Vandernoot, ejecutó el siguiente programa: *Wagner: Obertura Rienzi; La Walkiria* (Fin del Acto I), Angélica Montes, soprano y Hernán Würth, tenor; *Brahms: Sinfonía Nº 2, en Re Mayor, Op. 73*.

Federico Heinlein, al comentar este concierto, dijo: "... Un problema de las versiones de concierto de trozos vocales wagnerianos reside en la orquestación exuberante, calculada para un foso cubierto. En la conclusión del primer acto de "La Walkiria" el director supo evitar los desbordes —aunque no los descuidos— de la Sinfónica. Con todos los altibajos del caso logró lo más importante: hacer llegar a la sala el impacto de la música. Los solistas cantaron con seguridad y ritmo preciso. El tenor Hernán Würth estuvo afortunado en el concepto heroico del papel de Siegmund, salvando todas las vallas, excepto la última. De Sieglinde, Angélica Montes, que esta vez no estuvo en óptimas condiciones, se desempeñó dignamente, a pesar de fallas fonéticas y la luminosidad reducida de su soprano...".

Décimo Concierto.

El primer concierto de la Orquesta Bach de la Gewandhaus de Leipzig incluyó los *Brandenburgueses Nº 1, 4 y 5* y el *Concierto para dos violines*.

Al término de la Segunda Guerra Mundial se volvieron a resucitar en Leipzig las antiguas tradiciones del Gewandhausorchester, la que en conciertos regulares en la Iglesia de Santo Tomás, consagrados a la obra del gran Thomaskantor Johann Sebastián Bach, conjuntamente con el Thomanerchor, ejecuta las obras del maestro. Es así como renació una tradición Bach cuyo cultivo esmerado fue confiado a la "Orquesta Bach" de la Gewandhaus de Leipzig que ahora nos visita.

La meritoria labor que realiza este conjunto comprueba hasta que punto cada uno de sus integrantes está imbuido del espíritu del gran Cantor de Santo Tomás. No obstante, el repertorio de la Orquesta Bach no se limita a las obras del gran maestro sino que incluye también las más importantes obras del repertorio clásico y contemporáneo.

Dirige a este extraordinario conjunto el profesor Gerhard Bosse, concertino de la

Gewandhaus y primer violín del Cuarteto de la Gewandhaus.

Federico Heinlein, en su comentario crítico de este concierto, dice: "... Discretamente dirigido por el magnífico e incansable concertino Gerhard Bosse, el grupo que, según la costumbre antigua, toca de pie, se compone de instrumentistas de jerarquía, quienes no muestran flaqueza alguna a lo largo de un programa plagado de escollos. Habría que nombrarlos a uno por uno: violines y violas, cellos y contrabajo, la flauta travesa y las de pico, los tres oboes y el fagot, los maravillosos cornos y el clavecín... La labor del conjunto, pulimentada hasta el más ínfimo detalle, nos puso frente a un Bach de total pureza estilística. Con nítida articulación y escuela dinámica en "terrazas", los visitantes dieron sentido y transparencia a cada hebra del tejido polifónico, haciendo música de la manera más natural posible, por entero exenta de efectos rebuscados. Las entradas poseen exactitud absoluta, lo mismo que los cortes de frase, simples y sin acentuación gratuita. En esta espontánea entrega que fluye como el agua, los efectos —y cuán llenos de ellos es Bach— nunca se exteriorizan indebidamente. Ningún abultamiento artificial infla las broncas disonancias del Adagio en el Primer Concerto Grosso, las que por sí solas lo dicen todo...".

Conciertos Extraordinarios.

La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por André Vandernoot, ofreció en el Gimnasio Maccabi, el 20 de julio, un concierto educacional extraordinario en el que el Instituto de Extensión Musical, en colaboración con la Asesoría de Educación Musical de la Dirección de Educación Secundaria y el Centro de Profesores de Educación Musical de los Liceos Fiscales, programó un *Festival Beethoven* en el que se tocó la *Sinfonía Nº 6 en Fa Mayor, Op. 68 "Pastoral"* y la *Sinfonía Nº 7 en la Mayor, Op. 92*.

Este mismo programa lo repitió la Sinfónica de Chile, en el Teatro Municipal, en colaboración con la Ilustre Municipalidad de Santiago, el 23 de julio.

Décimoprimer Concierto.

La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por André Vandernoot, ejecutó el siguiente programa: *Schubert: Sinfonía Nº 8 en Si menor; Prokofiev: Concierto Nº 3, Op. 26 en Do Mayor para piano y orquesta*, solista Malcolm Troup; *Strauss: "Don Juan" poema sinfónico, Op. 20* y *Ravel: "Dafnis y Cloe" Segunda Parte*.

Al referirse a este concierto en su crítica de "El Mercurio", Heinlein dice: "...La cuidadosa labor común pudo apreciarse desde el comienzo, con el contrapunto elocuente del primer corno (en la "Inconclusa" de Schubert) ... Gracias a la sensibilidad poética del maestro se logró una versión de estremecida hermosura. Malcolm Troup, cuyas anteriores actuaciones entre nosotros han dejado tan grato recuerdo, prestó su concurso para una interpretación maravillosamente orgánica del Concierto N° 3 de Prokofieff. Los solos del pianista canadiense tienen nervio y fuerza de convicción; no faltan las luces llamativas, los acentos voluntariosos. Sin embargo, Troup nunca se excede, dando la impresión de sentirse, no el astro que debe exhibir su pirotecnia, sino un elemento más en el concierto de voces instrumentales. Prevalció un concepto sinfónico, y hubo hallazgos preciosos de ambiente y matización en esta entrega solidaria ...".

El programa terminó con versiones muy hermosas de "Don Juan" de Strauss y la segunda suite de "Dafnis y Cloe", uno de los mayores triunfos que Vandernoot ha logrado en esta temporada.

Décimosegundo concierto.

En el concierto de despedida de André Vandernoot, el programa incluyó: *Strawinsky: Sinfonía de los Salmos* y *Beethoven: Novena Sinfonía*. Actuó el Coro de la Universidad de Chile preparado por Marco Dusi y los solistas: Angélica Montes, Alicia Estrada, Hernán Würth y Guillermo Ascencio.

"Una versión sui generis de la Sinfonía de los Salmos de Strawinsky, encabezó el duodécimo concierto de la Orquesta Sinfónica. ¿Dónde quedaron la límpida sequedad, la aspereza contrapuntística, la pertinencia de la genial creación?" —pregunta Federico Heinlein en su crítica—. Y luego agrega: "Excepto el clímax del primer tiempo, no había nada impecable en este oficio blandamente conciliatorio, sin tensión, grandeza ni misticismo ... Si estimamos errado el enfoque de la obra de Strawinsky, aplaudimos sin reservas el concepto estético que el director André Vandernoot demostró a través de la interpretación de la Novena Sinfonía de Beethoven ... Se lucieron muchos miembros de la orquesta, el coro de Marco Dusi se distinguió por lo que acaso fue el trabajo más estupendo de cuantos le hemos escuchado, y el cuarteto cumplió adecuadamente su nada fácil tarea".

Décimotercer Concierto.

Victor Tevah, frente a la Sinfónica de Chile, dirigió el siguiente programa: *Mendelssohn: La Gruta de Fingal*; *Haydn: Concierto para violoncello en Re Mayor, Op. 101*, solista Bernard Michelin; *Schidlowky: Nueva York*, estreno en Chile; *Sibelius: Sinfonía N° 1, en Mi menor, Op. 39*.

Sobre este concierto escribió Heinlein: "... Otra obra demasiado oída, el Concierto Op. 101 de Haydn, en el arreglo de Gevaert, recibió una ejecución inesperadamente defectuosa de parte del célebre cellista Bernard Michelin. Con frecuencia estuvieron ausentes la hermosura y pureza de sonido que le conocimos en ocasiones anteriores. Entregó un trabajo superficial, constantemente apurado en las figuraciones rápidas ... La novedad del programa fue "Nueva York" de León Schidlowsky, boceto impresionante, estrenado hace tres meses en Caracas, de notable riqueza sonora y recursos variados, que atraen y entretienen. Tevah y la orquesta se desempeñaron con suma destreza ... La Primera Sinfonía de Sibelius sirvió de broche de plomo al concierto ... La interpretación fue, en general, de primer orden, gracias a la comprensión de Tevah y el eficaz comportamiento de la orquesta".

Décimocuarto concierto.

La Sinfónica de Chile, dirigida por Victor Tevah, ejecutó las siguientes obras: *Martín: Concierto para dos orquestas y timbal*; *Puelma: Concierto en La menor para violín y orquesta*, solista, Stephan Tertz y *Brahms: Sinfonía N° 3 en Fa Mayor, Op. 90*.

Mario Calderón en "P.E.C.", al referirse al Concierto para dos orquestas y timbales de Martín, escribe: "... La interpretación alcanzó un nivel superlativo, Víctor Tevah demostró una profunda compenetración con la obra, destacando todos sus planos y la gran fuerza rítmica que la anima. La orquesta respondió con entusiasmo a sus indicaciones, logrando momentos electrizantes; párrafo aparte merece la actuación de Oscar Gacitúa, igualmente correcto en sus pasajes percutidos del primero y tercer movimiento, como en el pasaje cantable del segundo. En resumen, una versión que no desmerece de los mejores registros fonográficos de esta magnífica obra, casi al nivel de la Orquesta Filarmónica checa, dirigida por Karel Anel, la mejor que conocemos.

El concierto en La menor, para violín y orquesta, del compositor nacional Roberto Puelma, posee el interés relativo de los anacronismos ... Stephan Tertz hizo todo lo que pudo, pero la partitura no da para más; lo mismo puede decirse de la orquesta ...".

Décimoquinto Concierto.

Victor Tevah, en este concierto, dirigió a la Sinfónica de Chile en el siguiente programa: *Ravel: Le Tombeau de Couperin; Letelier: Sonetos de la Muerte*, sobre poesías de Gabriela Mistral, solista Angélica Montes y *Beethoven: Sinfonía N° 4, en Si bemol Mayor*.

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein: "... Una versión bastante desigual de la suite "Le Tombeau de Couperin" de Ravel. Al director, Victor Tevah, le hemos escuchado la misma obra de modo muy suerior, especialmente el Preludio. Esta vez hubo deficiencias en los instrumentos y escasez de diferenciación entre las hebras melódicas esenciales y las acompañantes... A continuación se escucharon seguidos —creemos que por primera vez en esta forma completa— los tres Sonetos de la Muerte, de Alfonso Letelier... La angustia entrañable que late en estas páginas tremendas sobre los célebres versos de Gabriela Mistral convierten en experiencia emotiva poco menos que abrumadora la audición integral de la obra, que parece hablar el idioma de un alma en el colmo del desconsuelo, no obstante algunos rayos de inquieta esperanza. Especie de vasto poema sinfónico, con intervenciones vocales que dan al texto un tratamiento silábico, hay aquí un expresionismo de buena ley, que no deja de hacer impacto. El soprano radiante y generoso de Angélica Montes fue capaz de sobrenadar dramáticamente por encima de las olas de sonido que Letelier desencadena, a menudo, en su gran orquesta. Sería y expresiva la cantante hizo una honrada labor. La actuación de Tevah y la orquesta nos pareció, en general, satisfactoria, siendo siempre de entera sinceridad...".

Décimosexto Concierto.

El último concierto de la temporada sinfónica, que también estuvo a cargo de Victor Tevah, consultó el siguiente programa:

Bloch: Concerto Grosso; Kabalevsky: Concierto para cello, solista Arnaldo Fuentes y *Orrego-Salas: Cantata "América, no en vano invocamos tu nombre"*.

Dijo Federico Heinlein sobre este programa: "... Se escuchó una versión radiante, equilibrada, (Concerto Grosso de Bloch) que no permitía extralimitaciones del dolor en la Endecha ni exuberancias indebidas en la Danza Rústica, imprimiendo al estilo de la interpretación un clasicismo que halló su cauce más afortunado en la fuga final, prodigio de factura y sonoridad plenamente logradas".

A propósito de las primeras audiciones en Chile del Concierto para cello de Kabalevsky y la Cantata "América" de Orrego Salas, continúa diciendo: "... Con sonido hermoso, por momentos algo disparejo, Arnaldo Fuentes tocó el concierto de Kabalevsky... Tevah y la orquesta acompañaron al solista con la delicadeza adecuada". Sobre el Op. 57 de Orrego Salas, agrega: "La versión, digna y cuidadosa, tal vez un tanto cuadrada, contó con el esmerado trabajo del coro masculino de la Universidad de Chile, preparado por Marco Dusi con la probidad que le es habitual. El primer tiempo "Largo sostenuto", cántico invocatorio que tiene cierta dificultad en emprender su lenta procesión, tuvo como solista a Carlos Haiquel, cuyo bien timbrado barítono pudo aquilatar en los agudos y el centro, mientras que los graves extremos de la parte parecían incómodos para su registro. En el "Moderato", punto alto de la creación, la soprano María Elena Guíñez estuvo a cargo de un largo solo que es de redacción precaria, aún para una voz tan móvil, clara y firme como la de ella. Sin embargo, venció los escollos con seguridad acrisolada, impresionando por su aplomo singular. El último trozo, "Solemne", enlaza instrumentos, coro y solistas, en manifestaciones sonoras, de evidente sinceridad, que proporcionaron un grandioso fin de temporada".

TEMPORADA DE MUSICA DE CAMARA DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Primer Concierto.

La Temporada de Música de Cámara se inició en el Teatro Antonio Varas, el 30 de mayo, con un recital de la soprano Angélica Montes acompañada por el pianista Ellen Tanner.

El programa de este recital incluyó *Lieder* de Brahms, Wagner, Leng y Wolf.

Citamos algunas opiniones de la crítica de Federico Heinlein: "... La cantante es dueña de una magnífica voz que maneja con habilidad y limpidez asombrosas y cuyo timbre fascinador ejerce su magia en cual-

quier registro. El temperamento de la artista, así como el ámbito y volumen de su voz, parecen predestinarla para la ópera. Sin embargo, ella siempre ha demostrado igual afición al lied... Angélica Montes triunfa en aquellos trozos que le permiten exhibir ventajosamente sus privilegiados dones naturales. Pensamos, particularmente, en "Im Treibhaus", su logro más incontestable. Casi desprovisto de errores, el acompañamiento de Ellen Tanner, ora transparente, ora macizo, pero siempre discreto, se subordinó con ductilidad a la línea vocal...".

Segundo Concierto.

Recital del fagotista argentino Emilio Donatucci con Elvira Savi al piano. El programa incluyó: *Galliard: Sonata N° 5; Besozzi: Sonata; Saint-Saens: Sonata Op. 168; Jacobi: Variaciones folklóricas escocesas; Gliere: Impromptu Op. 35, N° 9; Villa-Lobos: Ciranda das sete notas y Tansman: Sonatine.*

Sobre este artista dice Federico Heinlein: "...Técnicamente poco menos que impecable, el excelente instrumentista argentino evidenció gran comprensión musical y un sonido siempre cuidado, de calidad extraordinaria. La acompañante mostró una vez más su versatilidad a toda prueba, fuera de cumplir magistralmente su cometido mecánico, sabe adentrarse en cualquier estilo.

"De las obras del siglo xviii sobresalió la Sonata en Si bemol mayor del famoso fagotista italiano Jerónimo Besozzi. La Sonata Op. 168 que Camille Saint-Saens compuso en 1921... un desempeño particularmente lucido tuvo Donatucci en el alegre virtuosismo de las "Variaciones folklóricas escocesas" de Jacobi-Weigelt...".

Concierto Extraordinario de Salvatore Accardo.

El violinista italiano Salvatore Accardo ofreció un único recital en Santiago, en el Teatro Municipal, bajo el auspicio del Instituto de Extensión Musical y la I. Municipalidad de Santiago, el 12 de junio. Acompañó Alfredo Rossi.

El programa consultó las siguientes obras: *Bach: Partita en Mi menor; Brahms: Sonata N° 2, Op. 100, en La Mayor; Prokofiev: Sonata N° 1, Op. 80 en Fa menor y Paganini: I Palpití.*

Con respecto a este concierto, Heinlein escribió: "... Dos sonatas formaban la parte medular del recital. Lleno de expresión y carácter, el desempeño del excelente pianista Alfredo Rossi constituyó un factor altamente positivo de este concierto. De la Segunda Sonata de Brahms se plasmaron con poderío el gozoso Allegro y el tiempo

central, el que, alternando Andante y Scherzo, los combina en un solo movimiento... La colaboración entre violín y piano fue aún más acabada en la Sonata N° 1, Op. 80 de Prokofieff... Cada detalle de la magnífica creación adquirió relieve gracias a la mancomunada labor de Accardo y Rossi, quienes vencieron las ingentes dificultades técnicas de la partitura sin esfuerzo aparente. El violinista dio lucimiento a las variaciones de Paganini... mostrándose poco menos que infalible en todos sus artificios, entre ellos dobles cuerdas de armónicos realmente endiabladas. Quien a los 25 años es dueño de la autoridad musical que traducen las interpretaciones de Accardo, tiene un futuro, al parecer, ilimitado".

Tercer Concierto.

El recital de Peter Damm, primer corno de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, premiado en el Concurso Internacional de la Radiodifusión de München y Premio del Concurso Internacional de la Temporada de Primavera de Praga, ofreció un recital de corno acompañado por la pianista Hilda Cabezas. El programa incluyó las siguientes obras: *Poulenc: Elegia; Diether Noll: Cuatro Baguetas; Hindemith: Sonata 1939; Beethoven: Sonata Op. 17; Schumann: Adagio y Allegro, Op. 70 y Dukas: Villanelle.*

En "La Última Hora", Nino Colli al referirse a este recital, dijo: "...constituyó una magnífica velada de arte musical, tanto por el programa, integrado con obras escasamente ejecutadas en conciertos y que son de indudable valor artístico, como por las excelsas cualidades que demostró Peter Damm... puede ser clasificado entre los mejores ejecutantes del instrumento que cultiva. Su inmenso talento de músico evidencia haber sido armoniosamente desarrollado, dada la forma acertada en que abordó los más diversos estilos de compositores pertenecientes a tendencias y escuelas de composición muy diferentes... Su fraseo tan perfectamente redondeado, el control y la aterciopelada belleza de la sonoridad que obtiene, las casi infinitas graduaciones de su interpretación y el sentimiento poético general que predomina, nos lo mostraron como un artífice de la recreación musical. Además de lo dicho, su limpieza y dominio técnico son admirables...".

Cuarto Concierto.

El barítono Guillermo Asencio, acompañado por Hermann Kock, ofreció un recital a base de lieder de Schubert y Wolf.

No hubo crítica.

Quinto Concierto.

El Quinteto de Vientos de Juventudes Musicales, fundado en 1964, es el más joven conjunto de cámara de nuestro medio y está formado por destacados elementos de la nueva generación de instrumentistas. Sus componentes son: Fernando Harms, flauta; Cancio Mallea, oboe; Jaime Escobedo, clarinete; Raúl Silva, corno y Patricio Bravo, fagot. El programa de este concierto incluyó: *Danzi: Quinteto en La Mayor, Op. 68, N° 1*; *Milhaud: La Cheminée du Roi René*; *Garrido-Lecca: Divertimento para Quinteto de Vientos*; *Rossini: Cuarteto en Fa Mayor, N° 6* para flauta, clarinete, corno y fagot y *Hindemith: Kleine Kammermusik, Op. 24, N° 2*.

Federico Heinlein, al referirse a este concierto, escribió: "... Aunque subsisten algunos problemas de homogeneidad sonora, el conjunto alcanza un amalgamamiento cada vez más satisfactorio. La amplitud de su repertorio es ejemplar, y en el loable afán de enriquecer los programas incluye en ellos obras que, a veces, cautivan por experimentales o como curiosidad histórica, más que en función de su valor intrínseco. En el Divertimento, de Celso Garrido-Lecca, la agrupación dio una buena prueba de saber enfrentarse con éxito a las complejidades del lenguaje actual... Dos fueron los logros incontestables de la presentación. La "Pequeña música de cámara" de Hindemith... fue plasmada con la técnica y el entendimiento que requiere. En la menos difundida suite "La cheminée du Roi René" de 1939, Darius Milhaud evoca su Provenza natal con amor palpitante. El Quinteto "Juventudes Musicales" dio a la encantadora obrera el cariño que merece, recalcando su interés armónico y los efectos de timbre particulares, obtenidos por novedosas combinaciones del ámbito de los instrumentos. "Jongleurs" y "La Maousinglade" constituyeron aciertos de jerarquía excepcional".

Sexto Concierto.

El Cuarteto Nacional de Cuerdas formado por Alberto Dourthé, Jaime de la Jara, Abelardo Avendaño y Arnaldo Fuentes, inició sus actividades en Santiago en 1965. En este concierto interpretaron las siguientes obras: *Beethoven: Cuarteto Op. 59, N° 3*; *Becerra: Cuarteto N° 3 "Del Viejo Mundo"* y *Brahms: Cuarteto Op. 51, N° 1*.

La crítica, a este concierto, de Federico Heinlein dice: "... Atacan la música con entusiasmo espontáneo y sonoridad ora fina, ora vigorosa, siempre vital y floreciente. Ocurren pequeños deslices, pero triunfa el espíritu de la obra. El sensitivo control dinámico realza los perfiles de cada voz impor-

tante, y proporciona deleite comprobar de qué manera los intérpretes van escuchándose entre ellos. El Tercer Cuarteto de Gustavo Becerra data de 1955 y fue compuesto en Europa (de ahí su título "Del Viejo Mundo"). De concisión refrescante, elabora influencias de Bartok y la Escuela Vienesa en forma muy personal. También de esta partitura se obtuvo una versión excelente...".

Séptimo Concierto.

Recital de Hanns Stein, tenor, acompañado por Galvarino Mendoza. El programa incluyó un panorama completo de la canción en Checoslovaquia desde Jiri Antonin Benda (1722-1795) hasta Dvorak, Novák y Martinu.

Al referirse a este concierto, Nino Colli, escribió: "... Hanns Stein seleccionó con muy buen gusto una serie de obras que ilustraron dos siglos de producción vocal y que constituyen una síntesis de logros en la canción, en los periodos clásico, romántico y moderno. Al interés que presentó el programa... debe agregarse la calidad aportada por el tenor Hanns Stein. Su comprensión de los diversos estilos en los periodos ya especificados, la musicalidad que exhiben todas sus versiones, la seriedad de su trabajo de intérprete y la sensibilidad e inteligencia con que sabe decir, hace que deba reconocérselo como uno de los mejores cultores del recital de cámara en Chile... Galvarino Mendoza realizó una esmerada labor de acompañante, confiriendo con ella notable realce a este recital de cámara".

Octavo Concierto.

Recital de la pianista Carla Hübner a base de obras de compositores latinoamericanos jóvenes, obras escuchadas en primera audición en Chile. *Atilano Auza-León*, (Bolivia): *Anfiblastula*; *Graciela Paraskevaidis* (Argentina): *Cinco Piezas*; *César Bolaños* (Perú): *Cuentos III*; *Eduardo Mazzadé* (Argentina): *Tres Preludios sobre una serie de Dallapiccola*; *Alcides Lanza* (Argentina): *Plectros II, para piano y sonidos electrónicos*; *J. Arandia-Navarro* (Argentina): *Plays Rítmicas*; *Rafael Aponte-Ledee* (Puerto Rico): *Tema y seis diferencias*; *Gerardo Gandini* (Argentina): *Tres pequeñas Elegías para piano III* y *Enrique Rivera* (Chile): *Sonata N° 2*. Además, Carla Hübner tocó de *Fernando García: Estáticas* y de *Roberto Falabella: Estudios Emocionales*.

Al referirse a este concierto, dice Federico Heinlein: "... Carla Hübner dio un magnífico recital dedicado a jóvenes autores hispanoamericanos; magnífico tanto por su excelencia pianística como por el enorme

interés de la mayoría de las composiciones presentadas... Especial riqueza encontramos en las selecciones de la primera parte...".

Concierto extraordinario de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig.

El programa incluyó las siguientes obras de J. S. Bach: *Sinfonía de la Cantata 174 "Ich liebe den Höchsten von Ganzen Gemüte"; las Suite Nº 1 en Do Mayor y Nº 2 en Si menor; Doble Concierto para violín y oboe en Re menor y Concierto para cembalo en Re Menor.*

Al referirse a este concierto, Federico Heinlein, dijo: "... Una vez más, oído y mente gozaron de interpretaciones sin empaque ni propopeya, basadas en probidad artística, espíritu común y solidez de estilo...".

Entre los trozos tocados fuera de programa, los movimientos extremos del Divertimento en Re Mayor K. 205 de Mozart, "cuyos sonidos —agrega Heinlein— llenaban el corazón con una alegría que no era de este mundo". Y termina su crítica citando a Karl Barth, "Cuando los ángeles ensalzan a Dios en los Cielos, estoy seguro de que tocan Bach. Sin embargo, en familia tocan Mozart, y entonces el Señor siente especial deleite en escucharlos".

Noveno Concierto.

Recital de la pianista francesa, Gisèle Gruss. El programa incluyó las siguientes obras: *Brahms: Sonata Op. 5; Chopin: Barcarolle, Op. 60; Ravel: Gaspard de la Nuit; Messiaen: Dos Preludios y Prokofiev: Sonata Op. 28.*

Al referirse a este concierto, Heinlein escribió: "... Gisèle Gruss se presentó como pianista de personalidad definida. Consigue efectos plásticos, yuxtaponiendo la pulsación más incisiva y un "toucher" acariciante. Tiene algo que decir, posee imaginación y se apunta bellos logros en páginas que están plenamente a su alcance, como el segundo movimiento de la Sonata Op. 5 de Brahms, o el primero de los Preludios de Messiaen. La gran mayoría de las obras escogidas se hallaba justo por encima de sus actuales posibilidades...".

Décimo Concierto.

Malcolm Troup ofreció un recital en el que tocó el siguiente programa: *Debussy: Imágenes, 2da. Serie; Boulez: Sonata Nº 3 Constellation-Miroir; Villa-Lobos: Rudepoema; Schidlowsky: Seis Miniaturas; Stockhausen Klavierstück V; Messiaen: de "Regards sur L'Enfant Jesus"; Premiere Comunión de la Vierge y Regard de l'Esprit de joie y Ravel: Gaspard de la Nuit.*

Heinlein dijo sobre este concierto: "De-

bussy y Ravel sirvieron de marco al fascinante programa de música del siglo XX que ofreció Malcolm Troup. La musicalidad soberana del pianista, quien tocó de memoria aun las obras más complejas, causó justa sensación.

"Con técnica fenomenal, inteligencia y endopatía plasmó las osadías del exuberante Rudepoema" de Villa-Lobos, que pretende ser el relato psicológico de Arturo Rubinstein y da la impresión de un Petrushka en la selva virgen. El primero de dos trozos de las "Miradas sobre el Niño Jesús" de Messiaen, irradiaba emoción y religiosidad, mientras que el otro, no exento de interés pianístico, se dedica a manifestaciones de júbilo un tanto baratas.

"Ilustran los comienzos de Schidlowsky las Seis Miniaturas, sobre cuadros de Paul Klee. Recogen la sugerencia pictórica en apuntes fugaces, aparentemente dispersos, excepto el penúltimo "¿De dónde?, ¿dónde?, ¿hacia dónde?, cuya unidad resulta sin lugar a dudas. La "Quinta pieza para piano", de Stockhausen, posterior a sus experiencias electrónicas iniciales, cautiva por una estructuración de implacable rigurosidad.

"Acaso el punto culminante del recital fue la Tercera Sonata (1957) de Pierre Boulez, temperamental, agresiva, de personalidad avasalladora. De sus peripecias sonoras, en parte determinadas, en parte aleatorias, Troup hizo una creación que merece quedar inscrita en los anales de nuestra vida de conciertos como verdadera hazaña de vanguardia musical".

Décimoprimer Concierto.

Recital de Bernard Michelin con Alfredo Rossi al piano. El programa incluyó las siguientes obras: *Pergolesi: Sonata en Sol Mayor; Beethoven: Siete variaciones sobre un tema de la Flauta Mágica; Brahms: Sonata en Fa Mayor; Debussy: Sonata; M. de Falla: Suite Popular Española; Ravel: Habanera y Weber: Rondó.*

Heinlein dijo en su crítica: "Un excelente recital dieron el cellista Bernard Michelin y el pianista Alfredo Rossi. El cello desarrolló un sonido puro y grato, casi excesivamente voluminoso, en una obra de comienzos del siglo XVIII, la Sonata en Sol Mayor de Pergolesi... En las variaciones de Beethoven sobre "Bei Maennern, welche Liebe fuehlen" de Mozart, los ejecutantes supieron identificarse de manera inmejorable con los diversos estados de ánimo vertidos en la partitura. Quizás el logro más completo de la actuación conjunta de los artistas fue la Sonata en Fa Mayor, Op. 99, de Brahms. Con humor y capricho encantadores se plasmó la Sonata de Debussy...".

Décimosegundo Concierto

El recital de Hernán Würth, acompañado por Jorge Marianov al piano, tuvo el siguiente programa: *Debussy: Fêtes galantes; Schidlowky: Tres canciones de amor; Berg: Cuatro Canciones, Op. 2; Webern: Cinco Canciones, Op. 3; Schoenberg: Soneto, Op. 8, N° 5 y Mussorgsky: Cantos y danzas de la muerte.*

En su crítica, Heinlein escribió sobre este recital: "...Aparte del buen gusto y la cultura que se manifestaron a través de la interpretación, hubo aciertos vocales tan extraordinarios como, por ejemplo, la prolongada frase final de "Claro de luna", trazada con calma perfecta e ininterrumpida. Logros notables del dotadísimo pianista fueron los acompañamientos de "En sordina", "Claro de luna", y "Coloquio sentimental", que reflejaron el clima de estas páginas sin descuidar la corrección musical...".

Décimotercer Concierto.

El Cuarteto Santiago con los solistas Lucia Gacitúa, piano y Juan Correa, clarinete,

ejecutaron un programa que incluyó: *Peña: Cuarteto; Prokofiev: Obertura sobre temas judíos; Bartok: Cuarteto N° 3 y Schumann: Quinteto con piano y clarinete.*

Décimocuarto Concierto.

La pianista uruguaya Elida Gencarelli se presentó en el Antonio Varas el 12 de septiembre con el siguiente programa: *Scarlatti: Dos Sonatas; Beethoven: Sonata, Op. 57 en Fa menor; Chopin: Cuatro Estudios; Mastrogiovanni: Canto y percusión; Ginastera: Danzas Argentinas y Sergio Ortega: Sexteto*, en el que la pianista miembro de J.J. MM. del Uruguay, actuó con el Quinteto de Vientos de J.J. MM. Chilenas.

Décimoquinto Concierto.

El último concierto de la temporada realizado el 26 de septiembre, estuvo a cargo del Coro de Cámara de Valparaíso, bajo la dirección de Marco Dusí. El Coro interpretó obras de Ingegneri, J. Des Prés, Scandello, Monteverdi, Schieri, Hindemith, P. H. Allende, Alfonso Letelier y Petrassi.

XII TEMPORADA DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA MUNICIPAL

La Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal se inició en el Teatro Municipal el 28 de abril. Este año la temporada constó de 16 conciertos de abono divididos en dos etapas de 8 conciertos cada una, abarcando la primera desde el 28 de abril al 16 de junio y la segunda del 14 de julio al 1° de septiembre. Las repeticiones a precios reducidos de estos conciertos se realizaron en el Teatro Cariola los días viernes.

Primer Concierto.

El programa consultó: *Schönberg: Noche Transfigurada; Strauss: Burlesca para piano y orquesta*, solista Herminia Raccagni y *Brahms: Sinfonía N° 2*. Este programa fue dirigido por el maestro Agustín Culléll, director titular del conjunto.

En "El Siglo", el crítico Egmont, escribe sobre este concierto: "...La Filarmónica nos deparó una velada de arte de mucha calidad. El esfuerzo de que ha sido objeto le ha conferido a su sonoridad una macidez, solidez y densidad que había dejado de tener en los últimos años, pudiendo decirse que ha resurgido muy mejorada del estado de postración en que se hallaba sumida. No

es ajeno, también, a lo expresado, el trabajo sabio e inteligentemente llevado a cabo por el maestro Culléll, quien no ha omitido, evidentemente, sacrificios de ninguna especie para levantar el nivel musical y técnico del conglomerado orquestal que dirige... La Burlesca para piano y orquesta de Ricardo Strauss estuvo presidida por una absoluta identidad en el concepto interpretativo de la partitura, tanto por lo que se refiere al director de orquesta como por parte de la pianista. A lo dicho debe sumarse no sólo la forma ajustada con que la Filarmónica acompañó, sino también la forma brillante, segura y totalmente compenetrada del espíritu de la obra con que Herminia Raccagni la ejecutó...".

Segundo Concierto.

Bajo la dirección del director argentino Julio Malaval, la Filarmónica Municipal ejecutó el siguiente programa: *Wagner: Obertura de los Maestros Cantores; Santa Cruz: Preludios Dramáticos; Saint-Saens: Concierto para cello y orquesta en La menor; Dvorak: Sinfonía N° 9 "Nuevo Mundo"*. La solista de este concierto fue la cellista norteamericana Christine Walevska.

Federico Heinlein, en "El Mercurio" dice con respecto a este concierto: "... Desde los primeros compases del preludio a "Los Maestros Cantores" de Wagner, fue testimonio de la sensibilidad auditiva del visitante... Evidentemente, el director consiguió lo que quiso: una visión noble, ensoñada, lejos de toda tosquedad o grandilocuencia. Discutible nos pareció su enfoque de los Preludios Dramáticos de Santa Cruz. Late en estas páginas un patetismo profundo y desgarrador, que constituye su verdadera esencia. Malaval no se interesó por él o no supo descubrirlo... Christine Walevska... formada en el Conservatorio de París y dueña de un instrumento de singular categoría... se impuso por su alta musicalidad... En el terreno mecánico aún no ha alcanzado la perfección".

Tercer Concierto.

El programa consultó: *Weber: Obertura "Oberón"; Stamitz: Concierto para flauta y orquesta*, solista Clara Fries; *Vivaldi: Concierto para guitarra y orquesta*, solista Eugenio Dávalos y *Brahms: Sinfonía Nº 4*.

En "P.E.C." el crítico Mario Calderón dijo sobre este concierto: "En términos generales, el nivel de este tercer concierto de la Filarmónica acusó una sensible mejoría, en relación con los anteriores, tanto en lo que a calidad se refiere, como al nivel interpretativo...".

El punto más alto del concierto se alcanzó con la Cuarta Sinfonía de Brahms... el desempeño de la orquesta fue seguro y disciplinado. El director Malaval en todo momento tuvo el control del conjunto...".

Cuarto Concierto: Presentaciones de la Orquesta Sinfónica del Japón N. H. K.

La Orquesta Sinfónica del Japón de la N. H. K., bajo la dirección del maestro Hiroyuki Iwaki, ejecutó las siguientes obras: *Wagner: Preludios de los Maestros Cantores; Toyama: Divertimento; Brahms: Sinfonía Nº 1*.

El segundo concierto de este conjunto, fuera de abono, estuvo a cargo del maestro Yuzo Toyama y consultó las siguientes obras: *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 6; Toyama: Concierto para violín y orquesta; Falla: El Sombrero de Tres Picos, Suite Nº 2*.

En su comentario crítico en "El Mercurio", Federico Heinlein dice: "... En el primer concierto dirigido por Hiroyuki Iwaki, el conjunto era de dulzura blanda, sedaña, con un sonido que llamaríamos voluptuoso, de no haber sido tan antisépticamente pulcro y límpido. El oído deleitado por esta eufonía creyó escuchar otra orquesta al día siguiente, bajo el director Yuzo Toyama...

Iwaki mostró una técnica superior, un sentido musical más delicado. Sus señales obtienen de la orquesta radiación y luminosidad sin par... Toyama... es un músico multifacético... Sus indicaciones son, a veces poco claras, y su robustez puede rayar en la crudeza... La orquesta posee cualidades sobresalientes... Excenta de elementos débiles, toca con cultura y pureza, sabe amalgamarse y hace gala de una disciplina a toda prueba...".

Quinto Concierto.

Bajo la dirección del director invitado Jacques Singer, de nacionalidad norteamericana, la Orquesta Filarmónica tocó el siguiente programa: *Bach: Fugas en Re menor y Sol Mayor; Beethoven: Sinfonía Nº 5; Liszt: Concierto Nº 2 para piano y orquesta*, solista Sofía Cymes; y *Wagner: 1er. y 3er. Preludio de Lohengrin*.

Sobre este concierto Heinlein dijo en "El Mercurio": "... De partida, el director mostró su garra en versiones grandiosas —un tanto abultadas, pero no por eso menos espléndidas— de dos fornidos arreglos de fugas para órgano, de Bach, debidos, respectivamente, a Leopold Stokowsky y Lucien Caillet, con resultados sonoros sorprendentes, que se repitieron en la Quinta Sinfonía de Beethoven. Sin poseer una diferenciación de mayor sutileza, el enfoque de Singer es directo, sincero, contundente... La sobresaliente pianista argentina Sofía Cymes tocó el Concierto en La Mayor, de Liszt, con mucho carácter y pirotécnico virtuosismo, algo empañados por la opacidad del instrumento, la que estuvo en desacuerdo con el fulgor orquestal...".

Sexto Concierto.

En este segundo concierto bajo la dirección del maestro Singer, la Orquesta ejecutó un programa que incluyó las siguientes obras: *Beethoven: Egmont; Brahms: Concierto para violín*, solista Pedro D'Andurain; *Schostakovich: Sinfonía Nº 11*.

Con respecto a este concierto, Federico Heinlein en "El Mercurio" dijo: "Decepcionó el sexto concierto de abono de la Filarmónica Municipal en cuyo ambicioso programa figuraba la Undécima Sinfonía de Demitri Shostakovich. La ejecución no estuvo mal, pero la obra misma, que dura una hora ininterrumpida, tiene casi sesenta minutos de más... Tal vez el director había confiado en que obras tan conocidas como la obertura "Egmont" de Beethoven, y el Concierto para violín, de Brahms, no requerían mayor preparación. Los hechos probaron lo contrario... Pedro D'Andurain se mostró como solista excepcional en los dos

primeros tiempos del concierto de Brahms, alcanzando momentos de exaltación paradisiaca. Con sonido insinuante trazó las agudas líneas melódicas y supo mantener unidad estructural a través de las tortuosas peticiones de su parte.

Séptimo Concierto.

El maestro David Serendero dirigió a la Orquesta Filarmónica en este concierto en el que se ejecutó: *Mendelssohn: Obertura Ruy Blas*; *Tschaikowsky: Concierto para violín y orquesta en Re Mayor*, solista Salvatore Accardo y *Beethoven: Sinfonía Nº 8*.

En "La Última Hora", Nino Colli dijo sobre este concierto: "... El violinista napolitano que nos visita es ya, no obstante su juventud, una figura estelar del instrumento que cultiva... su sonido es potente, brillante y de singular belleza; su destreza en el manejo del arco y el asombroso mecanismo de su mano izquierda le permiten realizar toda suerte de malabarismos técnicos con una sencillez que paralogiza al oyente. La profunda y madura musicalidad de primer orden... La orquesta, en esta oportunidad, no secundó al solista sino muy modestamente... La Filarmónica nos deparó una buena versión de la 8a. Sinfonía de Beethoven... David Serendero lució una batuta segura y el concepto de un Beethoven bien comprendido y bastante minuciosamente expresado...".

Octavo Concierto.

Agustín Cullerell, director titular de la Orquesta Filarmónica Municipal, dirigió el último concierto de la primera temporada de este conjunto, en un programa que incluyó: *Vivaldi: Concierto Grosso Nº 8 en Sol menor*; *Mozart: Sinfonía Nº 29* y *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 5*.

Federico Heinlein, dijo sobre este concierto en "El Mercurio": "Una magnífica interpretación del Concerto Grosso Nº 8 en Sol menor, de Vivaldi, abrió el octavo concierto... Bajo la batuta de Agustín Cullerell, las cuerdas obtuvieron sonoridades sedosas de ejemplar amalgamamiento, fruto, sin duda, de la intensa labor educativa del director titular... De la Sinfonía Nº 29 en La mayor, de Mozart, se consiguió una versión algo más correcta... La sensibilidad que Cullerell ha demostrado con motivo de anteriores interpretaciones de Tschaikowsky volvió a hacerse patente en su entrega de la Sinfonía Nº 5...".

Noveno Concierto.

El 14 de julio se inició, bajo la dirección del maestro Choo-Hoey, la segunda temporada de la Orquesta Filarmónica Municipal,

con el siguiente programa: *Beethoven: Obertura Leonora Nº 3*; *Schumann: Concierto para piano y orquesta*, solista: Elisa Alsina; *Debussy: Nocturnos* y *Strauss: "Till Eulenspiegel"*.

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein: "... Elisa Alsina fue la solista del Concierto para piano de Schumann. De transparencia apreciable en muchos detalles mecánicos, su matización cuidadosa, puntuada de acentos, logra dar contornos incisivos al perfil musical. Hay denuedo, brillo, una determinación empeñada, más que el hábito inconfundible del romanticismo. Bastante firme ante las exigencias de la difícil parte, la joven pianista —no cabe duda— adquirirá con el tiempo aquella generosa soltura expresiva de la que aún carece. En los dos primeros Nocturnos de Debussy, Choo-Hoey consiguió color y ambiente, a pesar de las disparidades del conjunto... La Filarmónica logró una valiente aproximación a "Las Travesuras de Till Eulenspiegel...".

Décimo Concierto.

En esta ocasión, el director Choo-Hoey dirigió el siguiente programa: *Wagner: Preludio y Muerte de Amor de "Tristán e Isolda"*; *Schumann: Sinfonía Nº 3, en Mi bemol Mayor, Op. 97 "Renana"*; *Bartok: Suite de Danzas*.

"... Preludio y Muerte de Amor de "Tristán e Isolda", de Wagner, tuvieron pasión, intensidad, un clima poderoso, no obstante las inexactitudes o vacilaciones especialmente de maderas y metales —dice Heinlein en su crítica—... Suelto y a la vez preciso, el maestro infundió al conjunto una loable superación en la Suite de Danzas, de Bartok... La Tercera Sinfonía, "Renana", de Schumann constituyó otra afirmación más de la estatura de Hoey como músico...".

Décimoprimer Concierto.

El concierto de despedida del maestro Choo-Hoey frente a la Orquesta Filarmónica Municipal, incluyó las siguientes obras: *Leng: Alsino, Poema Sinfónico*; *Gershwin: Segunda Rapsodia*, estreno en Chile, solista Galvarino Méndez y *Schubert: Séptima Sinfonía en Do Mayor, "La Grande"*.

En su crítica, Heinlein dijo sobre este concierto: "... Las páginas de Alfonso Leng se interpretaron con intenso lirismo y resultados sonoros que se movían entre transparencia luminosa y opacidad. La Sinfonía en Do mayor, de Schubert... en el enfoque del director primaba enérgica plenitud, la que supo transmitir a la orquesta, cuya actuación fue muy satisfactoria, excepto en el final del "Allegro ma non troppo". Como

estreno se ofreció la segunda Rapsodia de Gershwin, escrita en 1931. Presenta rasgos muy similares a la Primera ("in Blue"): un jazz sintético, armonizado con buen gusto evidente... El comienzo de la obra entretiene por su ritmo nervioso, y en la parte lenta hay pasajes de distinción, pero el retumbante final carece de inventiva. Bajo la vigorosa batuta de Hoey, la Filarmónica tuvo un desempeño capaz y entusiasta. El virtuosismo de los solos del pianista Galvarino Mendoza, de calidad deslumbrante, contribuyó en forma significativa al éxito de esta primera audición".

Décimosegundo Concierto.

Bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo, la Filarmónica Municipal tocó las siguientes obras: *Franck: Redención, Poema Sinfónico; Maturana: Piezas para orquesta; Bartok: Concierto para viola*, solista Zoltán Fischer y *Mendelssohn: Sinfonía N° 5*.

El crítico Egmont, en "El Siglo", al comentar este concierto escribió: "Juan Pablo Izquierdo dio una sorpresa al público con la versión de la Sinfonía N° 5, de la Reforma, de Mendelssohn... La obra evidentemente reveló haber sido comprendida a fondo por el director de orquesta y fue interpretada con mucho vuelo, flexibilidad, intensidad expresiva y musicalidad. Fue lo mejor de un concierto que mantuvo en todo momento una buena calidad de ejecución técnica y musical. El poema sinfónico "Redención" de Franck, que encabezó el interesante programa, dio de inmediato el tono general que prevalecería en el curso de casi todo el concierto. El compositor belga tuvo en el director chileno un intérprete que supo penetrar en su espiritualidad postromántica y mística, y que logró construir con éxito una obra que fácilmente puede desarrollarse.

"El Concierto para viola de Bartok, contó como solista al conocido instrumentista Zoltán Fischer, quien debió afrontar la responsabilidad de una parte nada fácil de ejecutar. Su versión se destacó por su musicalidad, y porque, fuera de toda duda, demostró estar muy empapado del estilo del compositor húngaro.

"Las "Piezas para orquesta" de Eduardo Maturana, compositor chileno, prueban una vez más, su imaginación de creador en el estilo serialista que predomina en dicha obra, la que adquirió particular relieve en la transcripción que el mismo compositor efectuó para orquesta. Tuvo en Juan Pablo Izquierdo un excelente intérprete..."

Décimotercer Concierto.

El segundo concierto dirigido por Juan Pablo Izquierdo tuvo el siguiente programa: *Purcell: Suite "Dido y Eneas"*, solista Ma-

ría Elena Guiñez; *Schidlowky: Llaqui; Beethoven: Concierto para piano N° 3*, solista Dieter Zechlin y *Mussorgsky: "Una noche en el Monte Calvo"*.

Heinlein, en su crítica, dijo sobre este concierto: "Con pulso firme, Juan Pablo Izquierdo guió las cuerdas de la Filarmónica Municipal a través de una selección no muy coherente de la ópera "Dido y Eneas", de Purcell, "suite" entrecerrada de algunas arias cantadas por María Elena Guiñez con un soprano hermoso y seguro, afinación límpida y fonética inglesa deficiente. En seguida se escuchó la primera audición chilena de "Llaqui", elegía para orquesta, de León Schidlowky, ya ejecutada en Lugano, Toronto, Pittsburgh y Madrid bajo la dirección de Hermann Scherchen. El compositor logra felices efectos tímbricos, sin que ellos comuniquen una sensación o un estado anímico de real intensidad..."

"Dieter Zechlin, solista del Concierto N° 3 de Beethoven, es un pianista interesante, dentro de severas limitaciones... Los caprichos veleidosos, antojadizos de las interpretaciones de Zechlin se acercan al amaneramiento, y detrás de sus románticos arranques se vislumbra una curiosa sequedad..."

"El poema sinfónico "Una noche en el Monte Calvo" de Musorgski, acaso la interpretación más acabada de este concierto, fue testimonio del íntimo entendimiento que existe entre Izquierdo y la orquesta".

Décimocuarto Concierto.

Agustín Cullell, director titular de la Filarmónica Municipal, ejecutó frente a su conjunto las siguientes obras: *Orrego-Salas: Obertura Festiva; Brahms: Concierto para piano N° 2*, solista Abbey Simón; y *Beethoven: Sinfonía N° 7*.

Sobre este concierto dijo Heinlein: "... El programa se abrió con una versión bastante ágil de la Obertura Festiva, amable página de juventud de Juan Orrego-Salas. El gran pianista Abbey Simón, músico y artista consumado, tocó el Concierto en Si bemol mayor, de Brahms. Encomiables fueron el entendimiento del pianista con el director y una serie de aciertos de parte de la orquesta como, por ejemplo, la actuación del primer cello, Hans Lowwe, en el Andante... En la Séptima Sinfonía de Beethoven la orquesta respondió en forma generalmente atenta y eficaz..."

Décimoquinto Concierto.

Bajo la dirección de Jorge Peña, la Orquesta Filarmónica Municipal interpretó: *Respighi: Antiguas Danzas y Arias para Laúd; Bloch: "Schelomo"*, solista Hans Lowwe; y *Mendelssohn: Sinfonía N° 4*.

En su crítica, Heinlein dijo: "... La primera suite de "Danzas y Arias antiguas para Laúd" de Ottorino Respighi, escrita en 1917, fue dirigida por Jorge Peña Hen, quien había preparado las cuerdas de la agrupación municipal en forma tan sólida como artística. Según las intenciones del compositor obtuvo sonidos de fresca traslucidez o suntuosidad opulenta. Hubo una labor de conjunto disciplinada, e igualmente encomiable fue el desempeño de los grupos separados, que pudo apreciarse en la "Mascarada" final...".

Décimosexto Concierto.

Agustín Cullerl puso fin a la XII Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal con un programa que incluyó:

Mozart: Concierto en Re Mayor para violín y orquesta, solista Alberto Douthé y *Schubert: Misa en Mi bemol Mayor* con el Coro Filarmónico Municipal preparado por Waldo Aranguiz y los solistas: Florencia Centurión, soprano; Marta Rose, contralto; Hernán Würth, tenor; Ignacio Basterrica, tenor y Boris Subiabre, bajo.

Fue un concierto digno de fin de temporada en el que la Orquesta siguió al maestro Cullerl con pulcritud técnica y total entrega al mensaje de las obras ejecutadas. Alberto Dourthé, una vez más, dio pruebas de su magistral técnica y profundidad interpretativa.

El progreso del Coro Filarmónico fue evidente a pesar de pequeñas fallas y los solistas se desempeñaron con aplomo y perfecta cohesión.

DEPARTAMENTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

El Departamento de Música de la Universidad Católica, a través de su Orquesta de Cámara que dirige Fernando Rosas; el Conjunto de Música Antigua, cuya directora es Sylvia Soublette y el Coro Universitario que actúa bajo la dirección de Hugo Villarroel, desplegó, en 1965, una amplia labor de difusión musical tanto en Santiago como en el norte del país. La totalidad de conciertos realizados el año pasado por estos tres conjuntos alcanzó a 55 actuaciones.

Además de los conciertos, el Departamento de Música realiza Cursos de Introducción a la Pedagogía Musical, cuyo objetivo es la formación de profesores para la enseñanza de las escuelas de primer y segundo grados y el Conjunto de Música Antigua continuó, como en años anteriores, con la escuela de práctica de instrumentos antiguos: flautas rectas, viola de gamba y laúd; canto e historia de la música desde el Medievo hasta el Barroco, y para los alumnos avanzados un curso de interpretación de música de conjunto.

Este año el Departamento de Música creó, además, el Quinteto de Vientos de la Universidad Católica, integrado por: Clara Fries, flauta; Enrique Peña, oboe; Juan Correa, clarinete; Gilberto Silva, corno y Emilio Donatucci, fagot, cuyo primer concierto tuvo lugar en la Sala de Conciertos del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, y al que nos referiremos al glosar los conciertos ofrecidos en ese Instituto.

El Conjunto de Música Antigua.

Este conjunto creado en 1954, integrado en la actualidad por once artistas, incluye cantantes e instrumentistas. Desde su creación y hasta la fecha, el Conjunto de Música Antigua ha dado más de un centenar de conciertos a lo largo de Chile y ha realizado cuatro giras al Perú y una a los EE. UU., país en el que inauguró, en Washington, el festival "Imagen de Chile". En 1964, el Conjunto fue agraciado con la medalla de Oro "Elizabeth Sprague Coolidge", donada por la Harriet Cohen International Music Award.

Los integrantes del conjunto son: Sylvia Soublette, soprano; Rosario Cristi, mezzosoprano; Magda Mendoza, contralto; René Reyes, tenor y Gregorio Cruz, bajo. Instrumentistas: Mirka Stratigopoulos, flauta dulce, flauta traversa renacentista, viola de gamba alto y viola gótica alto; Juana Sumbereaux, violas de gamba, violas góticas, rebec, violín barroco, flautas dulces y schiariary; Gabriela Pérez, clavecín, órgano portátil, dulcimar y psalterio; Octavio Nasbún, flautas dulces e instrumentos de lengüeta; Guido Minoletti, viola de gamba; Luis López, Laúd y guitarra. Todos los cantantes tocan instrumentos de percusión: címbalos de dedo, triángulos, campanas, tamburín y tambores.

Antes de partir a Europa, el Grupo de Música Antigua dio un concierto en el Teatro Municipal a base de música de los siglos XVI al XVII de Hispanoamérica y obras chi-

lenas y europeas de este período, o sea una síntesis de los programas que presentarían en su gira.

Federico Heinlein, al comentar este concierto en "El Mercurio", escribió: "... La competente ejecución atestiguó las virtudes del grupo vocal... La versión de varias páginas "a cappella" mostró los grandes progresos del grupo vocal... Voces e instrumentos obtuvieron logros apreciables con los intermedios editados en 1589 por Malvezzi y dos canciones de baile, de Gastoldi. Pero no hubo nada comparable a la gracia subyugadora de una de las "Ensaladas" de 1581 de Mateo Flecha, músico al servicio de Felipe II. En este cautivante aderezo "a lo divino" se conjugaron donaire creador y encanto de interpretación, proporcionando al oyente un embeleso que sin duda compararán los públicos europeos...".

Gira por once países europeos.

Ante todo merece destacarse el hecho de que es el Grupo de Música Antigua de la Universidad Católica el primer conjunto musical chileno que realiza una gira por el viejo mundo abarcando, en ella, países jamás visitados por artistas de este hemisferio, como son las Repúblicas Bálticas de Estonia, Letonia y Lituania.

Llamó poderosamente la atención de los públicos asistentes a los conciertos y también a la crítica, el hecho de que en Chile existiera un conjunto de música antigua porque este es un género musical que no se ha desarrollado en Europa tanto como podría suponerse, con excepción —naturalmente— de Alemania, España, Francia e Italia, países en los que existe un cultivo esmerado de la música antigua. El otro aspecto que también debe consignarse, es la opinión unánime de la crítica, la que destacó el sello propio del Conjunto y su estilo impecable en la interpretación de la música de los siglos XV al XVIII, tanto hispanoamericana como europea.

Se inició esta gira en Madrid, con tres conciertos ofrecidos en el Instituto de Cultura Hispánica, el Atenea y el Teatro Español. En Barcelona se presentaron en el Salón de Tinell, auspiciados por Juventudes Musicales, el Ayuntamiento de Barcelona y el Instituto de Estudios Hispánicos y un segundo concierto tuvo lugar en la Iglesia Gótica de Santa Agüeda.

En Roma dieron dos conciertos en el Auditorium del Gonfalone y uno en la RAI. En Alemania actuaron en la Universidad de Hamburgo y en la Universidad de Bonn y en París, en la Coupole de Gabriel de la Escuela Militar y en la Iglesia de Notre Dame de Vetheuil. En Francia, el Conjunto de Música Antigua quiso actuar en el Festival de Marais, pero por no ser conocidos

no les fue posible participar en él. No obstante, cuando los organizadores de este Festival tuvieron la oportunidad de escucharlos en el Festival de Atenas, espontáneamente y sin intervención alguna de los componentes del grupo, fueron oficialmente invitados para participar en este Festival en 1968.

De París, el Conjunto de Música Antigua, contratado por Goss Konzert, emprendió una amplia gira por los países socialistas, ofreciendo un concierto en Riga, capital de Letonia; dos en Tallin, Estonia y uno en Vilnius, Lituania. En la URSS actuaron en Leningrado, en la Sala Tchaikowsky del Conservatorio de Moscú y en Kannas. En Moscú, además, hicieron una grabación comercial a base de música española e hispanoamericana que tendrá un tiraje de 10.000 ejes. De Moscú el Conjunto partió a Bucarest, ciudad en la que también actuó en dos conciertos.

Lo más importante de esta gira, sin duda alguna, fueron las actuaciones del Conjunto de Música Antigua en los Festivales de Atenas y en los Festivales de Dubrovnik en Yugoslavia. En Atenas ofrecieron dos conciertos en Herodus Atticus, al pie del Partenón y, además, actuaron en la Isla de Creta. La gira terminó en Yugoslavia con un concierto en Dubrovnik, uno en el Festival de Okhrid y, finalmente, un último concierto en el Festival de la Solaridad en Skopje, en el que actuaron todos los conjuntos que asistieron a los anteriores festivales yugoslavos a fin de reunir fondos para los damnificados de la región.

Transcribimos, a continuación, extractos de las críticas de esta gira:

En el "A. B. C." de Madrid, el Padre Federico Sopena escribió: "... En música como en muchas cosas, Chile, con elegante naturalidad, sin pedantería, puede darnos en cierta línea lecciones de buen europeísmo. Por eso el viaje por Europa de la Agrupación de Música Antigua de la Universidad Católica de Chile va rodeado del cariño, del respeto que a ese inteligente y sensible esfuerzo se debe... La Universidad Católica nos da el ejemplo con su Agrupación: el grupo de cantantes, el grupo de instrumentistas, con instrumentos amorosamente reconstituidos, dirigido por Sylvia Soublette, soprano de muy fina sensibilidad para la vieja música, forma un conjunto delicioso. Lo importante en este grupo no reside solamente en la gracia, en el fino sentido de sus programas, que constituyen una antología de tres siglos en la historia de la música europea; se les aplaude mucho, sí, en el concierto... pero no se piensa, sobre todo, lo que un grupo así puede significar en la vida cultural de la Universidad... Quiero señalar con especial insistencia que esta

Agrupación es, al mismo tiempo, "Escuela" de enseñanza para la música de esos siglos, con lo que se acentúa su carácter de "música viva" y la garantía de continuidad...".

En Barcelona, el Conjunto de Música Antigua repitió el éxito obtenido en Madrid. Leemos en "El Noticiero Universal" la crítica de Manuel R. de Llauder, quien escribe: "... El concierto que nos ofreció la pasada noche el conjunto chileno rebasó el carácter de mera curiosidad por las características de su formación, merced a las notabilísimas dotes de todos sus integrantes. El conjunto vocal es de una extraordinaria calidad tímbrica, que logra una ductilidad de emisión verdaderamente exquisita apreciada especialmente en la obtención de los "pianísimos", mientras los instrumentistas acusaron una gran maestría técnica y expresiva...". En "Diario de Barcelona", Juan Guinjoan, al referirse al concierto en el Salón del Tinell a base de compositores españoles e hispanoamericanos de los siglos XVI al XVIII, escribe: "... Es muy importante hacer constatar que entre los autores aludidos se encuentran varios de los países americanos, y su respectiva música refleja ya todas las características de su raza, traduciendo especialmente por su clima poético y evocador impregnado de nostalgia y de "nonchalance" y secundada por sus ritmos exóticos y variados, los cuales anuncian ya todos los futuros elementos que contiene el folklore de estos países. En cuanto a la interpretación fue simplemente extraordinaria... Sus componentes saben traducir las obras con un estilo irreprochable, haciendo además una verdadera creación a través de su propia personalidad. Su sobriedad guarda un perfecto equilibrio con el sentido emotivo, y honda expresividad en el fraseo sensibilizando los detalles más insignificantes... Las gradaciones sonoras son sorprendentes y siempre se encuentran al servicio de la Música...".

Sobre los conciertos en el Auditorium del Gonfalone, "L'Osservatore Romano del 17 de junio, dice: "... El repertorio de este conjunto es muy vasto y variado... las obras de Guillaume Dufay, Thomas Morley, Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi, Mateo Flecha, Adam de la Halle, Heinrich Schütz o Jannequini, alternando con los Anónimos que se revelaron como verdaderas gemas de preciosa factura. Por lo tanto, un repertorio que no conoce límites étnico o estilísticos, siempre dentro del gran período histórico que se abarca. Poseedores de gran maestría técnica, de una fusión que nace de una común e íntima voluntad artística, el conjunto ofreció al público del Gonfalone una secuencia de sutil y elevada emoción espiritual...".

En "Momento-Sera" del 15 de junio, se lee: "... Los brillantes intérpretes ofrecieron interpretaciones de Monteverdi y Frescobaldi estilísticamente perfectas y música de autores de América Latina... Mucho se admiró los "Dos Villancicos" de anónimo chileno del siglo XVII, en interpretación del tenor René Reyes...". Por fin, en "La Música", el crítico Vice, escribe: "... En su labor paciente y minuciosa el Conjunto demostró su cultura, en estos conciertos no faltaron páginas luminosas de compositores italianos como Monteverdi, Frescobaldi, Gasoldi, Gabrieli, Malvezzi, Cavalieri y Fernando Franco. Dos veladas inolvidables, una verdadera lección de civilización, un caloroso aplauso".

En el diario "Die Welt" de Hamburgo, se lee: "El Collegium Musicum de la Universidad de Santiago de Chile ha dado un concierto de música antigua en la Universidad de Hamburgo, dentro del marco de la música académica, que mereció la atención de todos los aficionados a la música, por la excelente interpretación y a base del interesantísimo programa, que se aleja de la rutina... El concierto demuestra los estrechos lazos musicales que existían en los siglos anteriores entre Europa, representada por España, y Latinoamérica. ¿Quién habría tenido antes la oportunidad de escuchar la música de Chile, México, Cuba o Perú? Todas estas piezas tenían categoría y calidad y el atractivo de lo tradicional, ellas completaban el programa que había comenzado en el siglo XIII, mucho antes del descubrimiento de América...".

En "General-Anzeiger", Bad Godesberg, el crítico I. B. comenta la actuación en Bonn del Conjunto de Música Antigua, diciendo: "... La segunda parte del programa se especializó en música ibérica de España y Latinoamérica. Aquí entusiasmó el Quodlibet "Ensalada" del español Mateo Flecha, que después de un torbellino de voces termina con un paródico "Allelujah" de humor y capacidad madrigalística; dos Pavanas del español Milán, demostraron a Luis López como artista de laúd de gran estilo. En un "Jubilate" de Esteban Salas para canto, flauta y bajo continuo se podía escuchar música sagrada portuguesa; dos cantos de anónimos chilenos interesaron por sus elementos de canto folklórico y como final se escuchó parte de la, según dicen, primera ópera americana "La Púrpura de la Rosa" de Tomás de Torrejón, Perú (1644-1728), todos los cuales demuestran rasgos de música artística europea que han llevado los conquistadores españoles. El entusiasta aplauso demostró la habilidad de corolatura de los cantantes".

En el "Times" de Londres, del 5 de agosto, hemos leído en una crónica del corres-

pensal especial de este diario al Festival de Atenas, en su artículo titulado "Agrados de un Festival de Verano moderno en Atenas", el siguiente párrafo sobre el Conjunto de Música Antigua: "... Para los ingleses que asistían al Festival fue de gran interés escuchar a Morley, Dowland, Wilbye, Holborne y Weelkes interpretados por el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica de Chile, un grupo experto (salvo en pronunciación inglesa) de estilo impecable y buen gusto en la emisión vocal y acompañamiento de violas y flautas de todas formas y dimensiones. Como su repertorio incluye también mucha fascinante y poco familiar música Latinoamericana Colonial y obras del Renacimiento español, en Londres serían visitantes muy bien recibidos".

La crítica griega, altamente halagüeña para el Conjunto, es, además, numerosa. Por falta de espacio sólo podremos citar dos de ellas; en la firmada por el crítico Jorge Vokos leemos: "... Pudo comprobarse comprensión, profundo estudio y, especialmente, minucioso análisis del estilo musical por parte de los componentes en todo lo que se refiere a los dibujos melódicos y una sensibilidad que demostraba no sólo conciencia musical y espiritualidad sino que además óptima elaboración técnica en cada una de las interpretaciones... Los artistas del Conjunto de Música Antigua de la U. Católica de Chile sienten este género de música con toda la fuerza del alma y la penetración y flexibilidad melódica manifestada en las suaves formaciones armónicas, la diferenciación rítmica y la cohesión, son arte, este conjunto hace arte verdadero y logra traer a la superficie, con absoluta fidelidad, las maravillosas creaciones de históricas eras musicales".

El crítico D. A. Jamadopoulos, por su parte, escribe: "... Sus interpretaciones convencen no sólo porque las caracteriza una agilidad técnica y sinceridad de expresión, sino también porque esconden aquella expresión musical más profunda, que siempre toca el alma y que constituye el "puente de oro" para pasar cómodamente hacia las regiones de un verdadero arte. A regiones como éstas nos condujeron los maravillosos artistas de este Conjunto, ejecutantes y cantantes. Lo que produce una especial impresión es la homogeneidad, el sonido y la unidad que presentan los cantantes, la precisión y sencillez, la musicalidad de sus voces, la armonía del estilo interpretativo tanto en las canciones "a cappella" como en aquellas acompañadas por instrumentos. Realizaron algo verdaderamente hermoso y puramente musical...".

En el Festival de Dubrovnik, el Conjunto obtuvo también un éxito resonante. En el diario "Telegram" de Zagreb, Andrija To-

masek, dice: "... Fue un concierto en que la música fue la meta primera y última, y esta meta fue alcanzada...". Y en "Slobodna Dalmacija" de Split, el Dr. V. Berdovic, escribe: "... La fuerza mayor la representó el quinteto vocal, cinco voces maravillosas, de gran virtuosismo... Durante dos horas estos artistas hicieron revivir la música antigua con increíble entusiasmo y alegría... Fue música de alto vuelo... Seguimos cada obra con entusiasmo y a las dos de la mañana salimos del Palacio descansados".

La crítica de Bucarest es igualmente elogiosa. En "Scinteia" del 20 de julio se lee: "... La característica de este Conjunto es la categoría artística de sus miembros, intérpretes de varios instrumentos de los siglos xv al xviii; cada uno de los instrumentistas los manejan con arte... Los antiguos cultivaban el refinamiento sonoro y las combinaciones escuchadas crearon la atmósfera histórica que se requería... El grupo vocal, que incluye a Sylvia Slublette, directora del conjunto, se distingue tanto por la personalidad de esta cantante como por la perfección del quinteto de voces... El buen gusto, la autenticidad de cada estilo y la perfección técnica dominó en cada uno de los dos conciertos...".

En el diario "Contemporáneo" de Bucarest, al referirse a los dos conciertos ofrecidos en esa ciudad, dice: "... Defienden un arte en el que la expresión interna es el resultado de la sutil relación sonora, del refinamiento y de la sencillez aparente... Cada una de estas obras exige a los ejecutantes máxima concentración. Merecen citarse especialmente, Sylvia Soublette, Magda Mendoza, René Reyes, la flautista Stratigopoulos y el laudista y guitarrista López...".

Concierto en el Teatro Municipal.

El Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica ofreció, a su regreso, un concierto en el Teatro Municipal con un programa similar a aquellos que ofreció ante los públicos europeos. Se destacó este concierto por la alta jerarquía alcanzada por el conjunto a raíz de la gira. Tanto los instrumentistas como los cantantes han logrado una cohesión, limpidez y pulimento que no les conocíamos antes. Cada una de las obras del programa irradió encanto y vivacidad.

Orquesta de Cámara.

El Primer concierto de 1966 de este conjunto tuvo lugar el 11 de mayo en el Salón de Honor de la Universidad Católica. El programa incluyó: *Vivaldi: Concierto Grosso en Re menor; Bonporti: Concierto para*

violin y orquesta, solista Pedro D'Andurain; *Barbèr: Adagio para cuerdas y Grieg; Suite Holberg*. Dirigió Fernando Rosas.

Segundo Concierto.

El programa del 1º de junio incluyó: *Albinoni: Sonata para Orquesta; Vivaldi: Concierto para cuatro violines y orquesta*, solistas: D'Andurain, Ansaldi, Patricio Salvatierra y N. Kokisch; *Händel: Concierto para arpa y orquesta*, solista: Isabel Bustamante y *Beethoven: Gran Fuga*.

Quinteto de Vientos.

El 18 de mayo, el Quinteto de Vientos de la Universidad Católica se presentó en el Salón de Honor de esa Universidad con un programa a base de obras de compositores chilenos: *Maturana: Quinteto de Vientos; Celso Garrido: Divertimento; Schid-lowsky: Cuatro Miniaturas para cuarteto de maderas y Santa Cruz: Quinteto de Vientos, Op. 33*.

Tercer Concierto.

En el Teatro Municipal, el 11 de julio, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica actuó bajo la dirección de Fernando Rosas, interpretando el siguiente programa: *Albinoni: Sonata en Sol Mayor; Vivaldi: Concierto para cuatro violines y orquesta*, solistas: Pedro D'Andurain, Fernando Ansaldi, Patricio Salvatierra y Norma Kokisch; *Mozart: Divertimento en Re Mayor; Vivaldi: Concierto en Mi menor para cello y orquesta*, solista: Arnaldo Fuentes; *Buxtehude: Cantata*, con la actuación del Coro de la Universidad Católica de Valparaíso, preparado por Jorge Bonilla.

CONCIERTOS EN EL INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA

La Temporada de Conciertos de Cámara del Instituto Chileno-Alemán se inició el 10 de mayo en la Sala de Conciertos de la institución.

Quinteto de Vientos de la Universidad Católica.

Este conjunto de vientos recientemente creado en la Universidad Católica e integrado por: Clara Fries, flauta; Enrique Peña, oboe; Juan Correa, clarinete; Gilberto Silva, corno; Emilio Donatucci, fagot y la pianista Elvira Savi, ofrecieron su primer con-

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein: "... en su idioma original se cantó la cantata "Herzlich lieb han ich dich o Herr" de Dietrich Buxtehude, que hizo patente la marcada influencia del compositor en el estilo de J. S. Bach... Desde el *cantus firmus* inicial del tiple hasta las trompetas de la gloriosa resurrección y el amén henchido de confianza, la magnífica versión traducida, sin patéticas excrecencias, una fe imperturbable.

"Entre estas primeras audiciones se escuchó el Concierto en Mi menor para cello, de Vivaldi. Arnaldo Fuentes fue un solista de jerarquía, que prestó a ambos Largos un sonido cálido y solemne, imprimió señalado vuelo al tiempo final y se defendió airoso en las peripecias relativamente ingratas del primer Allegro. Rosas y el conjunto lo secundaron con delicadeza esmerada".

Cuarto Concierto.

La Orquesta de Cámara actuó bajo la dirección del maestro invitado, Agustín Culléll. El programa consultó: *Corelli: Concerto Grosso, Op. 6, Nº 5; J. S. Bach: Concierto en Mi Mayor*, solista Patricio Salvatierra; *Albinoni: Sonata en La, Op. 2, Nº 3* y *Mozart: Divertimento Nº 1, K. 136*.

Recital del Trío Ansaldi, González, Conn.

El 3 de agosto se realizó el recital del Trío integrado por Fernando Ansaldi, Roberto González y Frida Conn. El programa consultó las siguientes obras: *Haydn: Trío Nº 1 en Sol Mayor; Beethoven: Trío Nº 7 "Archiduque" y Mendelssohn: Trío en Re menor*.

cierto, inaugurando así la temporada del Instituto Chileno-Alemán.

El programa incluyó: *Garrido-Lecca: Divertimento (1957)*, primera audición; *Beethoven: Quinteto Op. 16 en Mi bemol Mayor; Poulenc: Sextour y Tansman: La Danse de la Sorciere*.

La jerarquía lograda por el conjunto evidenció el intenso trabajo preparatorio realizado por estos maestros, cada uno de ellos ejecutantes sobresalientes, en la preparación del difícil programa. Tuvieron un desempeño ejemplar en el que no se destacó la excelencia individual sino que se realizó un verdadero esfuerzo comunicativo colectivo.

Recital de Hernán Würth.

Acompañado por el pianista Jorge Marianov, el tenor Hernán Würth ofreció un recital con obras de *Beethoven*, *Mahler*, *Wolf y Berg*, y primeras audiciones de: *Paul Hindemith: Motetes "Ascendente Jesu in naviculam"* y "*Dicebat Jesus scribis et phariseis*"; *Schönberg: "Voll jener Süsse"*; *Webern: "Dies ist ein Lied für dich allein"*; "*Kahl rekt der Baum im Winterdunst*" y "*Im Morgentaun trittst du hervor*".

La magnífica selección de obras germanas elegidas por Hernán Würth hicieron resaltar su magnífica calidad artística, impecable estilo y hermosa sonoridad.

Lo más destacado del programa fueron las obras escuchadas en primera audición, sobresaliendo las interpretaciones de Schönberg y Webern y los dramáticos y conmovedores motetes de Hindemith en los que el cantante reveló sus extraordinarias dotes a través de las proezas melismáticas de cantante hebreo.

Jorge Marianov, a través de todo el programa, reveló sus sobresalientes cualidades de depurada técnica y gran sensibilidad.

Recital del pianista alemán Julian von Karolyi.

El programa íntegro, dedicado a obras de *Chopin*, incluyó: *Fantasia en Fa menor, Op. 49; Nocturno en Re bemol Mayor, Op. 27, N° 2; Mazurkas en Fa y Do sostenido menor, Op. 6, N° 1 y Op. 50, N° 3; Impromptu en La bemol Mayor, Op. 29; Bolero en Do Mayor, Op. 13; Sonata en Si menor, Op. 58 y Scherzos en La bemol Mayor, Op. 20; Mi Mayor, Op. 54, Do sostenido, Op. 39 y Si bemol menor, Op. 31.*

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein: "...Ayudado por una técnica considerable, "toucher" atractivo y fraseo siempre justo, Karolyi presenta un Chopin en general muy poco romántico, antisentimental hasta rayar en lo inexpressivo. La nítida presentación, que revela entendimiento y claridad del concepto estructural, tiende por momentos a sonar seca, artificiosa, excesivamente analítica...".

Ciclo de los Cuartetos tardíos de Beethoven.

Este ciclo de cuatro conciertos a cargo del Cuarteto Santiago contó con la colaboración de los músicos chilenos Alfonso Letelier, Federico Heinlein y Vicente Salas Viu quienes se refirieron a la importancia de los Cuartetos *Op. 131, 132, 133, 135 y 127, los Quintetos Op. 29 y Op. 130, la Gran Fuga, Op. 133 y el Trío Op. 9, N° 3.*

Sobre estos conciertos dijo Federico Heinlein en su crítica: "...El Cuarteto Santiago rara vez ha entregado interpretaciones

de mayor categoría. Reinó un hermoso equilibrio entre vigor y sutileza, habiendo vitalidad en cada rasgo. La nítida articulación, estrictamente adecuada a la forma, y el exacto control dinámico confirieron claridad aún a los pasajes más intrincados...".

Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Bajo la dirección de Fernando Rosas, el conjunto de cámara interpretó las siguientes obras: *Albinoni: Sonata en Sol menor; Telemann: Suite Don Quijote; J. S. Bach: Concierto para violín y oboe en Do menor*, solistas: Enrique Peña (oboe), Norma Kisch (violín); *Händel: Concierto Grosso en La Mayor.*

Federico Heinlein al referirse a este concierto escribió: "...No insistiremos en los méritos de la ejecución de ambas obras (Albinoni y Telemann)... Finalizó la valiosa selección con el penúltimo de los *Concierto Grossi* de Handel, del año 1739. Se ofreció en la forma auténtica, con dos instrumentos de teclado para la realización del "continuo", lujo totalmente inusitado en nuestros días. Mientras que Gastón Lafourcade acompañaba el "ripieno" con la espineta de la Universidad Católica, Beatrice Bodenhofer, en el clavecín, secundó al "concertino"... La interpretación alcanzó la invariable norma de probidad a la que Rosas nos ha acostumbrado desde la fundación de su pequeño grupo, hace poco más de dos años...".

Recital de Jacob Thomas.

El mandolinista Jacob Thomas, profesor del Conservatorio Municipal de Sao Paulo, acompañado al clavecín por Federico Heinlein, interpretó cuatro composiciones originales para mandolina y clavecín de Beethoven en la primera parte del programa y piezas del folklore sudamericano en la segunda parte.

Sobre este concierto escribió Vicente Salas Viu: "...Jacob Thomas ofreció versiones muy cuidadas de las dos Sonatas iniciales, El "Adagio en Mi bemol" y las "Variaciones en Re mayor, con que cerró esta primera parte, sin duda piden al instrumento y al intérprete lo más que se le puede exigir y las versiones de Jacob Thomas, aunque buenas, no fueron igual de excelentes que las anteriores... Federico Heinlein acompañó en el clavecín con su habitual destreza y buen gusto...".

Orquesta de Cámara de Hamburgo.

El conjunto integrado por solistas de las Orquestas Filarmónica del Estado de Ham-

burgo y Sinfónica de la Radio NDR de la misma ciudad, bajo la dirección de Friedrich Wührer, ejecutó el siguiente programa: *Telemann: Concerto a quattro en Re Mayor; W. Fr. Bach: Sinfonía en Fa Mayor; Mozart: Concierto en Re Mayor "Adelaida" para violín y orquesta*, solista Friedrich Wührer; *Hindemith: Música fúnebre para viola y orquesta*, solista Fritz Poth y *Bartok: Divertimento para cuerdas (1939)*.

Al referirse a este concierto, Federico Heinlein, dice: "... es una de las mejores agrupaciones de cámara que han actuado en nuestro medio. Los instrumentistas producen una sonoridad como suspendida, flotante, desprovista de crudeza aún en el más grande fortísimo; la nitidez de las entradas, la pureza de afinación, el control de los diferenciados matices causan asombro. En este conjunto tan bien adiestrado, cada miembro sabe lo que hace, lo que harán los demás. La alegría de vivir reflejada en la entrega artística de los músicos hamburgueses se comunica de manera inmediata a su auditorio..."

Concierto del Cuarteto Nacional de Cuerdas.

El 9 de agosto, el Cuarteto Nacional de Cuerdas ofreció un concierto a base de las siguientes obras: *Haydn: Cuarteto Op. 76, Nº 4; Botto: Cuarteto de Cuerdas; Ravel: Cuarteto en Fa.*

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein: "... Se inició el concierto con una versión recia e incisiva del Op. 76, Nº 4, en Si bemol Mayor de Haydn. La magnífica partitura surgió en todo su esplendor... En el individualismo de su voluntariosa concepción lineal el Cuarteto de Cuerdas de Carlos Botto ha constituido —y sigue siendo— un hito importante en la trayectoria de este compositor. Su esencia, trémula e inquietante, fue captada por Alberto Dourthé, Jaime de la Jara, Abelardo Avenaño y Arnaldo Fuentes con amplitud de volumen y certera intuición. Estimamos errando el enfoque de los tres primeros movimientos del Cuarteto de Ravel, desprovistos de sensibilidad espiritual y sutileza sonora, ambas imprescindibles para traducir con propiedad su refinado lenguaje..."

Recital de Günter Ludwig.

El pianista alemán Günter Ludwig estrenó el nuevo piano de cola Grothrian-Steinweg que acaba de adquirir el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. En este recital tocó: *Haydn: Sonata en Mi bemol Mayor, Nº 52; Beethoven: Sonata en Do menor, Op. 111; Bartok: Sonos de Noche del ciclo*

"Al aire libre" 1926 y Ravel: Gaspard de la Nuit.

Sobre este concierto escribió Heinlein: "... La despierta musicalidad, la técnica solidísima del visitante se apreciaron en forma cabal a través de la última sonata —la "grande" en Mi bemol mayor— de Haydn, ceñida de manera convincente, siempre acorde con la estructura. Desprovista de todo rebuscamiento, la interpretación de Ludwig hizo patente cómo en 1795 el célebre compositor ya estaba de pleno en un clasicismo muy cercano a Beethoven... El tintineo pintoresco de los "Sonos Nocturnos" de Bartok, bien resuelto en cuanto a lo digital, se habría beneficiado con un grado mayor de sutileza..."

Primera audición en Chile de "Pierrot Lunaire" de Schönberg.

Con motivo de esta trascendental primera audición de "Pierrot Lunaire", por el Conjunto Gerhard Seitz de München, el crítico Federico Heinlein ofreció una conferencia ilustrada, el día antes de la audición, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. Su interesante y profundo análisis de la obra permitió una comprensión cabal de esta partitura.

El Conjunto Seitz incluyó en su programa, además de "Pierrot Lunaire", la primera audición en Chile de *Música de Cámara 1964 de Genzmer y Contrastes 1938 de Bartok.*

El Conjunto Seitz está integrado por Gerhard Seitz, concertino de la Orquesta de la Radio Bávara de Munich, el violoncellista Leonard Hokason es el primer cello de ese conjunto, el extraordinario pianista Leonard Hokason, Premio Busoni 1959 quien estudió con Artur Schnabel y los excelentes ejecutantes Fritz Mimietz, flauta y flautín y Karl Heinz Hahn, clarinete y clarón. Acompañó al conjunto en esta gira latinoamericana la cantante Annelies Kupper, miembro al igual que Hahn, de la Opera del Estado de Baviera.

Al referirse a este concierto, Federico Heinlein dijo: "... Los cinco integrantes, dueños soberanos de la técnica de sus instrumentos, son músicos de cámara cuya fogosa vitalidad interpretativa tiende a hacer olvidar la perfección de su engranada entrega... La primera audición en Santiago del "Pierrot Lunaire" de Schönberg, constituyó una prueba manifiesta del arte y la sensibilidad de los visitantes, quienes mostraron a lo largo de la intrincada partitura una seguridad de coordinación tan absoluta que pudieron prescindir de director. El tipo de recitado prescrito para esta obra es de difi-

cil realización. El compositor exige que la voz abandone cada nota inmediatamente después de entonarla, para que la ejecución no se asemeje al canto. Annelies Kupper opta por cantar —a una altura fijamente sostenida— cualquier nota larga. El resultado, fuera de distar de lo que el autor quiso, tiene la esencial desventaja de quitar magia lunar a la interpretación... Violín, clarinete y piano lograron una magnífica versión de los Contrastantes de Bela Bartok... Entre las dos composiciones geniales comentadas, el neoclasicismo hindemithiano de la "Música de cámara 1964", del alemán Harald Genzmer, hizo pálido efecto, a pesar de una ejecución inobjetable...".

Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Bajo la dirección de Fernando Rosas se presentó la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica y los solistas Ferdinand Conrad, flauta dulce; Dorothea Conrad-Ruzitschka, clavecín y Hans Loewe, violoncello. El programa consultó: *Händel: Suite de la Opera "Alcina" para orquesta de cuerdas y clavecín; Telemann: Suite en La menor para flauta dulce, contralto, orquesta de cuerdas y clavecín; J. C. Bach: Concierto en La Mayor para clavecín y orquesta de cuerdas; Tartini: Concierto en La mayor para violoncello y orquesta de cuerdas y Sammartini: Concierto en Fa Mayor para flauta dulce soprano, cuerdas y clavecín.*

CONCIERTOS EN EL INSTITUTO CHILENO-ITALIANO DE CULTURA

Las actividades musicales de este año se iniciaron el 19 de abril con un ciclo de seis charlas sobre "Apreciación Musical" en el Instituto Cultural de la Municipalidad de Providencia. El Curso de "Historia de la Música Italiana", a cargo del profesor Ettore Rognoni, con ilustraciones grabadas en cinta magnetofónica, comenzó en Radio Universidad Técnica del Estado en el mes de abril y en esta misma radio, todos los domingos, se han presentado óperas italianas con comentarios estético-exegéticos, siempre a cargo del Profesor Rognoni.

Conciertos.

Cinco conciertos han sido organizados por el Instituto Chileno-Italiano hasta la fecha, presentando al pianista Alberto Pomeranz en la Biblioteca Nacional; un concierto de la Escuela de Canto Lírico y el Coro en la sala del Instituto; un recital de Mario Pasquetto en Santiago y otro en Cartagena y el Concierto del Cuarteto Viotti en la Biblioteca Nacional.

El Cuarteto Viotti de Turín ejecutó un programa constituido por las siguientes obras: *Vivaldi: Sonata a Tre; Tartini, Sonata a Tre; Beethoven: Cuarteto Op. 16 y Fauré: Cuarteto en Do menor.*

Federico Heintlein al referirse a la actuación del Cuarteto Viotti, dice: "...Un concierto que puso en evidencia la altísima disciplina del conjunto. Fue una sesión de música de cámara magistral, con todo el entendimiento y espíritu corporativo que el género exige... El éxito más rotundo lo conquistó el juvenil Cuarteto en Do menor de Fauré, en cuya entrega se conjugaron excelencia técnica y plasticidad multicolor, en unión perfecta...".

Conciertos de J. J. MM. Chilenas en el Instituto Chileno-Italiano.

Durante todo el año, el Instituto Chileno-Italiano de Cultura ha sido la sede de los conciertos de cámara organizados por J. J. MM. Chilenas, en los que han actuado solistas del Conservatorio Nacional de Música.

Durante el mes de abril se realizó el recital de piano de Mela Bronstein y el de guitarra y flauta a cargo de Fernando Harms, flauta y Sergio Arriagada, guitarra; en mayo actuó el joven pianista Julio Laks, alumno de Elena Weiss en la Escuela Moderna de Música; un recital de violín a cargo de Erich Hoffmann con Vera Remenyi al piano y el recital de canto de la contralto Margarita Mendoza acompañada por María Iris Radrigán. Durante el mes de junio se realizó un concierto de Clarinete en el que participaron Rafael García, clarinete, Florencia Centurión, soprano y José Yakabi, piano; un recital de Corno a cargo de Raúl Silva, corno, con María Teresa Rosseau, piano y el recital de piano de Lourdes Rusza. En el mes de julio se realizaron cuatro conciertos con la participación de Hernán Venegas, recital de guitarra; Luis Rodríguez Torres, recital de acordeón; Ana Rubilar, soprano acompañada por Lina Santelices y Héctor Hugo González en un recital de guitarra. En agosto, el Nahuel Jazz Quartet con los solistas invitados Gonzalo Gómez, saxofón tenor y "Rareza" Conga Drums, dio un concierto de Jazz moderno; Karin Goldman ofreció un recital de guitarra; Carmen Luisa Letelier, contralto y Patricia Brockman, soprano, ofrecieron un recital de canto acompañadas por Elvira Savi. Se puso término a la temporada con un recital a cargo de los pianistas Rebeca Benbeniste y Mario Merino.

BALLET

Ballet Nacional Chileno.

El Ballet Nacional inició su Temporada Oficial el 24 de mayo en el Teatro Municipal con los estrenos de: *Pas de Deux de los Aldeanos de Giselle*, puesto en escena por Denis Carey, Director Artístico del Ballet, según versión del Royal Ballet de Londres; *Tres Caras de la Luna* con coreografía de Patricio Bunster, música de Luigi Nono, Bruno Maderna y Leni Alexander y la reposición de *Casi Lázaro* con coreografía de Denis Carey con música de Igor Strawinsky y *Capicua 7/4* de Patricio Bunster con coreografía de Dave Brubeck.

Sobre los dos estrenos de esta función la crítica dijo: "... La coreografía de este estreno (*Pas de Deux de los Aldeanos*) corresponde a una versión del Royal Ballet de Londres y fue montada por Denis Carey. Igual que la casi totalidad de los dúos clásicos, éste no ejerce mayor atracción sino como vehículo del virtuosismo de sus intérpretes. Al trabar conocimiento con las dos figuras nuevas que se presentaron en el trozo, fueron palpables, desde un principio, los méritos relativos de José Aberastain y la excelencia de Susana Agüero, bailarina de gran dominio técnico que se expresa en líneas blandas y armoniosas". (Federico Heinlein en "El Mercurio").

"*Tres Caras de la Luna*, de Patricio Bunster, no puede estimarse un éxito. Tiene interés como un paso en la trayectoria del coreógrafo, dentro de la que implica una ampliación estilística, pero las tres partes del ballet resultan excesivamente frías e intelectualizadas, y se desaprovechó el potencial poético de sus temas. "*Luna Nueva*", el segmento final, fue el más logrado, por su forma de combinar recursos gimnásticos con obras casi neoclásicas. Lo que dio mayor jerarquía a este estreno fue el debut muy afortunado de Margarita Bahn como escenógrafo". (Ercilla).

Acompañó la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro guatemalteco Jorge Sarmiento, "joven batuta que ya ha adquirido notable experiencia y que por las versiones que le escuchamos —tanto las de la grabación como las del foso— denota ser un músico de serios conocimientos y mucha sensibilidad de intérprete". Egmont en "El Siglo".

El 7 de junio, el Ballet Nacional estrenó el ballet "*Urbanidad*", divertimento en homenaje a Manuel Antonio Carreño, con coreografía de Denis Carey y música de Rossini.

En "*Ultima Hora*", *Cyrano*, dice: "No queda enteramente en claro si en "*Urbani-*

dad", Denis Carey quiso hacer un ballet ligero en que lo satírico serviría como leve motivación de la danza o si su intención fue esta última y el objetivo de la danza era esencialmente ilustrar la sátira a los doctos consejos de Manuel de Carreño. Esa falta de definición es lo que básicamente limita el último estreno del Ballet Nacional. Al margen de ella tiene bastantes méritos, especialmente en el plano dancístico, desarrollado con imaginación y una amplia gama de movimientos...".

Estreno de Celebración Trágica y de Variaciones con Máscaras.

El Ballet Nacional Chileno estrenó el 17 de julio, en el Teatro Municipal, acompañado por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro Eduardo Moubarak, *Celebración Trágica*, con coreografía del coreógrafo norteamericano John Butler, formado en el American School of Ballet y en la Escuela de Martha Graham, música de Robert Starer, ballet basado en la imagen de Francois Villón.

Sobre este estreno escribió Yolanda Montecinos: "El breve ballet de John Butler produce la estimulante impresión de maestría, oficio y real talento, junto con la madurez estética de su creador... Es un interesante trabajo en el que intérpretes, música, elementos plásticos y orquestación general del espectáculo se incorporan en un hecho altamente elaborado, abstraccionista en elevado porcentaje y personal en un nivel impresionante. Interesa en la labor del coreógrafo norteamericano invitado por el Ballet Nacional su capacidad de inventiva; la labor exploratoria que convierte el cuerpo del bailarín en el más fino y elocuente medio de expresión. Importa, como base del lenguaje utilizado, la perfecta combinación entre lo clásico y lo moderno... *Celebración Trágica* es un ballet importante en el repertorio del grupo universitario, una pieza de un maestro con rara originalidad, audacia, una densidad quizás excesiva para nuestro público aún no habituado del todo al elemento abstracto e intelectual llevado al ballet".

Variaciones con Máscaras, coreografía de Denis Carey, música de Giovanni Realli y trajes de Roberto González Goyri.

Sobre este ballet, Federico Heinlein escribió: "... este ballet eminentemente decorativo del coreógrafo Dennis Carey sobre hermosas variaciones de La Folia —en un buen arreglo de Jorge Sarmiento— sirven de fondo a un desfile más o menos estático, bastante acorde al espíritu de la música. Esta

procede en grupos de ocho compases y Carey ordena los pasos de sus figuras según esa rígida división sin descuidar el enlace y la continuidad de los movimientos. En la fusionada labor de equipo se destacó la magnífica Susana Agüero...".

Estreno de "La Fille Mal Gardée" por el Ballet Municipal de Arte Moderno.

Sobre este estreno del Conjunto del Teatro Municipal la crítica dijo: "Lo simple no excluye lo difícil y "La Fille Mal Gardée" hace fuertes exigencias dancísticas al cuerpo de baile y a los solistas. Es en ese plano donde mejor se aprecia la labor de Charles Dickson. El Ballet de Arte Moderno, bajo su nuevo director artístico recuperó su disciplina de antaño, se vio más profesional y hubo un marcado progreso en algunos de sus solistas. Sobre todo, en Edgardo Hartley (Colás), quien se vio más maduro y controlado. Es el primer "bailarín noble" que produce el ballet chileno". (Ercilla).

Estreno de "Giselle" por el Ballet de Arte Moderno.

El Ballet de Arte Moderno, bajo la dirección del maestro Charles Dickson, estrenó el 27 de julio el ballet "Giselle", realizando su montaje en base al original de J. Coralli y J. Perrot.

Susana Olimpo, en su crítica de este ballet clásico, dice: "En síntesis, el estreno de esta obra, un clásico destacado de la época, (fue estrenado en 1841) mantiene el interés del público en general y ha sido, en su género, una magnífica labor de Charles Dickson como repositor; pero los integrantes del ballet no estuvieron, en su mayoría, preparados para superar las dificultades de la obra".

Actuaciones de las Estrellas del Ballet de la Opera de Berlín.

Bajo la dirección de Gert Reinholm se presentaron seis estrellas de la Opera de Berlín que dieron dos recitales en el Teatro Municipal.

Yolanda Montecinos, al referirse a las actuaciones de las estrellas alemanas, dice: "... El repertorio seleccionado para la "tournée" es discutible por su debilidad y con la excepción de "Laberintos de la Verdad" (Gsovsky-Varesse) y "Dafnis y Cloé" (Skibine-Ravel), careció de real interés... Didi Carli por su interpretación de la mujer en el logrado ballet dramático "La Verdad" reeditó su triunfo personal en Dafnis y Cloé... a través de la versatilidad de su temperamento y sus dotes poco comunes de notable ejecutante...".

Al resumir, este crítico, la labor realizada, agrega: "Seis estrellas alemanas de técnica vigorosa; superiores las bailarinas a sus acompañantes. Electrificante Falco Kapuste, un bailarín tan completo como ejecutante y actor como Didi Carli. Sugestiva y segura Joan Cadzow. Exceso de melodrama y de caídas en el mal gusto. Prueban que el grupo precisa cambio de dirección y de coreógrafos...".

Estreno de "El Pájaro Azul" por el Ballet Municipal de Arte Moderno.

El tercer estreno del año con una solista de la compañía Rosario Llansol y un bailarín invitado del Ballet Nacional, José Uribe, animaron el "Pas de Deux" del tercer acto del ballet romántico de Tchaikowsky "La Bella Durmiente", montado por Charles Dickson según la tradicional coreografía de Petipa. El crítico Ricardo Gelcic, dijo en "La Nación": "... Tanto José Uribe como Rosario Llansol lograron salir adelante en el primer examen de una presentación que fue prematura. Uribe exigió su mejor registro en la entrada y en la clásica diagonal de *brisés*. Técnicamente su punto más débil estuvo en los *entrechats* finales de su variación, pero en todo momento comunicó la liviandad aérea del papel. Rosario Llansol, que posee naturalmente un gran dominio de giro, se vio un tanto cohibida para imprimir a sus *piqués* y *deboulés* el ritmo vertiginoso y nítidamente acentado en cada vuelta que piden tanto su variación como la coda. Pese a ello supo comunicar a su baile la intención juguetona y graciosa que debe tener...".

CONCIERTOS

Visita de la Orquesta de Filadelfia.

Dos conciertos ofreció la Orquesta de Filadelfia durante su breve visita a Santiago. En el Teatro Municipal, el 31 de mayo, el conjunto se presentó bajo la dirección de Eugene Ormandy con el siguiente programa: *Weber: Obertura de Euryanthe; Bee-*

thoven: Sinfonía N° 5; Thomson: "Una música solemne" y "Una Fuga Alegre"; Beethoven: Sinfonía N° 1 y Ravel: Suite N° 2 del Ballet Daphnis et Cloé.

En el Teatro Caupolicán, bajo la dirección de Stanislaw Skrowaczewski, actuó la Orquesta de Filadelfia el 1° de junio en un programa que incluyó: *Berlioz: Obertura*

"El Corsario"; Barber: Danza de "Medea"; Revueltas: "Sensemayá" y Brahms: Sinfonía N° 2.

Sobre estos dos conciertos dijo Federico Heinlein: "... En realidad, huelgan las palabras para acotar todas las bondades de la agrupación... Este consorcio de solistas parece haber dejado atrás los problemas técnicos. Alcanza su meta sin forzar la sonoridad, mancomunándose hasta llegar a ser un solo instrumento, de potencial incalculable... Refrescante contraste con esa música (la de Barber) poco autónoma, formó la juvenil Sinfonía N° 1 de nuestro compatriota Gustavo Becerra, obra concisa y vital que hace honor, por partes iguales, al compositor chileno y la Orquesta de Filadelfia que la ha incluido en su repertorio. Dio cima a este concierto la Suite N° 2 de "Dafnis y Cloé" de Ravel. Ormandy no es un director cuyo arte nos revele mundos espirituales o anímicos insospechados. Su genialidad reside, antes que nada, en la sabia administración de aquel célebre "sonido de Filadelfia" que el conjunto debe, originalmente, a Leopold Stokowsky...".

Con respecto al segundo concierto, este mismo crítico agrega: "... Si algunas interpretaciones de la víspera habían acusado, con toda su perfección exterior, cierta falta de vuelo, ésta desapareció por completo bajo la batuta del distinguido músico polaco... Hubo tonicidad y éxtasis, junto a las demás virtudes de la orquesta. El nervio del maestro, su matización y poder de síntesis se demostraron en todas las obras del programa...".

Temporada Oficial de Conciertos Corales.

Waldo Aranguiz, director del Coro Filarmónico Municipal, organizó una temporada de conciertos corales con la participación de conjuntos chilenos y extranjeros especialmente invitados.

Con el auspicio de la Ilustre Municipalidad de Santiago, en el Teatro Municipal, se inició el 10 de junio la temporada de Conciertos Corales con la actuación del Coro Estable de Rosario que dirige Cristián Hernández Larguía. Los demás coros que participaron en este torneo fueron: Coro de Cámara de Córdoba, director César Ferreyra; Singkreiss de Santiago (Coro femenino y

grupo instrumental), director Arturo Junge; Cuarteto Vocal Gaudeanus de Córdoba, Argentina, director, Eduardo Sueldo; Coro de Michigan, director Robert Pratt; Coro de la Universidad Católica de Valparaíso, director Eduardo Jaramillo; Coro de la Sinfónica de Concepción, director Arturo Medina y Coro Filarmónico Municipal, director Waldo Aranguiz.

La calidad musical e interpretativa de cada uno de los conciertos de esta temporada demostró el alto nivel logrado en Hispanoamérica por el movimiento coral, cada día más importante, que se está desarrollando en el hemisferio.

Orquesta de Versalles.

El grupo de cuerdas francés, dirigido por Bernard Wahl, actuó en el Teatro Municipal el 30 de julio. En este concierto, la Orquesta de Versalles tocó un programa que incluía: Lalande: *Symphonie pour les Soupers du Roy*; Rameau: *Concierto N° 3*; Leclair: *Sonata en Re Menor*; Corette: *Concierto en Sol Mayor para flauta y orquesta*; Händel: *Concerto Grosso en Sol menor* y Mozart: *Divertimento en Re Mayor, K. V. 136*.

Federico Heinlein, al referirse a este concierto, escribió: "... La primera mitad del programa dedicado a autores franceses resultó ser —a medida que progresaba— de valor e interés menguantes... Fue una delicia escuchar las versiones, diáfanas y medidas, de los visitantes franceses. Ninguno de ellos será un destacado solista, pero como conjunto poseen cultura y disciplina encomiables, amén de la sonoridad más afín a la índole de las composiciones elegidas...".

Recital de Peter Mark y Landon Young en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.

El violinista Peter Mark y el pianista Landon Young ofrecieron un recital en la Sala Helen Wessel el 16 de agosto. El programa incluyó: J. S. Bach: *Sonata N° 3 para gamba en Sol menor*; Hindemith: *Sonata 1939*; Peter Racine Fricker: *Fantasia para viola y piano, Op. 44* y Brahms: *Sonata Op. 120, N° 1*.

RECITALES EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

El 26 de abril se inició, en la Sala Auditorio de la Biblioteca Nacional, la Temporada Anual de Conciertos gratuitos de cámara que la Biblioteca ofrece cada año al público en general, contratando a los más destacados solistas chilenos y extranjeros.

El primer concierto estuvo a cargo del violista Raúl Martínez acompañado al piano por Lucía Gacitúa. El 3 de mayo, Inés Grandela del Río dio su concierto de graduación para obtener el título de Licenciada en Interpretación Superior de Piano del

Conservatorio Nacional de Música. El tercer concierto fue el recital de viola de Manuel Díaz con Pauline Jenkin al piano, y el 13 de mayo un recital de piano de Margarita Domenech, concierto auspiciado por el Conservatorio Nacional de Música.

El Cuarteto Nacional de Cuerdas, de reciente formación, ofreció su primer concierto el 17 de mayo. Alberto Dourthé, primer violín; Jaime de la Jara, segundo violín; Abelardo Avendaño, viola y Arnaldo Fuentes, cello, tocaron un programa a base de: *Mozart: Cuarteto en Si Bemol Mayor, K. 458; Beethoven: Cuarteto Op. 18, N° 2 y Debussy: Cuarteto Op. 10.*

La joven pianista chilena Elisa Alsina, a su regreso de Montevideo donde obtuvo la Medalla de Oro como finalista del Concurso Internacional de Piano, ofreció un recital a base de obras de Chopin, Liszt, Mendelssohn, Beethoven, los chilenos H. Allende y Carlos Botto y Ravel y Prokofiev.

Otro interesantísimo concierto fue el recital del tenor Hernán Würth, con Elvira

Savi al piano, en el que el programa incluía obras de: José Marín, Sebastián Durón, Pablo Esteve, José Bassa, todos ellos compositores españoles del siglo XVIII y lieder de Wolf, Ravel y Mussorgski.

El 4 de julio, el violinista Patricio Salvatierra con Eliana Valle al piano ofreció un concierto con obras de Tartini-Kreisler, Beethoven, Debussy, Paganini y Ravel.

El pianista peruano, Roberto Eyzaguirre, alumno de Claudio Arrau, dio un recital con obras de Haydn, Botto, Brahms, Debussy y Poulenc, el 20 de julio.

Carla Hübner, el 27 de julio, dio un recital de piano a base de las siguientes obras: *Mozart: Sonata en Do mayor, K. 309; Schumann: Sonata en Sol menor, Op. 22; Debussy: Images (segunda serie); Rivera: Sonata (1965) y Ginastera: Sonata (1965).*

Recital de la soprano dramática Zdenka Liberon con Eliana Valle al piano. El programa incluyó obras de Joaquín Nin, Vivaldi, Mozart, Brahms, Strauss y J. Marx.

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

Antofagasta.

Temporada de la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Chile de Antofagasta.

Este conjunto formado en 1962 por don Raúl Bitrán, director entonces del Centro Universitario Zona Norte, y actualmente dirigido por Rafael Ramos, profesor del Conservatorio Regional de Música de la Universidad de Chile de Antofagasta, consta de 35 integrantes. La Temporada Oficial de este año constará de cinco conciertos sinfónicos alternando con otros tantos de música de cámara y sus respectivas repeticiones.

El primer concierto de la temporada de 1966 se realizó el 6 de mayo en el Teatro Empart. El programa incluyó obras de Rossini, Soró, el *Concierto en La menor para violín y orquesta de J. S. Bach*, solista Gloria González y el *Concierto en La menor para piano y orquesta, Op. 16 de Grieg*, solista María Iris Radrigán.

El Trío del Conservatorio Regional de Música, integrado por Gloria González, violín; José de Lussi, cello y Armando Moraga, piano, tuvo a su cargo el segundo concierto de la temporada, el que se realizó el 23 de mayo. El programa incluyó obras de Loeliet, Chopin y Mendelssohn.

Bajo la dirección del maestro Rafael Ramos, la Orquesta Filarmónica ejecutó el siguiente programa el 10 de junio: *Vivaldi: Concerto Grosso en Re menor, Op. 3, N°*

11; Couperin: Suite para violoncello y cuerdas, solista José de Lussi; *Mozart: Concierto para piano y orquesta en Do menor K. V. 491*, solista Flora Guerra.

Flora Guerra ofreció un recital el 12 de junio. El programa de esta eminente pianista incluyó las siguientes obras: *J. S. Bach: Fantasía y Fuga en La menor; Mozart: Sonata K. V. 333 en Si bemol Mayor; Ginastera: Sonata para piano; Brahms: Tres Intermezzi, Op. 117 y Ravel: "Le Tombeau de Couperin"*.

Ovalle.

Sociedad Musical de Ovalle "Dr. Antonio Tirado Lanás".

El 21 de abril se inauguró la Temporada Oficial de Música de Cámara 1966 con un recital de Flora Guerra, en el que esta pianista ejecutó el mismo programa que ofreció el 12 de junio en Antofagasta.

Continuó la serie de conciertos de cámara, el 23 de abril, con el concierto de Jorge Román, al piano Flora Guerra. El programa incluyó: *Bach: Suite N° 3 para violoncello; Beethoven: Sonata Op. 5, N° 2 en Sol menor; Schubert: Sonata en La menor "Arpeggione" y Debussy: Sonata.*

Gira de Hanns Stein, visitando La Serena, Copiapó, Antofagasta, Vallenar, Tocopilla, Iquique, Arica, Tacna, Arequipa y Lima.

El tenor Hanns Stein, en una gira que abarcó todo el Norte del país y Perú reali-

zó una obra de difusión musical encomiástica. Dio a conocer canciones de los compositores ingleses de los siglos XVI y XVII, lieder de Schubert, Smetana y Hans Eisler y canciones del chileno Sergio Ortega. Acompañó al cantante en esta gira el pianista Galvarino Mendoza.

Otros conciertos fueron el recital de la soprano Fern Mayo acompañada por María Iris Radrigán; el recital de piano de Oscar Gacitúa y el concierto del Cuarteto de la Sociedad J. S. Bach de La Serena, integrado por Osvaldo Urrutia, Manuel Fernández, Hernán Barría y Mario Moraga. En esta ocasión interpretaron las siguientes obras: *Mozart: Cuarteto en La Mayor, K. 298*; *Beethoven: Trío Nº 5 en Re Mayor, Op. 70, Nº 1* y *Borodin: Cuarteto Nº 2, en Re Mayor*.

Viña del Mar.

Temporada de Conciertos 1966.

El 15 de mayo se inició en el Teatro Municipal de Viña del Mar la temporada de conciertos que cuenta con los auspicios de la Municipalidad, el Goethe Institut de Valparaíso, la Universidad Católica de Valparaíso y el Centro Pro Arte de Viña del Mar.

El primer concierto estuvo a cargo del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica de Santiago bajo la dirección de Sylvia Soubllette. En esta temporada ha actuado, también, la Orquesta Sinfónica de Viña, el pianista Julián Karolyi, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso, la Orquesta y Coro de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso que cantó Misa de Monteverdi y Cantatas de Buxtehude y J. S. Bach, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Santiago, el Conjunto de Cámara Gerhard Seitz y el pianista Gunther Ludwig.

La temporada de conciertos terminó el 24 de agosto.

Concepción.

xv Temporada Oficial.

El 24 de junio se inició en el Teatro Concepción la xv Temporada Oficial de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción. Esta temporada fue dirigida por los maestros Pablos Komlos de Porto Alegre, Brasil; Wilfried Junge, director titular del conjunto, Juan Pablo Izquierdo y Fernando Rosas. Constó de ocho conciertos en los que actuaron como solistas los violinistas Pedro D'Andurain, Hannes Schmeisser y Jaime de la Jara; los violistas Jacob Tho-

mas y Abelardo Avendaño; las pianistas Elisa Alsina y Carla Hübner y el Coro Universitario. El último concierto de la temporada, dedicado a un recital de arias de ópera contó con la colaboración de María Elena Guíñez, Alicia Estrada, Amado Rivera y Guillermo Asencio.

Temuco.

Conservatorio de Temuco celebró su 35º Aniversario de vida.

El Comité de Ex Alumnos del Conservatorio de Música "Leonor Davidson", de Temuco, organizó un ciclo de conciertos para conmemorar el aniversario del mencionado plantel, los que se realizaron en el Colegio Bautista de dicha ciudad.

Coro Polifónico Santa Cecilia cumple su vigésimo aniversario.

El 24 de mayo celebró el Coro Polifónico Santa Cecilia sus 20 años de vida artística y con este motivo la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de David Serendero le rindió un homenaje a la institución con un concierto que se realizó el 18 de abril en el que se tocó: *Falabella: Sinfonía Nº 1*; *Schumann: Concierto para piano en La menor, Op. 54*, solista Germán Rojas y *Brahms: Sinfonía Nº 1, en Do menor, Op. 68*.

Prosiguieron las actividades con actuaciones del Cuarteto Nacional de Cuerdas; un recital del pianista Oscar Gacitúa; las actuaciones del Trío 65, Ballet de Cámara de la Institución; recital del profesor y pianista Robert Stevenson; las conferencias de Robert Stevenson sobre "La música en América Latina en los siglos XVI y XVII" y de Manuel Dannemann sobre "El Guitarrón y Ravel en el Folklore"; actuaciones de los Coros Polifónicos Santa Cecilia que dirige Lucía Hernández.

Valdivia.

Conciertos y Difusión Musical en 1966.

La temporada se inició el 6 de mayo con una charla sobre Jazz del profesor Roy Wilson. Continuó la programación con las actuaciones del Cuarteto Nacional de Cuerdas; la Orquesta de Cámara de la Universidad Austral bajo la dirección de Agustín Culler; recital de violín de Manuel Bravo; concierto sinfónico coral con la Orquesta y Coros de la Universidad Austral; recitales de violoncello de R. Emanuels, de órgano a cargo de Roy Wilson, del pianista Julio Laks, de canto por la soprano Lucía Gana, de contrabajo por el profesor Bruce Murray

y actuaciones del Quinteto de Juventudes Musicales, del Coro de la Universidad Austral y del Coro de Michigan que cantó la Cantata N° 4 de Juan Sebastián Bach con la Orquesta de Cámara.

El 30 de septiembre la Orquesta de Cámara, Coro y solistas, bajo la dirección de Agustín Cullell, presentaron "El Mesías" de Händel.

Todos estos conciertos se repitieron en La Unión, Victoria, San José y Temuco.

Hubo, además, conferencias del Dr. Oscar Marín sobre Apreciación Musical y de Eduardo Maturana.

Osorno.

Segunda Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica de Osorno.

El primer concierto se realizó en el Teatro Municipal de Osorno el 26 de mayo bajo la dirección de David Serendero, repitiéndose en Puerto Varas y La Unión. El programa incluyó las siguientes obras: *Manfredini: Sinfonía N° 10 en Mi menor y Concerto Grosso Op. 3, N° 8 en Re Mayor; Mozart: Seis danzas campestres K. V. 606 y Haydn: Concierto para violoncello N° 1 en Re Mayor, solista Jorge Román.*

La temporada constó de cuatro conciertos que se realizaron el 23 de junio, 21 de julio y 25 de agosto con sus respectivas repeticiones en Puerto Varas, La Unión, Río Bueno y Valdivia. Actuaron los solistas: Alberto Dourthé, en violín; Jorge Román, en violoncello; Elvira Savi, piano; Carmen Luisa Letelier, contralto y Roy Wilson, corno. El repertorio incluyó las siguientes obras: *J. C. Bach: Sinfonía Op. 9, N° 2 en Mi bemol Mayor; J. S. Bach: Concierto para violín N° 1 en La menor y N° 2 en Mi Mayor; W. F. Bach: Sinfonía en Fa Mayor; G. F. Händel: Concerto Grosso Op. 6, N°*

6 en Sol Menor, N° 12 en Si Menor; Haydn: Sinfonía N° 92 "Oxford" en Sol Mayor, Concierto para violoncello N° 1 en Re Mayor y Concierto para piano en Re Mayor; Alfonso Letelier "Estancias amorosas" para contralto y cuerdas (obra dedicada a la Orquesta Filarmónica de Osorno y estreno en Chile, cantada por la hija del compositor, Carmen Luisa Letelier Valdés); W. A. Mozart: Sinfonía N° 29, K. V. 201 en La Mayor, Concierto para corno N° 3 K. V. 447 en Mi bemol Mayor y Sammartini: Sinfonía en Fa Mayor.

Segunda Temporada de Música de Cámara.

Esta temporada constó de seis conciertos con las actuaciones de: Oscar Gacitúa y Elvira Savi, recitales de piano; David Serendero y Elvira Savi, recital de violín y piano que contó con el estreno en Chile de: *Rapsodia Op. 51 de Reutter y Fantasia de movimientos mixtos de Villa-Lobos; Manuel Díaz y Pauline Jenkin, recital de viola y piano; y las actuaciones del Cuarteto Nacional y Cuarteto Santiago. La programación consultó obras de P. H. Allende, J. S. Bach, Bartok, Beethoven, Berg, Brahms, Carlos Botto, Chopin, Hindemith, Liszt, Benedetto Marcello, Mozart, Ravel, Hermann Reutter, Enrique Soro, Villa-Lobos.*

Concierto en la Deutsche Evangelische Kirchengemeinde Osorno.

El 6 de abril, el Gran Coro de la Iglesia Alemana Evangélica, bajo la dirección de Ursula Taetzner, con Roy Wilson al órgano y los solistas Hans Stein, Hermann Remmelle y Robert Dick, se cantó la *Pasión Según San Juan de Schütz* y el programa se completó con *J. S. Bach: Preludio y Fuga en Sol Menor* y *"O Mensch, bewein dein Sünde gross Orgelchoral.*

LA MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO Y LA OPERA

Este año, la Ilustre Municipalidad de Santiago quiso, una vez más, tratar de organizar una temporada de ópera otorgando la suma de doscientos mil escudos para el montaje de un repertorio que incluiría: "Tosca" de Puccini; "La Medium" de Menotti y "La Sugestión" del compositor chileno Pablo Garrido; "El Barbero de Sevilla" de Rossini y posiblemente la presentación de "Edipo Rey" de Strawinsky.

Para realizar este plan, el señor Alcalde de Santiago, don Manuel Fernández, pidió al compositor don Alfonso Letelier ser su representante en la Comisión de Arte Lírico ya existente e integrada por un grupo de

aficionados no técnicos, pero que ofrecían sus servicios ad honorem. Esta Comisión se abocó a la preparación de la temporada de ópera y aceptó las sugerencias de Alfonso Letelier quien planteó lo que a su juicio debería ser la justa orientación que, una vez por todas, había que darle a la ópera en Chile. En síntesis, la nueva orientación se basaba en la creación lo antes posible de cuerpos estables en el Teatro Municipal, contratando a los técnicos y maestros chilenos o extranjeros necesarios para la formación de estos cuerpos estables; incorporar a los cantantes chilenos de valer para tener elencos disponibles para un repertorio am-

plio; renovar el repertorio; iniciar sin tardanza la presentación de espectáculos líricos y crear en el público la conciencia de que la ópera es un espectáculo integral.

Para poner en marcha este plan hubo que ponerse de acuerdo con la Orquesta Filarmónica Municipal cuya programación anual de conciertos sinfónicos ya estaba hecha; estudiar la posibilidad de que el Coro Filarmónico se abocara al trabajo de preparar la parte coral de las obras programadas; contratar directores de orquesta y de escena, pasantes y personal técnico y seleccionar a los cantantes que intervendrían en esta primera temporada de ópera.

Solucionados estos problemas la temporada se inició el 25 de junio con "Tosca", bajo la dirección musical de Héctor Carvajal y escénica de Agustín Siré y la participación de los cantantes chilenos de renombre internacional Claudia Parada y Ramón Vinay y el tenor norteamericano Barry Morell. Actuaron además los cantantes chilenos Slavko Koronikoff, Homero Belmar, Ignacio Bastarrica, Eleodoro Vásquez y Alfonso Salinas. Hubo cinco presentaciones de "Tosca" con gran éxito de público y financiero.

La Comisión de Arte Lírico adquirió, también, escenografías y trajes para quince óperas de repertorio a fin de montar cada espectáculo con la dignidad y categoría que se proponía la Municipalidad de Santiago.

Después de las funciones de "Tosca" la Comisión de Arte Lírico no se preocupó de continuar la preparación de las demás óperas que estaban programadas y por fin decidió presentar nada más que "Traviata", eliminar el programa aceptado y contratar para ésta única ópera a un elenco exclusivamente extranjero.

El 6 de diciembre, el compositor Alfonso Letelier publicó, en "El Mercurio" de Santiago, su carta renuncia enviada al señor Alcalde en la que desistía de continuar en la Comisión de Arte Lírico en calidad de representante del Alcalde de Santiago. A continuación damos a conocer algunos de los párrafos de esta renuncia:

"Después de "Tosca" la Comisión no volvió a reunirse, lo que era de suponer. Es aquí donde vuelvo a insistir en lo que a mi manera de ver es primordial. Un espectáculo de tanta complejidad como es la ópera no puede funcionar bajo la dirección de una comisión numerosa y no técnica, por mucho entusiasmo que la impulse. La ópe-

ra requiere un jefe máximo que asuma la responsabilidad total y haga las veces del "General Musik Intendent" de cualquier teatro de ópera en el mundo.

"Envié a la Comisión un memorándum, insistiendo, aunque ya con muy poco tiempo, en la urgencia de contratar a los cantantes chilenos para las próximas presentaciones. Me permito copiarle la respuesta que me remitió uno de los miembros de la Comisión y que responde a una reunión informal que celebraron algunos de ellos.

"Los acuerdos adoptados en esa oportunidad no sólo significan un cambio en la programación establecida sino que desvirtúan el fundamento en que nos basamos para el trabajo propuesto; es, además, defraudar las esperanzas de los cantantes chilenos de poder actuar en forma digna en la ópera y, en cierto modo, desconocer la calidad de los artistas que forma el Conservatorio Nacional de Música en el Curso de Ópera el que dirigen distinguidos músicos, negándose oportunidades, aquellas que justamente les fueron negadas también, en otro tiempo, a notables figuras chilenas, como es el caso de Claudia Parada, Nora López, Victoria Canales y tantos otros. Es repetir lo de siempre, es decir, traer elementos de afuera para presentar algunas óperas a las que asisten los aficionados de siempre sin que quede mucho de positivo para el país; es también sacar de Chile sumas de dinero apreciables. En resumidas cuentas, el trabajo proyectado para este año se ha reducido a dos obras: "Tosca" y "Traviata", con todo el elenco de primera línea importado.

"El éxito indiscutible de las funciones de "Tosca" y el que sin duda tendrá, también, "La Traviata", tanto artístico como de taquilla, no debe constituir, sin embargo, ningún antecedente normativo para el futuro próximo o remoto de la ópera en Chile, concebida en la forma que repetidamente he hecho presente, pues se sigue prescindiendo de las primeras figuras nacionales que es preciso incorporar.

"Como el criterio que ha prevalecido en la Comisión difiere absolutamente del mío en puntos fundamentales y que Ud. bien conoce, el que ciertamente es también el de los cantantes y músicos chilenos, en verdad interesados en crear una actividad lírica de proyecciones, le ruego aceptar mi renuncia como miembro de la Comisión a la que Ud. tuviera a bien incorporarme como representante suyo".

NOTICIAS

Herminia Raccagni regresa después de realizar gira por Europa.

La pianista Herminia Raccagni acaba de realizar una gira por Francia, España, Aus-

tria, Italia, Checoslovaquia y otros países europeos.

En París realizó una grabación en la Radio Televisión Francesa de música latino-

americana con obras de P. H. Allende, Villa-Lobos y el estreno absoluto de Cuatro Piezas para Piano, 1965, de Alfonso Letelier.

En Madrid y en la Schubert-Saal del Konzertburo der Wiener Konzerthausgesellschaft, tocó la Sonata en Sol menor de Schumann y Estudios de Chopin además de obras de Ginastera, P. H. Allende, Villa-Lobos, Poulenc y Scriabine.

Damos extractos de la crítica del Padre Federico Sopena en el "A. B. C." sobre algunas de estas obras: "Pocas, poquísimas veces oímos la sonata en sol menor de Schumann, tan importante no sólo como obra pianística, sino también, inseparablemente, como expresión de esa lucha titánica, desgarradora, por ahormar la nueva grandeza y la nueva, descubierta, intimidad entre los moldes de la sonata; a veces ocurre como si esa forma fuera a estallar, tan tremenda es la tensión; luego como contraste, parece como si la misma materia del piano fuera a desaparecer para cantar el espíritu desde el casi silencio. Aunque la sonata está dividida en tiempos, aunque no pueda hablarse de sonata "cíclica", hay una latente, profunda unidad dinámica, lograda, muy a la romántica, por los contrastes extremos... La sonata de Schumann, junto con el Chopin más concentrado y difícil, el de los "Estudios", centraba el programa de Herminia Raccagni, distinguida pianista chilena, profesora en la Universidad de Chile, directora antes del Conservatorio, intérprete de gran dominio técnico, de esa expresión muy depurada que yo, refiriéndome a Lazar Levi, llamaba "espiritual", distinta, típica del pianista-profesor. Schumann que tan bien captó y cantó la sensibilidad femenina en sus canciones, hizo buena parte de su piano pensando en pianistas como Clara y sabiendo muy bien el peligro de frialdad que acecha entre manos tan trabajadoras, tan "empollonas", tan fáciles a la memoria, entretegió entre las dificultades una expresión que surge no desde las manos, sino de dentro a fuera, desde el piano mismo. Recordamos todo esto en el concierto de Herminia Raccagni, uno de los más serios e interesantes que hemos oído en Cultura Ispanica, concierto seguido por el número público con muestras constantes de cariñoso entusiasmo".

Antes de regresar a Chile, Herminia Raccagni actuó como Jurado del Concurso Internacional de Piano de Montevideo.

Curso sobre música chilena.

El 14 de abril, en el Conservatorio Nacional de Música, se inició el curso del profesor Vicente Salas Viu sobre "Músicos Impresionistas Chilenos". Este curso es la con-

tinuación del dictado el año pasado sobre "Músicos Impresionistas Chilenos".

Cantata de Juan Orrego-Salas en la Universidad de Cornell.

La Cantata "América no en vano invocamos tu nombre" del compositor chileno Orrego Salas, fue estrenada el 10 de mayo en el auditorio de la Universidad de Cornell, Ithaca. Solista de este estreno fue la soprano venezolana Flor García, bajo la dirección de Karel Husa, con la Orquesta Sinfónica de Buffalo. La primera audición de la "Cantata América" la realizará en Chile, este año, la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Victor Tevah.

Lionel Party, becado del Goethe Institut en Alemania, da concierto.

El joven pianista chileno Lionel Party, que actualmente realiza estudios superiores de piano y clavecín en Munich ofreció, a principios de marzo, un concierto en Achenmühle, a base de obras de Bach, Mozart, Beethoven, Debussy y Alban Berg.

El crítico del "Oberbayerisches Volksblatt" dice sobre este concierto: "... desde los Preludios de Bach, al comienzo del programa, el pianista dio muestras de su notable técnica, subordinándola siempre a las exigencias de la obra... Gran sensibilidad y dominio técnico demostró en la interpretación de la Sonata Op. 1 de Alban Berg y en Debussy y en Chopin su gran talento y celo artístico".

Concurso de Música CRAV.

La Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar, en colaboración con la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, continuará este año estimulando las actividades musicales a través de un Concurso para Piano y Violín. Los concursantes hasta de 35 años deberán elegir entre un repertorio internacional y un repertorio chileno. Se concederán cuatro premios de E° 2.000 cada uno a los mejores intérpretes en cada categoría. Los interesados deben inscribirse en Sousa Publicidad (Bandera 52, Piso 7) hasta el 26 de septiembre a las 12 horas.

x Festivales de Música Chilena.

Entre el 1º y el 30 de junio el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile recibió las inscripciones y entrega de las obras para el x Festival Bial de Música Chilena que se realizará a fines de año. El Jurado de Selección emitirá su fallo sobre las obras seleccionadas con debida anticipación.

El Instituto de Extensión Musical grabará y editará en su "Antología de los Festivales de Música Chilena" las obras premiadas para su difusión en el país y en el extranjero. El compositor recibirá 20 ejemplares del disco que contenga su obra.

Programa Cultura entre la Universidad de California y la Universidad de Chile.

A tres millones quinientos mil dólares ascienden los aportes de la Fundación Ford al programa cultural que está llevándose a la práctica entre la Universidad de California y nuestra Universidad.

Este acuerdo científico y cultural se ha planteado como un convenio de asistencia recíproca de institución a institución y abarca las áreas de agronomía y veterinaria; arte y extensión; ciencias naturales e ingeniería, y ciencias sociales, además de un programa extraordinario de desarrollo de bibliotecas. El convenio —que es el más amplio que se ha establecido entre una universidad latinoamericana con una corporación educacional extranjera—, fue firmado por un período de cinco años y puede ser prolongado por acuerdo de las partes.

En el campo del Arte y Extensión, se encuentra en Chile el distinguido musicólogo Robert Stevenson, como ya informamos en nuestro número anterior, quien está realizando seminarios sobre Musicología Interamericana en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, y el profesor Jorge Elliot, Director del Instituto de Artes Plásticas, en breve llevará a los Estados Unidos una completa y valiosa muestra de arte chileno.

Decano Domingo Santa Cruz integró misión de decanos que visitó la Universidad de California.

Entre el 2 y el 3 de junio, siete decanos de la Universidad de Chile se reunieron en Los Angeles con el Comité de la Universidad de California para estudiar todos los problemas relacionados con el Programa de Intercambio Cultural entre ambas universidades.

Posteriormente el Decano Santa Cruz visitó Inglaterra, invitado por el British Council y continuó su viaje por Europa visitando Francia, país que también lo invitó oficialmente. Terminó su viaje en España, invitado por el Instituto de Cultura Hispánica.

Durante su ausencia lo subrogó como Decano, Samuel Claro Valdés.

Elisa Alsina ofrece conciertos en Uruguay

La pianista chilena, miembro de Juventudes Musicales Chilenas, que obtuvo la Medalla de Oro como finalista del Concurso

Internacional de Piano de Montevideo ofreció, bajo los auspicios de J.J. MM. del Uruguay, un recital en el SODRE.

El crítico R. E. Lagarmilla, en el diario "El Día" de Montevideo, dice sobre este concierto: "... El concierto de ayer revela no sólo la legitimidad de su ubicación en el gran certamen, sino sus posibilidades para figurar entre las mejores pianistas latinoamericanas del presente. La señorita Alsina demuestra poseer virtudes poco comunes, y en alto grado de desarrollo. Más allá de su formación técnica —de por sí segura y siempre eficiente— impresiona por su aguda sensibilidad hacia el estilo, así como para la capacitación de las calidades más sutiles. No es frecuente que un mismo artista pueda aparecer igualmente brillante en tantos y tan diversos aspectos de la interpretación musical. Su sonido es noble, espléndidamente modelado a través de una amplia escala dinámica, y ricamente matizado en cuanto a color... Estas grandes condiciones para abordar con autenticidad cualquier problema musical, quedaron palmaria-mente demostradas en el recital que comentamos. Bastaría con citar su versión de la Sonata Op. 110 de Beethoven y los "Estudios Sinfónicos" de Schumann, para situarla dignamente en el campo de la música que hoy consideramos como clásica. Pero lo que nos reveló en los "Valses Nobles y Sentimentales" de Ravel, le otorga créditos inesperados en el plano de la música "de calidades menudas", donde cada elemento de frase —casi diríamos cada célula— plantea simultáneamente exigencias de claridad de articulación, colorido sonoro, resonancia y matiz... No nos es posible interferir en cuanto al veredicto del Jurado que entendió en el Concurso "Ciudad de Montevideo", y que adjudicó el primer puesto a otro gran pianista. Pero creemos, y tenemos la firme esperanza, de que en el "gran concurso" representado por el juicio de los públicos, Elisa Alsina habrá de ser distinguida con los honores a que se hace acreedora por su armoniosa y firme personalidad".

Juan Orrego-Salas en Foro de la U. de Cornell sobre "La Orquesta Sinfónica y la música nueva"

El 9 de mayo, en "Barnes Hall", tuvo lugar el Foro sobre "La Orquesta Sinfónica y la Música Nueva" en el que participaron, además del compositor chileno Orrego-Salas, los músicos norteamericanos Elliot Carter, Lukas Foss, Leon Kirchner, Karel Husa y Robert Palmer. Actuó como moderador Paul Hume, crítico musical del "Washington Post".

Pablo Garrido regresa a Chile después de permanecer varios meses en Europa

El compositor y crítico Pablo Garrido acaba de regresar a Chile después de visitar Alemania, Austria, Bélgica, España, Francia, Gran Bretaña e Italia, países en los que estudió la organización de los teatros de Ópera, el estado actual de las tendencias musicales creacionales, además de profundizar el estudio de las escuelas de fabricantes de instrumentos de arco de los siglos XVII y XVIII.

Gustavo Becerra terminó su Oratorio sobre "La Araucana"

Gustavo Becerra acaba de terminar un oratorio basado en el inmortal poema de Alonso de Ercilla, "La Araucana", una de las obras más ambiciosas que hasta la fecha se hayan escrito. Se trata de un oratorio con duración de treinta y seis minutos, escrito para orquesta sinfónica, coro mixto, conjunto musical araucano y recitante. Este Oratorio se basa en el primer canto del poema y está dividido en siete capítulos que van desde el descubrimiento de Chile, la derrota, la conquista, hasta llegar a la rebelión; cuando los araucanos se preparan para rebelarse heroicamente, se termina el oratorio. Esta obra ha sido escrita para Leonidas Ortiz, del Sello Orpal, exclusivamente para ser grabada. En ella confluye un tratamiento moderno, agresivo, con un procedimiento típicamente primitivo.

Además de "La Araucana", Gustavo Becerra está terminando "Macchu-Picchu", basado en el poema de Pablo Neruda, obra que está escribiendo a pedido de la Fundación Koussewitzky, trabaja en un Concierto para Guitarra, coro a cappella y percusión.

Francisco Rettig y Jorge Cruz han sido seleccionados para participar en el National Music Camp de Interlochen, Michigan

Los violinistas Francisco Rettig y Jorge Cruz, del Conservatorio Nacional de Música, acaban de obtener en el concurso público de la Orquesta de Interlochen, los puestos de solista de segundos violines y ayudante de concertino, respectivamente.

Concurso Nacional para Pianistas

Pro Arte, con el auspicio de la Municipalidad de Viña del Mar, llama a un concurso nacional de pianistas a efectuarse durante la segunda quincena de noviembre de este año. Podrán participar los pianistas chilenos nacidos entre el 1º de diciembre de 1935 y el 30 de noviembre de 1949. Habrá tres premios de E° 1.500, E° 800 y E° 500. Las inscripciones se reciben hasta el 1º de septiembre en Pro Arte, Casilla 896, Viña del Mar.

Miguel Letelier, en recital de órgano en Buenos Aires, es aplaudido por la crítica

En el Colegio de San José, en Buenos Aires, el compositor Miguel Letelier, becado chileno en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Tecnológico Di Tella, actuó en el ciclo de conciertos para órgano realizado con el propósito de promover el conocimiento de la música organística. El recital de Miguel Letelier fue dedicado a obras de Frescobaldi, Buxtehude, Bach, Franck, Hindemith y Mendelssohn.

En "La Prensa" de Buenos Aires, el crítico S. P., al referirse a este concierto dijo: "... Frescobaldi, con su "Toccata IX" y Buxtehude, con la fantasía coral "Wie schön leuchtet der Morgenstern", sugirieron en el ejecutante masas sonoras densas que resultaron más afines con el texto frescobaldiano, de alcances imponentes, que con la invención del segundo autor... La Fuga siguiente, trajo el respiro de frescas y claras sonoridades, y dibujó en el ámbito religioso del templo, el nítido perfil de los característicos y admirables temas bachianos. El "Cantabile" de César Franck... cobró valor expresivo en la media tinta velada con que Letelier revistió de inesperado encanto la sección conclusiva del trabajo. También en la Sonata II de Hindemith, el organista supo lograr efectos concordantes entre letra y espíritu de una obra diestramente dispuesta por el compositor siguiendo sus aficiones por la escritura linealmente elaborada. Por último, una brillante pieza romántica, la Sonata en La de Mendelssohn, puso fin al recital con un despliegue de recursos generosos que el instrumentista manejó con soltura y completo dominio".

Conferencia Nacional de Profesores de Música

Entre el 8 y 10 de agosto, se celebró en Santiago la Conferencia Nacional de Profesores de Música que organizó el Centro de Profesores de esa asignatura. En las reuniones que se celebraron se estudió la fórmula para perfeccionar este organismo gremial, se analizaron las perspectivas de la profesión docente y la puesta en marcha de la reforma educacional como también el financiamiento para la dotación a las escuelas de material didáctico.

Hanns Stein becado a Checoslovaquia

El tenor Hanns Stein después de realizar este año una amplia labor de difusión, en el Norte de Chile, de la que informamos en conciertos en provincias; de ofrecer recitales en Santiago de música checoslovaca escuchada en primera audición y de cantar con la Orquesta Sinfónica de Chile el

Evangelista en "Historia del Nacimiento de Cristo" de Schütz, parte becado a Praga haciendo uso de una beca para perfeccionarse y al mismo tiempo para participar activamente en la vida musical checa.

Raúl Arellano Acuña logra grandes triunfos en Suecia

El cellista chileno Raúl Arellano, en su calidad de primer cello solista de la Unión de Orquestas, ha logrado grandes éxitos en sus actuaciones en Helsingborg. La crítica dijo sobre las actuaciones de este artista chileno: "...El director Per Martenson, se hizo cargo de la dirección de las obras para coro y Félix Cruce dirigió acompañado por el más prominente solista del día, Raúl Arellano, quien tocó la parte de solo del Concierto para violoncello en Mi bemol de Antonio Vivaldi. Ha de felicitarse a la Unión de Orquestas por este excelente cellista que está dotado de un tono maravillosamente bello..." El "Helsingborg Dagblad" expresa por su parte: "...Sobre todo en las partes lentas del concierto (tarea apropiada para un instrumentista experimentado y de alta clase como el solista de anoche) Arellano deleitó con su selecto juego de legato y su excelente arte de frasear..."

Marco Dusi ofrece curso a Directores de Coro

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y el Conservatorio Nacional organizaron el primer curso intensivo de perfeccionamiento en dirección coral, con duración de un mes, para profesores primarios, secundarios, de enseñanza profesional y profesores particulares, el que estuvo a cargo de Marco Dusi, director del Coro de la Universidad de Chile.

Este curso se realizó con el fin de elevar el nivel de preparación musical de los Directores de Coro.

Estreno de "Estancias Amorosas" de Alfonso Letelier en Osorno.

En el tercer concierto de la Segunda Temporada Oficial de Abono de 1966 de la Orquesta Filarmónica de Osorno, se estrenó la obra para contralto y orquesta de cuerdas de Alfonso Letelier, "Estancias Amorosas". Esta obra fue encargada en 1965 por el director titular de la orquesta, David Serendero, al Sr. Letelier, y está dedicada a la Orquesta Filarmónica de Osorno. La obra está constituida por tres canciones basadas en poemas de Carmen Valle, pseudónimo poético de Blanca Suberca-seaux de Valdés, suegra del compositor. La parte solista estuvo a cargo de Carmen Lui-

sa Letelier, hija del compositor y nieta de la poetisa.

Este concierto que se realizó en el Teatro Municipal de Osorno, el 22 de julio, contó con la presencia del compositor. Fue repetido en el Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas y en el Salón de Actos del Liceo Coeducacional de La Unión. El numeroso público que concurrió en las tres oportunidades premió la obra con calurosos aplausos.

Juan Matteucci sigue realizando una destacada labor en Nueva Zelanda

Frente a la Orquesta de la NZBC de Nueva Zelanda, Matteucci dirigió tres conciertos durante el Festival de Mayo en Auckland. La crítica, muy halagüeña dice sobre un concierto dedicado a obras de Beethoven: "...Las dos obras de Beethoven que fueron el punto cumbre de un festival en el que sus obras han sido el tema central: la Fantasía en Do menor para piano, orquesta y coro y la Novena Sinfonía... En la poderosa Sinfonía Coral, Juan Matteucci, la orquesta y el coro realizaron una noble labor. Los movimientos instrumentales tuvieron un tempi ortodoxo manteniéndose siempre vivos..."

Además de los programas del Festival, Matteucci dirigió tres Promenade Concerts en Wellington y a la Youth Orchestra que actuó durante la visita a Nueva Zelanda de la Reina Madre, Isabel.

Festival de Música Chilena

El Jurado del x Festival de Música Chilena, presidido por Carlos Riesco e integrado por Carlos Isamit, Armando Carvaial, Víctor Tevah y Agustín Cullell realizó la selección de las numerosas obras presentadas al Festival por los compositores chilenos.

Las obras elegidas fueron las siguientes:

Obras Sinfónicas: Fernando García: "Sebastián Vásquez"; Miguel Letelier: Instantes para orquesta; Celso Garrido: "Laudes"; Eduardo Maturana: Retrato, Balada y muerte del poeta Teófilo Cid; Pedro Núñez: El poeta Jacob; Ramón Campbell: Sinfonía "Hotu Matua"; Gustavo Becerra: Tercera Sinfonía.

Obras de Cámara: Gustavo Becerra: Sonata para arpa sola; Llanto por el hermano solo; Partita para viola sola; Segunda Partita para cello solo; Cuarteto para Saxofones; Tomás Lefever: Música 1959 para instrumentos de viento y Música 1949, para relator y once instrumentos; Fernando García: Cuatro poemas concretos, para tenor y cuarteto de cuerdas; León Schidlowsky: Isla Negra; Canciones Instrumentales; Tres versos del Capitán y "De Profundis"; Ida vivado: Siete estudios para piano; Miguel Le-

telier: Divertimento para ocho instrumentos; Ernesto Strauss: Dos canciones para coro mixto; Sergio Ortega: Quinteto para flauta grave y cuarteto de cuerdas y Alfonso Montecino: Psalm 102.

Con estas obras seleccionadas se realizarán los Festivales de Música Chilena de este año, en un ciclo de conciertos que se llevará a efecto entre los meses de noviembre y diciembre.

Padre Federico Sopena en el "A. B. C." de Madrid, opina sobre la Revista Musical

Transcribimos los párrafos de la crítica al Grupo de Música Antigua de la Universidad Católica de Chile, en la que el Padre Sopena comienza por decir: "Uno de los índices más significativos de la vida musical de un país, y especialmente de la significación de esa vida musical dentro del mundo de la cultura, es el de su revista de música. No se tome esto a exageración, aunque el hecho de que hoy no tengamos una en España fastidie a los responsables de ello. En Hispanoamérica, la "Revista Musical" de Chile tiene ya historia y sigue siendo excelente panorama: hace muy poco ha publicado un trascendental trabajo de Stevenson sobre nuestro Tomás Luis de Victoria. En música como en muchas cosas Chile, con elegante naturalidad, sin pedantería, puede darnos en cierta línea lecciones de buen europeísmo..."

Tres compositores chilenos premiados en Concurso de Composición de la Casa de las Américas de La Habana.

La Casa de las Américas de La Habana organizó un Concurso de Composición para los compositores de América en tres categorías: a) Música de cámara con un premio de US\$ 500.00; Música coral con un primer premio de US\$ 300.00 y Canciones, primer premio US\$ 300.00.

El Jurado, integrado por compositores y críticos musicales cubanos y extranjeros, entre los cuales estuvo Gustavo Becerra, otorgó los siguientes premios: En Música de Cámara, primer premio al chileno *Gabriel Brncic* por *Octeto*; en Música coral, primer premio al argentino Kushmin; y en la categoría canciones, primer premio al chileno *Enrique Rivera* por una serie de *Canciones para voz y piano*. Sergio Ortega obtuvo una mención de honor.

Las obras premiadas serán editadas en Cuba y grabadas en disco.

"La Araucana" de Gustavo Becerra es grabada por Ediciones L. R. Ortiz.

El oratorio "La Araucana", con texto de Alonso de Ercilla y Zúñiga, que Gustavo Becerra terminó hace algunas semanas, ha

sido grabado por "Ediciones L. R. Ortiz" y saldrá al comercio en diciembre próximo. Realizaron esta grabación 40 instrumentistas de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica Municipal, 10 percusionistas indígenas, un coro mixto y el recitante Julio Yung, bajo la dirección de Agustín Culléll. La grabación se realizó en los estudios de Radio Splendid.

Carlos Riesco, nuevo director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

El compositor y crítico musical Carlos Riesco reemplazará al compositor León Schidlowsky, en la dirección del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, desde el 1º de septiembre. León Schidlowsky, quien ocupó el cargo de director del TEM durante cuatro años, presentó su renuncia.

Sinfónica de Knoxville estrenará en EE. UU. Concierto para piano y orquesta de Carlos Riesco

Este año, en el octavo concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro André Vandernoot, se estrenó el Concierto para piano y orquesta de Carlos Riesco. Este mismo concierto tendrá su primera audición en EE. UU. en noviembre, por la Orquesta Sinfónica de Knoxville bajo la dirección de David Van Vactor y con Alfonso Montecino como solista.

Dos conferencias del Prof. Jorge Urrutia Blondel (Biblioteca Nacional y Departamento de Extensión Universitaria, U. de Ch.)

En correlación con las jornadas sobre música folklórica chilena que organizó el Instituto de Investigaciones musicales (fines de julio y comienzos de agosto último) el investigador de dicho Instituto y Profesor extraordinario de la Facultad de Música, Jorge Urrutia Blondel, dictó dos conferencias para cursos de maestros y público en general.

La primera tuvo lugar en la Biblioteca Nacional, el 29 de julio y versó sobre el resultado de su viaje de estudio a San Pedro de Atacama, con motivo de las fiestas patronales de 1965 en esa Villa. Allí fue enviado por el Instituto a que pertenece y contó en la localidad con la inapreciable colaboración de la Universidad del Norte en general, y del Padre Le Paige en especial. El tema desarrollado fue: "Danzas rituales en San Pedro de Atacama".

Numeroso material fotográfico y grabaciones de música, todo tomado directamente en el terreno, sirvieron como ilustración.

La segunda conferencia se verificó en la Sala Barros Arana (Departamento de Extensión Universitaria), el día 4 de agosto último. En esta ocasión la materia tratada se refirió a la "Historia y Geografía de la música folklórica chilena", en líneas muy generales, para exponer el Sumario que ella podría contener, con breve comentario de los diversos períodos propuestos. El conferenciante puso mayor énfasis en el primero de ellos: panorama de la música abori-

gen al iniciarse la conquista hispánica, según algunas piezas de organografía arqueológica que fueron proyectadas, junto a grabaciones de pervivencias musicales. Entre ellas se hizo escuchar trozos primitivos de los fueguinos, de la era antigua de Isla de Pascua y de música araucana, algunos de los cuales debieron ser repetidos a petición de los asistentes, cuyo subido número fue un índice del interés despertado por ambas conferencias.

III FESTIVAL DE LA MUSICA DE CARACAS

Dos objetivos claramente definidos, paralelos y complementarios, tuvo el Tercer Festival de Música de Caracas: exaltar la música del continente americano, muy específicamente el latinoamericano y debatir la Problemática del Compositor Latinoamericano, en el Congreso que se celebró simultáneamente con el Festival.

Para el Festival se encargaron obras a los más destacados creadores del continente, invitando a los compositores a quienes se les comisionó obras de estreno y además a un nutrido grupo de los más destacados músicos del mundo tales como: Hans Heinz Stuckenschmidt; Pierre Schaeffer; Josef Patkowski, director del Estudio de Música Experimental de Radio Varsovia; los compositores polacos Witold Lutoslawsky Penderecki, Joseph Tahl, Jefe del Estudio de Música Electrónica de Kol Israel y a los compositores americanos: Gustavo Becerra, Chile; Héctor Campos Persi, Puerto Rico; Roque Cordero, Panamá; Hilda Dianza, Argentina; Pozzi Escot, Perú; Lukas Foss, EE. UU.; Rodolfo Halffter, México; Rhades Hernández López, Venezuela; Antonio Estévez, Venezuela; Edino Krieger, Brasil; Juan Carlos Paz, Argentina; Claudio Santoro, Brasil; León Schidlowsky, Chile; Antonio Tauriello, Argentina; Héctor Tosar, Uruguay; y Aurelio de la Vega, Cuba.

Además, como estímulo a las nuevas generaciones musicales, se creó un Concurso para jóvenes compositores latinoamericanos no mayores de cuarenta años, con premios equivalentes a US\$ 4.500.— en el que fueron premiados los siguientes jóvenes: Carlos Tuxen-Bang de Argentina, por su obra "Abyssus", primer premio obra Sinfónica; Jacqueline Nova, de Colombia, por "Doce Móviles", premio obra para Orquesta de Cámara y Sergio Cervetti de Uruguay, por "Para Trío 1965", premio para Pequeño Conjunto Instrumental.

El Festival

Entre el 6 y el 18 de mayo se realizaron los once conciertos de que constó el Festi-

val. Los conciertos sinfónicos estuvieron a cargo de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, bajo la dirección de los maestros Víctor Tevah, Gonzalo Castellanos y Primo Casale, y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia bajo la dirección de Eugene Ormandy y Stanislav Skrowaczewsky.

Las obras comisionadas a compositores americanos por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela, para este Festival, fueron las siguientes: Julián Orbon (Cuba) *Partita 3*; Pozzi Escot (Perú), *Sands*; Gustavo Becerra (Chile), *Homogramas I*; Juan Carlos Paz (Argentina), *Continuidades*; Lukas Foss (EE. UU.), *Discrepancia*; Alberto Ginastera (Argentina), *Concerto Per Corde*; Héctor Tosar (Uruguay), *Cuatro Piezas para Orquesta*; Edino Krieger (Brasil), *Ludus Symphonicus*, todas ellas para orquesta, y el Concierto para piano y orquesta de Antonio Tauriello (Argentina), *Música III*. Dentro del género de cámara, el INCIBA comisionó obras a: Razhes Hernández López (Venezuela), *Tres espacios para trío*; Juan Orrego-Salas (Chile), *Trio Op 58 (1966)*, ambas para violín, violoncello y piano; Rodolfo Halffter (México), *Dúo para piano*; y Claudio Santoro (Brasil), *Cuarteto para Cuerdas*. Todas estas obras, con excepción de la de Claudio Santoro, fueron ejecutadas en el Festival en estrenos mundiales. Otras primeras audiciones absolutas fueron las obras sinfónicas de: León Schidlowsky: *New York*, comisión del Festival Interamericano de Washington; Leopoldo Billings (Venezuela), *Cantata Laudate Servum Domini*; Hilda Dianza (Argentina) *Resonancias Tres*; Villa-Lobos: *Sinfonía N° 9*; y Roque Cordero (Panamá), *Sinfonía con un tema y cinco variaciones N° 3*. Dentro del género de cámara, fueron estrenos mundiales las obras de: Roque Cordero: *Sonata* (Violoncello y piano); Héctor Campos Persi: *Petroglifos* (violín, cello y piano); Roger Ermili (Argentina), *Cuarteto de Cuerdas*; Inocente Carreño (Venezuela), *Sinfonietta Sattrica*; y Blanca Estrella (Venezuela), *Ballet Miniatu-*

Los programas de cámara del Festival fueron ejecutados por los solistas: Adolfo Odnozoff, cello; Berta Huberman, Judith Jaimes, Rose Marie Sader, y Harriet Serr, pianistas y los conjuntos: Trío de Puerto Rico, Cuarteto de Puerto Rico y Collegium Musicum de Venezuela, director Gonzalo Castellanos.

A continuación reproducimos algunas de las opiniones de la crítica de Caracas sobre las obras de los compositores chilenos estrenadas en este Festival. En "El Mundo", dice Angel Ignacio Ríos, sobre "New York" de León Schidlowsky: "... da pruebas fehacientes de su ingeniosa habilidad técnica y de un talento singularmente dotado para la composición que muy pronto, de proseguir con tenacidad la ruta trazada, llamará la atención fuera de su país...". Este mismo crítico, al referirse a la obra de Gustavo Becerra "Homogramas", escribe: "... no obstante la mano maestra del conocido compositor, a la intensidad emotiva y casi lineal del lenguaje, al poder interior que fluye de sus tonalidades, la obra no llega a la altura expresiva de su muy gustada "Primera Sinfonía" y mucho menos a las excelencias artísticas de la "Sinfonía N° 2"...

El crítico Rháez Hernández López, por su parte, dice sobre estas obras: "... la elocuente pieza de música aleatoria, titulada "Nueva York", en la cual el compositor chileno hace un empleo de los timbres orquestales que rivalizan con las sonoridades de la música electrónica. Podríamos considerar esta creación de Schidlowsky, como un poema sinfónico que hasta cierto punto cae en lo descriptivo, pese a que es una concepción de vanguardia en el panorama de las nuevas expresiones de la música del momento. La obra es sumamente interesante desde el punto de vista que se desee. En toda ella se aprecia a grandes rasgos el talento de este joven compositor del Sur, al saber aprovechar todavía, y de manera innovadora, a la orquesta por medio de la cual se expresaron Berlioz y Wagner hace ya más de un siglo. Este trabajo ha sido quizás el más brillante presentado en este festival y que llamará la atención de la audiencia integrada por grupos disímiles en cuanto a sensibilidad, receptividad, concepto, etc. Es esta la música de sugerencias, de alusiones indirectas que por medio de las resonancias que forman los bloques de timbres, nos dan una idea de la gran ciudad y su presencia en este cuadro de un colorismo instrumental, de una riqueza tal de matices en las diversas intensidades del sonido, que como hemos expuesto, rivaliza con el mundo expresivo, deshumanizado y técnico de la música electrónica".

Este mismo crítico, al referirse a "Homogramas" dice: "... La partitura de Be-

cerra ha sido otro de los mejores trabajos presentados en este festival. Muestra inventiva y el deseo de establecer y definir los nuevos conceptos de la música del momento. Es una obra desnuda de anécdotas, atemática en el sentido de lo tradicional. Se trata de la primera parte de un ciclo de dos secciones destinadas a proporcionar un cuadro sinóptico de las posibilidades canónicas de tratamiento del material musical. Por este motivo su contenido es homogéneo y sus variables de interpretación en cada caso son muy importantes y difíciles de controlar... Becerra, es músico doctrinario, polemista. Como filósofo que también es, busca presentar su obra con argumentos que la justifiquen en el tiempo y en el espacio...".

Leemos además en "The Daily Journal", firmado por Mooney Attie, la siguiente opinión sobre la obra de Schidlowsky: "... la obra más accesible y satisfactoria del programa desde el primer momento fue el poema "New York" de Schidlowsky. Orquestación rica y el uso efectivo de gran variedad de recursos orquestales dentro del sistema de los 12 tonos, demostró cómo el aparente sistema académico de la composición serial puede ser descriptivo y conmovedor. La riqueza sonora, incluyendo sutiles sugerencias de jazz y ruidos de la ciudad, relaciona esta música con el tradicional poema sinfónico que nos es familiar...".

Lamentamos no poder citar las críticas sobre Trío Op. 58, de Juan Orrego Salas, por no haber recibido ningún recorte de prensa relacionado con este estreno.

Congreso Internacional de Música.

En este Primer Congreso Internacional de Música de Caracas que se inició el 6 de mayo, se estudiaron todos los problemas estéticos y técnicos de la música contemporánea.

Las cuatro comisiones, en las que laboraron, —Pierre Schaeffer, Josef Pat-Kowski, Josef Tahl, Toshiro Mayuzumi de Japón, William Clock de Inglaterra, Stukenschmidt y los latinoamericanos Juan Carlos Paz, Claudio Santoro, Antonio Tauriello, Mario Davidowsky, Gustavo Becerra, León Schidlowsky, Pozzi Escot y otros—, analizaron, bajo la presidencia de la Mesa Directiva del Congreso, integrada por Inocente Palacios, Presidente; Juan Carlos Paz, Vicepresidente y Eduardo Lira Espejo, Secretario, los problemas relacionados con la creación, la ejecución, la enseñanza y la investigación de la música.

La Primera Comisión estudió "La situación histórica del pensamiento musical", de la que surgieron tres interpretaciones. El compositor Stukenschmidt planteó la suya al dividir la música en tres períodos: 1900

a 1914 caracterizado por la crisis de la tonalidad, o sea el período de liberación; desde 1914 a 1940 que se caracteriza por la aparición de la técnica dodecafónica y el planteamiento de un neoclasicismo y finalmente, 1945, caracterizado por el desarrollo y generalización de la técnica serial, la composición con parámetros y la marcha hacia una sistematización de las técnicas electrónicas de composición y ejecución que libera de la sistematización serial.

Pierre Schaeffer, planteó una segunda interpretación. Comenzó por señalar tres factores de mutación, generalización y difusión de las músicas combinatorias provenientes del sistema occidental de los doce tonos; músicas nuevas, insólitas o aberrantes, atadas en general a su medio de fabricación (concretas, electrónicas, etc.) y mezcladas, influencias recíprocas de las músicas autótonas. Tendencia a una occidentalización. Continuó su exposición planteando la interrogante de saber si la música es una ciencia o es un arte, y señaló que para él ella se une a la naturaleza y a la cultura, al mundo de los hombres y al mundo de las cosas, pero a condición de tener una noción pluralista de la música y de concebir, al menos, dos grandes ramas: una análoga a la estructura de los lenguajes y otra similar a las formas plásticas.

Luego señaló dos puntos más: el problema de la existencia de una musicología universal que posibilite una confrontación de los lenguajes musicales autótonos y que no pueden reducirse a una interpretación occidental y la diversificación de los medios para hacer música que pueda conducir a un conjunto de técnicas que renueven completamente la de la orquesta occidental.

Gustavo Becerra planteó la tercera posición: la de conocer con mayor profundidad los problemas del hombre y de la sociedad, como condición previa a un balance de la historia de la cultura y en especial del pensamiento musical.

Entre las conclusiones de esta Comisión se acordó: reconocer la tendencia de una menor diferenciación técnica y metodológica entre los mundos socialistas y capitalistas, respecto a la posición de ambos ante la composición, y la realización de ésta con el público, tomando en consideración la existencia paralela de las diversas interpretaciones históricas: idealista, materialista y una inconfundible teoría histórica típicamente latinoamericana.

Para lograr un acercamiento entre las diversas técnicas del estudio de la historia y de la interpretación de las culturas, se decidió, también, realizar una ENCUESTA INTERNACIONAL que redactará la Comisión de Estudios Musicales del Instituto Nacional

de Cultura y Bellas Artes de Caracas. El Cuestionario será, en seguida, enviado a Juan Carlos Paz, a Buenos Aires, para que él lo analice y proponga las enmiendas que le merezca el documento. Inmediatamente después se convocará a una nueva reunión de los compositores latinoamericanos, en algún país del continente, para aprobarlo y proceder a su envío.

La Segunda Comisión estudió "Técnicas de la Composición". Acordó abordar con gran amplitud de criterio la aplicación de todos los medios técnicos y ampliar la divulgación general de la música en el continente. Tomó, además, la decisión de proponer a la Tercera Comisión, cuyo tema fue "Los Problemas de la Educación en América", promover a través de todos los medios audio-visuales el conocimiento de la música contemporánea tanto en la enseñanza masiva de la música como en la enseñanza superior, punto que fue aceptado por la Tercera Comisión.

Esta última, por su parte, decidió enfocar los problemas educacionales con gran amplitud, abriéndose en forma sistemática hacia los campos extra europeos, o sea hacia el campo folklórico americano de cada país en particular y, en seguida, hacia el de todos los demás países del continente. Se redefinieron, por fin, algunos conceptos básicos, como por ejemplo el del ritmo, y se recomendó el uso de aquellas tendencias didácticas de probada eficacia.

La Cuarta Comisión estudió la "Problemática del Compositor Latinoamericano". Citamos algunos de los párrafos del informe que León Schidlowsky presentó a la Asociación Nacional de Compositores de Chile:

"Me cupo el honor de representar a nuestro país en la Comisión que discutió largamente este problema y que, después de realizadas diversas sesiones, redactó las conclusiones que fueron acordadas por el Congreso en pleno.

"Nuestra actitud, que en representación de Chile adoptamos, tuvo la más calurosa acogida en la Comisión respectiva como en los integrantes de este Congreso. Quedó claramente establecido que Chile encabeza en América Latina una actitud de toma de conciencia de los problemas musicales e históricos que corresponde a artistas conscientes de su papel.

"Creemos que las resoluciones a que se llegaron representan una inquietud que es común en los diversos países de América Latina. Sin embargo, quedó también esclarecido que en nuestro país la organización musical se encuentra en una estabilidad y desarrollo que otros países de nuestra América no poseen...".

Al referirse a la vinculación del compositor con nuestra propia tradición, Schidlows-

ky dice en su informe: "No se ha pretendido plantear un ensimismamiento estético y técnico, nosotros deberemos estar abiertos a todos los avances técnicos y evolutivos del arte que cultivamos, pero, debemos darle un sello propio, nuestro, enraizado en nuestro mundo, en nuestro paisaje, en nuestra tradición. Contrariamente a lo que a veces, superficialmente, se dice, que el arte latinoamericano no puede buscar su propio camino pues es un subproducto de Europa o la otra gratuita afirmación que establece que se es auténtico en la medida en que la creación aflora naturalmente del alma creadora, contestamos diciendo: si hemos sido subproducto de Europa ha llegado el instante de nuestra liberación y con respecto a lo segundo creemos que la creación no se realiza ni por decreto divino ni por generación espontánea, sino que es la conciencia de un hombre dotado de todas sus facultades el que debe tener la responsabilidad de lo que entrega. El arte nace del hombre y ha de volver al hombre y esta actitud implica un doble compromiso con el arte que él hereda y la necesidad de ampliar los horizontes técnicos de esta herencia, pero, además, implica el papel que ha de jugar el artista en la transformación de la sociedad humana...".

A continuación transcribimos el Informe de la Cuarta Comisión:

"Reunidos en primera sesión la comisión encargada del tema "Problemática del Compositor Latinoamericano", se eligió como presidente a nuestro colega el compositor brasileño Claudio Santoro y como secretario y relator al compositor venezolano Antonio Estevez. A continuación, tanto en la primera como en la segunda sesión, fueron planteados por los diferentes miembros los problemas fundamentales a que están abocados los creadores de América Latina.

"Realizada la discusión se logró determinar que en los diversos países de América Latina estamos sufriendo situaciones paralelas.

"En nuestros países existe un desamparo hacia los problemas de la cultura, el creador y el intérprete latinoamericano no tienen una perspectiva que les permita desarrollarse integralmente. Esto determina el éxodo a que se ven obligados nuestros artistas con el fin de subsistir artística y económicamente. Por consiguiente, nuestros pueblos, al no poder contar con éstos valores sufren la interrupción de la evolución natural de su propia cultura.

"Nuestro subdesarrollo económico y cultural junto al éxodo de nuestros más grandes valores empobrece y desvirtúa nuestra evolución que debe tender hacia un arte propio.

"El artista latinoamericano, en consecuen-

cia, vive aislado de sus hermanos y se nutre de influencias cuyo contenido no les pertenece.

"La enseñanza musical en nuestros pueblos de América Latina ha de ser un pilar fundamental en esta nueva toma de conciencia de ésta problemática americana. La educación musical en nuestros colegios, la musicología en nuestras Universidades, las creaciones de nuestros compositores deberían estar al servicio de éste ideal americano.

"El creador latinoamericano no posee hoy en día los medios para dar a conocer su obra. Sus creaciones son raramente ejecutadas aún en sus propios países y totalmente desconocidas en el resto de los países latinoamericanos. Más escasos aún son las posibilidades de ediciones y grabaciones de obras de nuestros creadores. El aislamiento entre los creadores e intérpretes de nuestra América Latina ha contribuido enormemente al desconocimiento de nuestra posición como artistas americanos en el mundo de hoy.

"En consecuencia, proponemos a la asamblea las siguientes recomendaciones:

1.—Procurar el apoyo del Estado para la promoción de las actividades musicales en todos los campos.

2.—Consideramos que es esencial para nuestros propósitos realizar un amplio intercambio musical entre nuestros países.

3.—Consideramos que las condiciones musicales imperantes en nuestros pueblos, determinan la urgencia de la creación de la Sociedad Latinoamericana de Compositores.

Con respecto a este último punto, se determinó que León Schidlowsky, Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, fuera el encargado de redactar el reglamento que regirá esta futura Asociación de Compositores de América. Para votar el reglamento se convocará a una reunión de compositores del continente y es posible que la sede de la Sociedad Latinoamericana de Compositores sea Santiago de Chile.

Todas las Comisiones del I Congreso Internacional de Música de Caracas insistieron en lo ya acordado en las reuniones de Arica y Montevideo; la urgente necesidad de procurar el apoyo financiero del Estado en la promoción de las actividades musicales en todos los campos y la supresión de las barreras aduaneras en el intercambio del material musical.

Trascendencia del I Congreso Internacional de Música y del III Festival de Música de Caracas.

Uno de los aspectos más importantes de estas reuniones fue, sin duda, el encuentro entre compositores americanos y el de éstos con sus colegas de otros continentes. Al margen de toda posición estética se estudió

el problema del creador y se escucharon muchas obras latinoamericanas de importancia. Tanto la organización del Festival como la preparación de las obras fue excelente. El esfuerzo de reagrupamiento realizado por el señor Inocente Palacios fue uno de los más importantes de los últimos años y el papel que les tocó desempeñar a los compositores latinoamericanos de la joven generación señaló la importancia cada día creciente de la creación musical en nuestro continente, al margen de lo europeo y que nada tiene que envidiarle a la de otros puntos del mundo.

Según declaró Pierre Schaeffer: "Las composiciones de los dos primeros conciertos son dignas de una competencia internacional. (En estos conciertos estuvieron incluidas las obras de Schidlowsky y Becerra) Ellas representan, como las obras europeas, tentativas para encontrar nuevas formas musicales... Los compositores modernos deben acercarse a los orígenes musicales, históricos y geográficos. Las músicas primitivas y la música electrónica tienen en común la aventura de los descubrimientos musicales. El porvenir y el pasado se reencuentran, y la perspectiva da su mejor encanto al presente...".

Para terminar, citaremos algunos párrafos del artículo de Gustavo Becerra publicado en "El Nacional" de Caracas, en el que sintetizó la labor realizada por el Primer Congreso Internacional de Música y el Tercer Festival de Caracas.

"... Nos ha parecido esta reunión la más importante, especialmente para el futuro de la música en nuestro continente, tanto en sus aspectos interiores, como en el papel que le corresponde jugar en el concierto de la cultura de la Humanidad. No podemos mirar ni el Festival ni el Congreso, como otras tantas reuniones que se efectúan dentro del ambiente de turismo cultural que parece invadir el globo; no, porque lo que aquí ha ocurrido marca un cambio fundamental en la orientación de nuestros creadores respecto de sus obligaciones ante el terruño y el mundo. La situación histórica analizada aquí ha emplazado al creador y al estudioso de la música en Latinoamérica ante problemas claramente diferenciados de los que en estos momentos afectan a Europa.

Mientras en el viejo continente todo parece converger para nutrir su viejo corazón, en nuestra tierra el espíritu y la mano del artista se hunde en busca de raíces de nuestra identidad, núcleo de nuestra fuerza, motor de nuestra conducta. Ya no empañan esta tarea ni el nacionalismo anecdótico ni la negación porfiada de valores foráneos. Nuestra cultura se ha abierto a la vez, a toda relación fecunda con el exterior, como a la profundidad original, previa al folklore de donde surgen la tradición de todos, junto a las grandes formas del arte. América Latina se encuentra ante la formulación de valores más verdaderos de los que hasta aquí conociera, se encuentra ante los valores que surgen de una naturaleza vivida y reconocida como propia frente a los valores del resto del mundo. América comenzó a hundirse dentro de sí misma sin perder de vista nada de lo aledaño, palpando su ser, siempre renovado por la circulación de lo que da y recibe.

"Así como en la profundidad más íntima de la materia, en el núcleo del átomo, se ha podido encontrar su mayor fuerza y su mayor flexibilidad, así, el americano va encontrando en los más sutiles de los detalles de su cultura musical, una forma de identidad que lo libera, que le permite adoptar cualquier técnica, fortaleciendo a la vez su personalidad. Repunta una nueva era, un renacimiento, tal vez el más grande y universal que haya conocido la historia de la humanidad. Todo esto hemos podido descubrir y confirmar durante el Tercer Festival de Música de Caracas y el Primer Congreso Internacional de Música".

Termina Gustavo Becerra su artículo, sintetizando las conclusiones del Congreso: "Se ha concluido en que la historia de la música será explorada con diversos sistemas y técnicas. Se ha constatado que las técnicas de composición están ahora abiertas más que nunca a los más sorprendentes progresos, a las síntesis más generales. Se ha acordado enfrentar los problemas de la educación musical con el criterio más amplio y progresista, sin parcelar y sin excluir. Y, se ha resuelto estrechar filas entre los creadores de nuestra música latinoamericana para revestir de frutos nuestros la pujanza de nuestra identidad implacable...".

NOTAS DEL EXTRANJERO

Cuarto Festival de Primavera del Centro Latinoamericano de Música de Indiana.

Este Festival constó de tres conciertos de música latinoamericana y tuvo lugar en el Recital Hall de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana los días 7, 8 y 9 de marzo de este año.

El primer programa dedicado a obras vocales e instrumentales, se inició con obras corales mexicanas del siglo XVI de los compositores Fructus del Castillo y Hernando Franco, las que fueron interpretadas por The Chamber Singers bajo la dirección de Don V. Moses. Continuó con: *Sonata para Contrabajo y piano de Gustavo Becerra*, con

Murray Grodner, contrabajo y Frederick Baldwin, piano; *Miniaturas para quinteto de viento* de León Schidlowsky y *Quinteto para instrumentos de viento* de Eduardo Maturana, ambas obras interpretadas por el Quintet of the Americas; *Dúo para violín y piano* de Alfonso Montecino, Sally O'Reilly, violín y Alfonso Montecino, piano y *Soneto* de Mario Davidovsky ejecutado por el Chamber Ensemble bajo la dirección de Arthur Corra.

El segundo concierto estuvo dedicado a obras para cello y piano de compositores mexicanos. Actuó el cellista invitado Adolfo Odnoposoff con Berta Huberman al piano. En este programa se ejecutó: Luis Sandi: *Sonatina* (1963); Manuel Enríquez: *Sonatina para cello solo* (1962); Rodolfo Halffter: *Sonata, Op. 26* (1961; Manuel Ponce: *Tres Preludios* y Blas Galindo: *Sonata* (1958).

Carla Hubner, la pianista chilena especialmente invitada al Festival, tuvo a su cargo el tercer programa en el que dio a conocer obras pianísticas de la joven generación de compositores latinoamericanos. Este programa lo repitió en Chile en los conciertos oficiales de la Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical.

Reproducimos algunos comentarios de Lisa Krathwohl de "The Indiana Daily Student": "... Con extraordinaria fuerza y rizada belleza, la Srta. Hubner tocó "Anfiblastula" de Atiliano Auza-Leons, obra serial que contiene elementos rítmicos folklóricos. "Cinco piezas" de Graciela Paraskevaidis tuvo una calidad misteriosa, especialmente en las secciones pianísimo tocadas con maestría... "Tres Preludios sobre una Serie de Dallapiccola" de Eduardo Mazarón, la Srta. Hubner interpretó con soltura, destacando el expresionismo e impresionismo; gran éxito logró con Estáticas de Fernando García a través de los efectos de pedal y los acelerando. Plectros II de Alcides Lanza para piano y sonidos electrónicos contó con una cinta magnética que reprodujo ruidos de pitos y canarios mientras la Srta. Hubner tocaba las cuerdas del piano... La Sonata Nº 2 de Enrique Rivera en diez secciones, la última una recapitulación de la obra, fue ejecutada con dramatismo a través del uso de crescendos. El talento de la Srta. Hubner pudo ser apreciado a través de su sensitiva interpretación de estas obras contemporáneas...".

Obras de Juan Orrego-Salas en el Tercer Festival Anual de las Artes en Oklahoma College of Liberal Arts.

Dedicado a la música de las Américas, el Festival Interamericano tuvo siete conciertos entre el 19 y el 25 de febrero de 1966.

Los conciertos a cargo de la Oklahoma City Junio Symphony, el Men's Glee Club, el Woomen's Glee Club, la Oklahoma City Symphony Orchestra y los solistas Alfredo de Saint-Malo, violín; Fernando Laires, piano; Joaquín Nin-Culmell, piano; Mary Ann Topper, soprano; Salvador Ley, piano; Carleton Sprague Smith, flauta e Ika Aldalur, soprano lírica dieron a conocer obras de los más destacados compositores de las Américas.

En estos conciertos fueron ejecutadas las siguientes obras de Juan Orrego-Salas: *Cánticos de Navidad, Sonata Op. 9, Cuarteto Nº 1, Op. 46* y *Concierto de Cámara, Op. 34*.

Simultáneamente con los conciertos se realizó una exposición de libros sobre Latinoamérica y otro de manuscritos del siglo XVIII de los compositores de Minas Gerais organizado por el Dr. Francisco Curt Lange.

En el Seminario Musicológico participaron entre los latinoamericanos Francisco Curt Lange y Juan Orrego-Salas.

American Society of University Composers

El Departamento de Música de la Universidad de Nueva York ha creado la American Society of University Composers, organización profesional que agrupará a todos los compositores que trabajan en las universidades norteamericanas. La sería labor musical que actualmente realizan los compositores en la vida universitaria norteamericana exige la creación de esta organización a fin de establecer un standard curricular uniforme de la composición; la representación de los intereses de los compositores y la difusión de información profesional. La primera Conferencia Anual de la American Society of University Composers se realizó en abril en Nueva York y contó con la cooperación de los departamentos de música de la Universidad de Columbia y de la Universidad de Nueva York.

Concurso Dimitri Mitropoulos

El Concurso Internacional Dimitri Mitropoulos para directores de orquesta se realizará en Nueva York entre el 9 y el 23 de enero de 1967, cumpliéndose así el quinto aniversario de celebración de estos torneos.

Música en Compostela.

El IX Curso Internacional de Música Española, interpretación e información, se celebró en Santiago de Compostela entre los días 22 de agosto y 17 de septiembre de este año. Los cursos comprendieron canto, canto coral, clavicembalo, composición, guitarra, música antigua, música de cámara y música moderna y contemporánea, violín, piano y cello en interpretación además de

cursos de historia de la música española hasta el siglo XVIII; moderna y contemporánea y desde el siglo XIX hasta la época actual.

Concurso de piano internacional del Conservatorio de Música de Orense

En colaboración con Música en Composición, el Conservatorio de Música de Orense celebró este año su VII Concurso Internacional, consagrado esta vez a pianistas de todas las nacionalidades y sin límite de edad.

La Fundación Kodály llama a concurso para obra coral

La fundación Kodály creada por amigos y ex alumnos de Zoltán Kodály, con motivo del octogésimo cumpleaños del compositor y a fin de estimular a los creadores jóvenes del mundo entero, llama a concurso a los compositores no mayores de 35 años (o que no cumplan los 36 años antes del 1º de marzo de 1967). La obra debe ser una composición coral a cappella de duración de diez a quince minutos, en uno o varios movimientos, y para el número de voces adultas que el compositor elija. El compositor puede elegir su texto, en cualquier lengua, pero si se trata de un texto que paga derecho de autor debe enviar el permiso escrito correspondiente. Todas las obras deben ser originales y no haber sido ni ejecutadas antes o impresas. La partitura debe ser escrita con tinta y debe ser enviada bajo pseudónimo sin el nombre del compositor. Cada partitura debe ser acompañada por un sobre con el pseudónimo y dentro el nombre y dirección del autor.

Las partituras deben ser enviadas a "The Organiser, Kodály Foundation Competition, Boosey & Hawkes Music Publishers Limited", 295 Regent Street, London W. 1., England, antes del 1º de diciembre de 1966.

El premio es de £ 206.00 para la obra seleccionada y además será ejecutada por el Netherlands Chamber Choir en la temporada 1967-1968.

Nuevo "Händel Studio"

Las obras de Händel poco conocidas se editarán en la nueva gran serie de discos "Händel-Studio", con la colaboración de músicos norteamericanos y europeos. Los tres primeros discos presentan bajo la dirección del profesor Alfred Mann, de la Universidad de Rutgers y Eberhard Wenzel, de Berlín, una serie de salmos con música de Händel de diferentes épocas de su vida. El coro de la escuela de música religiosa de Halle, la Orquesta Bach de Berlín y varios solistas ofrecen una extraordi-

naria interpretación del salmo 105 de Händel. Las interpretaciones están en inglés o en latín. El objeto del "Händel-Studio" es la publicación de interpretaciones que respondan al estado actual de la investigación sobre Händel. La serie se publica con el apoyo de la American Choral Foundation en la producción de discos "Cantate" editada por Bärenreiter Verlag de Cassel.

Cantata della fiaba extrema de H. W. Henze

El compositor acaba de dirigir en Alemania el estreno de su obra "Cantata della fiaba extrema" para soprano, pequeño coro y trece instrumentos, con texto de Elsa Morante. Sobre esta obra se ha dicho que expresa "convincientemente el texto, que es un homenaje al amor, dentro del mejor estilo de Henze".

"Themistokles" de J. C. Bach

Dos musicólogos ingleses H. C. Robbins Landon y Edward O. D. Downes han descubierto la ópera de Johann Christian Bach, "Themistokles", mucho tiempo olvidada y la han publicado. La Ópera de Stuttgart la estrenó con gran éxito. La composición contiene "una plétora de bellezas musicales y compensa abundantemente con ellas las debilidades dramáticas: es ante todo una ópera para cantantes. Desde su estreno en Mannheim en 1772 la obra de J. C. Bach no había sido ejecutada. La música tiene una fuerza de expresión melódica y rítmica que, a juicio de los críticos, le asegurará un lugar destacado en el repertorio de la ópera.

Cursos Internacionales y Congreso de música nueva en Darmstadt

Los 21 Cursos Internacionales de Música nueva se celebraron este año entre el 21 de agosto y el 3 de septiembre. György Ligeti ofreció un curso sobre "Técnica de la composición y forma musical"; K. Stockhausen, sobre "Síntesis de música electrónica, instrumental y vocal"; Theodor W. Adorno sobre "Función del color" y Lejaren A. Hiller y Herbert Brün sobre "Computadores y música". Los cursos de interpretación estuvieron a cargo de Alfons y Aloys Kontarsky (piano); Dénes Marton (viola), Siegfried Palm (violoncello), Severino Gazzelloni (flauta) y André Rabot (fagot). El Congreso "Música Nueva-Escena Nueva", estudió hasta que punto condiciona o influye la nueva música en la nueva escena. El compositor Mauricio Kagel ofreció un curso sobre "Teatro Instrumental" y "Música electrónica y escena".

En los conciertos se interpretaron obras de compositores contemporáneos bajo la dirección de Ernst Thomas, director del Instituto Internacional de Música de Darmstadt.

Helmut Klien ofreció, además, un curso complementario entre el 4 y el 10 de septiembre sobre "Bases físicas de la producción del sonido" y Mauricio Kagel otro sobre "Producción sonora y composición".

Pasión según San Lucas de Krzytof Penderecki.

Por encargo de la Radio Oeste de Coiopia, Penderecki escribió una "Pasión según San Lucas" que se acaba de estrenar en la Catedral de Münster bajo la dirección del maestro Henryk Czyz. La obra se interpretará también este año en Cracovia, Varsovia y en la Biala. Los críticos que asistieron al estreno de Münster coinciden en que se trata de una de las obras más importantes del último tiempo. La Pasión de Penderecki "Passion et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam" aborda una "ligazón entre una expresividad orquestal casi electrónica y el coral gregoriano libremente interpretado. No es una exageración comparar esta Pasión con la "Sinfonía de los Salmos" de Strawinsky. La obra presenta simbólicamente la pasión de toda la humanidad en el siglo xx. Se basa en doce series tonales cuyo primer tetracorde emplea el motivo si-la-do-si; Penderecki es, a juicio de "Die Welt", no sólo uno de los compositores jóvenes polaco de más talento, sino que "es la personalidad más fuerte de la nueva música".

Diccionario de la música de la época de Bach

En la época en que J. S. Bach era maestro de capilla en Leipzig, en la Iglesia de Santo Tomás, se editó el "Musikalische Lexicon" en 1732, del compositor y musicólogo Johann Gottfried Walther (1684-1748), pariente y amigo de Bach. En la serie "Documenta Musicológica" se acaba de publicar esta obra en facsimile. La obra tiene fundamental importancia para la historia de la música porque Walther presenta en ella a los compositores europeos hasta 1732 y añade artículos de distinta índole sobre teoría musical. La impresión en facsimil de esta fuente histórica de la música europea fue realizada por Richard Schal y editada por Bärenreiter-Verlag de Cassel, que está a cargo de "Documenta Musicológica".

Festival Bayreuth 1966

El Festival Bayreuth, consagrado a la obra de Richard Wagner, cumplió en 1966

noventa años de vida. Este año, con escenografías de Wieland Wagner, se presentó "Tannhäuser", "El anillo de los Nibelungos", "Tristán e Isolda" y "Parsifal", entre el 24 de julio y el 28 de agosto. Por primera vez dirigió en Bayreuth el húngaro Carl Melles (Tannhäuser) y el francés Pierre Boulez (Parsifal). Karl Böhm dirigió "Tristán e Isolda" y el primer ciclo del Anillo", el segundo y tercer ciclo del "Anillo" lo dirigió Otmar Suitner.

"Eclat" de Pierre Boulez

En la serie de conciertos "Ars Nova" de Radio Suroeste de Baden-Baden se realizó el estreno de "Eclat" de Pierre Boulez para orquesta de cámara. En esta obra que la crítica calificó de bien estructurada, se contraponen dos grupos sonoros. El de los instrumentos melódicos (viola, cello, flauta, oboe, trompeta y trombón) y otro que hace uso de (mandolina, guitarra, celesta, arpa, cembalo, vibráfono y carillón) para la disposición de las fluctuantes superficies sonoras. No obstante su título "Eclat" renuncia a los efectos drásticos y a las tensiones dinámicas.

Éxito de Kurt Jooss en Italia

El ballet Folkwang de Essen que dirige Kurt Jooss ha logrado en Roma, en el Teatro Sistina un éxito sin precedentes. La famosa coreografía de Jooss "La Mesa Verde" se juzgó en Roma de plena actualidad. El "Messaggero" dijo que la obra está viva como nunca. Calificar a Kurt Jooss de expresionista —dice el "Tempo"— es confinarle en los estrechos límites de un determinado momento histórico. Su arte va más allá y se anticipa a las experiencias que hoy se consideran de vanguardia.

"Die Schwarze Spinne", de Josef Matthias Hauer estrenada en el Festival de Viena

Simultáneamente con Schönberg, aunque independientemente de él, el compositor austriaco Josef Matthias Hauer elaboraba su propia teoría de los 12 tonos. Durante muchos años su obra fue conocida exclusivamente por un grupo íntimo de amigos, pero en los últimos años ha crecido el interés por la obra de Hauer. Uno de los éxitos del Festival de Viena de este año fue la premiere mundial de "Die Schwarze Spinne" (La araña negra), con libreto de Hans Schlesinger basado en un cuento de Jeremías Gotthelf, obra escrita en 1932.

Poco después de la muerte de Hauer en 1959, H. H. Stuckenschmidt escribió que "gran parte de su obra sería redescubierta y viviría más que cualquiera de las trampas artísticas de la actualidad".

J. M. Hauer es conjuntamente con Schönberg el creador de la técnica dodecafónica y el mismo Schönberg confiesa la contribución de Hauer a la teoría nueva. En diciembre de 1923 le escribe desde Mödling: "Demostremosle al mundo que la música no habría avanzado mucho sin la contribución de nosotros los austríacos que continuamente estamos a la vanguardia..."

Ultimamente las teorías de Hauer y su relación con las de Schönberg han sido detenidamente estudiadas por Monika Lichtenfeld en su obra "Untersuchungen zur Theorie der Zwölfton-technik bei Josef Matthias Hauer" (Regensburg 1964) y también por Walter Szmolyan en una Monografía.

La producción de "La araña negra" estuvo a cargo del productor alemán Kurt Wilhelm, decorados de Gerhard Hruby, trajes de Edith Almoslino, la Orquesta Sinfónica de Viena y un distinguido elenco de cantantes.

Concurso de Composición de la Casa de las Américas de La Habana, Cuba

Gustavo Becerra ha sido nombrado jurado del Concurso de Composición Musical

1966 de la Casa de las Américas. El Concurso fue para obras de cámara, obras corales y para una obra para voz solista acompañada de un instrumento. Las obras premiadas obtendrán US\$ 500.00 y US\$ 300.00, respectivamente, se editarán en partituras y se grabarán por la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales. Las obras premiadas serán ejecutadas en un concierto organizado por el Departamento de Música de la Casa de las Américas en colaboración con el Consejo Nacional de Cultura.

Concurso Musical Internacional Reina Isabel de Bélgica

El concurso internacional de interpretación instrumental "Concurso musical internacional Reina Isabel de Bélgica" está reservado en 1967 para violinistas. Los concursantes de todos los países deben tener entre 17 años cumplidos y no haber alcanzado los 31 años.

Las solicitudes de inscripción e información deben ser requeridas a: Secretaría del Concurso Musical Internacional Reina Isabel de Bélgica, Rue Baron Horta 11, Bruselas 1, Bélgica.

NECROLOGIAS:

In Memoriam Hermann Scherchen, por León Schidlowsky

"Las leyes del hombre de genio serán las leyes de la Humanidad futura".

(Arnold Shöenberg)

Tal vez una de las experiencias más extraordinarias que me han sido dadas vivir la ha constituido mi contacto personal con el maestro Hermann Scherchen.

Nuestra vida musical ha contado con su presencia y su enseñanza, la vitalidad de una personalidad arrebatadora cuyo papel en la historia de la música ha sido revelador.

Desde su primera aparición como maestro, al estrenar el "Pierrot Lunaire" de A. Shöenberg, por circunstancias fortuitas, hasta el papel que le correspondió jugar en el innumerable número de estrenos de obras de compositores que realmente poseían, según sus propias palabras: "Un mensaje que entregar hacia la música y el hombre", Hermann Scherchen demostró que el papel de un director de orquesta constituye la base recreadora que debe poseer la música en su ejecución viva.

Filósofo, investigador infatigable, experimentador de las nuevas tendencias musicales, Hermann Scherchen es el símbolo del pionero que busca nuevos rumbos de expresión musical.

En diversas ocasiones, tanto en sus conferencias y escritos como en sus palabras, reveló la inquietud por la perfección a que debe tender toda creación artística verdadera.

En su vastísimo repertorio incluía toda la gama expresiva de las diferentes épocas, en las obras más señeras de la historia de la música. Cada obra que él debía dirigir constituía para él mismo una prueba de penetración técnica y un test de introspección psicológica. El descifrar ese mensaje que cada composición posee, era para él su más grande anhelo.

Un hombre de tal responsabilidad histórica y humana no podía dejar de poseer una fuerte dosis de pensamiento político, en el más profundo sentido del término. Así, se jugó entero al llegar el nazismo en Alemania y se transformó en el paladín de la resistencia contra la barbarie de ese oscuro período de la Historia Europea.

No puedo dejar de acotar en estas breves palabras un recuerdo personal.

Debiendo acompañarlo en un paseo por nuestra ciudad de Santiago, en una ocasión, al cruzar nuestra Plaza de Armas, nos encontramos ante unos mendigos que se le acercaron solicitando su caridad: me mantuve sereno y lo contemplé, él sólo siguió

caminando y se le llenaron los ojos de lágrimas diciendome "los pobres León, los pobres, hasta cuando"; entendí lo que me quiso decir, no había necesidad de entregar unas monedas para evitar nuestra responsabilidad que, como hombres, tenemos ante nuestros semejantes, sino es nuestro deber el transformar la sociedad que permite semejante denigración, buscando el camino nuevo hacia la creación de una era más justa

que entregue al hombre la dimensión verdadera de su propia existencia.

Que sean estas pocas palabras, el testimonio de nuestra admiración y cariño por este insigne músico que ha fallecido recientemente.

*La fe puede transportar las montañas...
Y La Montaña es más larga que el arte...
Pero el Arte es más largo que la vida...*

Lauro Ayesterán, por Manuel Dannemann

Aunque guardásemos sobrados motivos para temer nuevas y duras contingencias del andar de su corazón, la brillante actividad de que hacía gala, el sonriente y contagioso optimismo de los últimos meses, disipaba nuestras preocupaciones y nos facultaba para asegurarnos su compañía.

La Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología, celebrada a mediados de 1965, en la Universidad de Indiana, Bloomington, U.S.A., el Congreso de la Comunidad Cultural Latinoamericana y el Segundo Festival de Música, en Arica, Chile, y en Montevideo, Uruguay, respectivamente, y ambos en el presente año, nos lo mostraron, como siempre, certero, ágil y consecuente con su normas de ciencia y amistad. Por eso, cuando la sorpresiva noticia de la partida de Lauro Ayesterán se incrustó en la existencia de sus amigos chilenos, la traicionera incredulidad, aumentada por la distancia, no nos permitió medir el pesar que ahora cobra dimensiones cada vez más hondas y definidas.

¿Cómo encerrar en la limitación de este recuerdo el significado esencial de la tarea creadora del más eminente de los estudiosos del folklore uruguayo?

"Músico soy y nada de la música me es extraño", era el decir con que Ayesterán, parafraseando la célebre expresión de Terencio, manifestaba su actitud respecto de la Musicología, y mediante ello podríamos respondernos; porque si investigar es obtener nuevos aportes en el campo de una disciplina, conocer y manejar una metodología capaz de llevar a una sistematización válida de los materiales analizados, entender al hombre como producto integral de un devenir biológico y cultural, en estas exigencias cabe el quehacer de Ayesterán, quien no escatimará ningún esfuerzo a su alcance para cumplir su cometido en los diferentes terrenos de su trabajo.

Sólo deseáramos ilustrar lo expuesto con los dos trabajos que presentara a las Conferencias Interamericanas de Etnomusicología. En el primero, fechado en 1963, se ocupa de F. J. Fétis, en su calidad de precursor del criterio etnomusicológico, materializado en 1869. La hipótesis básica de di-

cho autor, destinada a relacionar la música de los incas y los aztecas con la arábica, para encontrar el tronco semítico de ambas corrientes, da lugar a sagaces y documentadas observaciones del musicólogo uruguayo, que con una probidad ejemplar apoya su planteamiento a través de una serie de notas críticas que nos conducen a la revisión de algunos de los elementos americanos precolombinos de alta importancia histórica, y nos permiten vislumbrar la posibilidad de las fundamentaciones comparativas en el examen del hombre, más allá del tiempo y del espacio.

El segundo trabajo trata del tamboril afro-uruguayo, y puede recomendarse como un acabado modelo metodológico en el complejo terreno de la Organografía. Sin poder detenernos en capítulos tan descolantes como los pertinentes a la nomenclatura, clasificación, construcción, afinación, y otros, es necesario insistir en la extraordinaria técnica de recolección *in vivo* e *in vitro* —locuciones cuya paternidad debe atribuirse en su sentido estricto a Lauro Ayesterán— perfeccionada a partir del año 1943, en una incesante dedicación a este frenético ejercicio de origen religioso, que justificadamente consiguiera apasionar la sensibilidad y el rigor científico de quien fuera su máximo investigador.

¡Y cuánto le restaba por hacer! En su nutrido gabinete de trabajo conocimos en el pasado mes de marzo el acopio impresionante de materiales ya ordenado y clasificados, que componían el *corpus* de su tan amado Cancionero Infantil, que reunía millares de piezas y cuyas conclusiones habrían tenido una enorme repercusión en el Folklore Comparado.

Los que disfrutamos de su generosidad de amigo, los que sabemos la magnitud de sus empresas y los que de una u otra manera, reconocen las proyecciones de su condición de maestro, concretada en la investigación, en la cátedra y en sus obras inéditas y publicadas, sentirán en estos momentos, y con más intensidad que nunca, que la creación de la belleza y la verdad es la única y valerosa afirmación humana frente al enigma de la muerte.

HEMOS RECIBIDO

LIBROS

- REINHOLD SIETZ. "Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel" (1876-1881). Editado por Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 1965.
- DONALD JAY GROUT. "A History of Western Music". Editado por W. W. Norton & Company Inc. New York, 1960.
- DONALD JAY GROUT. "A Short History of Opera". Dos Tomos. Editado por Columbia University Press, New York and London, 1965.

PARTITURAS

- D. SHOSTAKOVICH. "Katerina Izmailova". Partitura para piano de la Opera en cuatro actos y nueve escenas, con libreto de A. Preiss y D. Shostakovich, basado en el cuento de N. Leskov "Lady Macbeth" del Distrito de Mtsensk". Editada en Moscú 1965.
- DISTINTOS AUTORES. Canciones populares de Compositores Soviéticos, para solo o coro con acompañamiento de piano o acordeón. Moscú, 1960.
- CHRISTIAN GOTTLIEB NEEFE. "Das Grosse Halleluja", para coro mixto y orquesta. Editado por Denkmäler Rheinischer Music, Musikverlag Schwann. Düsseldorf, 1965.
- KAREL HUSA. Sonata para piano. Op. 11. Editado por Schott & Co. Ltd.
- Cuarteo de Cuerdas, Op. 8. Editado por Schott & Co. Ltd.
- Ocho duetos checos para piano a cuatro manos. Edition Schott & Co. Ltd.
- Poema para viola y orquesta de cámara. Edition Schott & Co. Ltd.
- Sonatina para piano. Editado por Fr. A. Urbánek A. Synové, Praga.
- Elegie et Rondeau para saxófono, contralto y orquesta. Editado por Alphonse Leduc, Editions Musicales, Paris.
- Sérénade para Quinteto de vientos y orquesta de cuerdas, xylófono, arpa o piano o para Quinteto de vientos y piano. Editado por Alphonse Leduc, Editions Musicales, Paris.

Vier Kleine Stücke para orquesta de cuerdas.

Editado por B. Schott's Söhne. Mainz.

- ROBERT PALMER. Sonata para viola y piano. Editado por Peer International Corporation. New York.

Slow, Slow, Fresh Fount (A Grave Madrigal) para coro mixto "a cappella".

Editado por Peer International Corporation. New York.

Piano Quartet.

Editado por Society for the Publication of American Music. G. Schirmer, Inc. New York.

Three Epigrams, para piano.

Editado por Peer International Corporation. New York.

Sonata, para dos pianos a cuatro manos.

Editado por Peer International Corporation. New York.

Tocatta Ostinato, para piano.

Editado por Elkan-Vogel Co. Inc. Philadelphia.

Quinteto para Piano y Cuarteto de Cuerdas.

Editado por Edition Peters, C. F. Peters Corporation. New York

DISCOS

- O. TAKTAKSCHICI. "Soldado" (Novela Sinfónica Vocal).
- G. KANCHELI. Largo y Allegro para orquesta de cuerdas y piano.
- P. LAGIOZE. "Sachidao". Disco de Música Georgiana llegado desde Moscú.
- G. SVIRIDOV. Pathetic Oratorio, con versos de V. Mayakovsky, para solistas, coro y orquesta. V/O Mezhdunarodnaya Kniga. Moscú.
- E. MIRSOIAN. Sinfonía para orquesta de cuerdas. Música Armenia. V/O Mezhdunarodnaya Kniga. Moscú.
- ALEXIS MACHAVARIAN. Concierto para violín y orquesta en Re menor. Música Georgiana. Mezhdunarodnaya Kniga. Moscú.
- A. ARURIUNIAN. "Relato sobre el Pueblo Armenio", Poema Sinfónico vocal con textos de A. Graschi. V/O Mezhdunarodnaya Kniga. Moscú.

- A. TERTERIAN. "Mi patria", Soprano, barítono y orquesta. (En armenio).
V/O Mezhdunarodnaya Kniga. Moscú.
- EDGAR OGAMIESIAN. Sinfonietta Coreográfica en Do Menor.
V/O Mezhdunarodnaya Kniga. Moscú.
- S. NASIAZE. Concierto Nº 2 para piano y orquesta en Mi bemol Mayor.
Mezhdunarodnaya Kniga. Moscú.
- F. VERACCIN. Largo: de la Sonata en La Menor, Op. 2, Nº 2.
- E. ISSAI. Sonata para violín solo.
SHOSTAKOVICH. Cinco Preludios para violín y piano, Op. 34.
- G. EGIAZARIAN. "Razdan", Sinfonía en Si M.
V/O Mezhdunarodnaya Kniga Moscú.
- SOUSA. Fairest of the Fair.
- GILMORE. Five Folk Songs for soprano and Band
- SOUSA. The Invincible Eagle.
- HOLST. Primera Suite en Mi bemol.
- COLPAND. Variations on a Shaker Melody.
- JACOB. Music for a Festival.
Cornell University Symphony Band.
Kust'm Recording, Trumansburg, N. Y.
- CARL RUGGLES. Lilacs, Portals, Evocation.
- HENRY COWELL. Toccata.
Modern American Music Series.
Columbia Records.
- OBRAS CORALES. Cantadas por The Cornell Glee Club in England.
Cornell University Glee Club, Director: A. Sokol.
Cornell Glee Club LP Recording.
- OBRAS PARA BANDA. 1959, Cornell University Concert Band, William Campbell, Director.
Editado por Richard Schulte.
- KAREL HUSA. Fantasías para orquesta.
- ROBERT PALMER. Memorial Music.
Orchestre des Solistes de Paris, director Karel Husa.
Cornell University Records, Ithaca. N. Y.
- ROY HARRIS. Sonata for violin and piano.
- ROBERT PALMER. Quartet for piano and Strings.
Modern American Music Series.
Columbia Records.
- ROBERT PALMER. Nabuchodonosor (Oratorio Dramático).
- WALTER PISTON. Carnival Song.
The Cornell University Glee Club. The Rochester Symphony Brass and Ensemble. Director Sidney Mear.
Fleetwood Records.
- LUDWIG VAN BEETHOVEN. Missa Solemnis.
Cornell University Chorus and Glee Club. Karel Husa, director.
Cornell Symphony Orchestra.