

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 contrapone al múltiple latir de la floresta, el murmullo del viento en los altos árboles, todo el palpitar 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 "Añchimallen", 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 sugestiones. 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.

Audiciones escogidas:



Obra: Friso Araucano para soprano, tenor y orquesta

Intérpretes: María Elena Guíñez (s), Hernán Würth (t), Flora Guerra (pf)

Lugar/fecha: 1953

Compositor: Carlos Isamitt Alarcón

Volver