

ENRIQUE SORO EN EL MOVIMIENTO MUSICAL DE CHILE

P O R

Vicente Salas Viu

EL Jurado del Premio Nacional de Arte ha otorgado esta distinción, máxima de su clase que otorga el Estado Chileno, al compositor Enrique Soro. Es la segunda vez que un músico recibe el Premio Nacional. Como en el caso de Pedro Humberto Allende, a quien se le concedió en 1945, ha recaído en un creador de música que cuenta con una obra amplia y significativa y que, por fortuna, se halla todavía pleno de vida y dando muestras constantes de su inquietud espiritual.

Aunque la obra de Enrique Soro no se halle concluida, su personalidad está suficientemente definida en cuanto a su contribución al ambiente. A la altura de hoy, en ella es discernible lo que permanece de lo sujeto a fluctuaciones del gusto.

Tienden las presentes líneas a situar la figura de Enrique Soro en el tiempo de su mayor actividad y a medir lo vario de su influjo sobre la música chilena, ambas cosas con toda la objetividad posible.

No obstante el aumento sin tregua de la actividad musical que señalan en Chile los últimos años del siglo XIX y los primeros del nuestro, era inmensa la obra que debían acometer los músicos de la nueva generación para elevar el ambiente del país al nivel alcanzado entonces por el arte europeo. A principios de nuestro siglo son desconocidos todavía gran parte de los principales valores de la música, incluso las figuras sobresalientes del Romanticismo en boga. Los conciertos públicos son raros. Temporadas completas, series organizadas de ellos que se repitan con una cierta periodicidad, no se llevan a cabo hasta 1906 con los conciertos de cámara del Teatro Novedades, organizados por los señores Luis Esteban Giarda, Bindo Paoli, José Varalla, Ceradelli y Guerra. Estos conciertos, junto con los sinfónicos que en el Teatro Unión Central dirige el maestro Celerino Pereira, recogen la tradición establecida en el siglo anterior por la «Sociedad de Música de Cámara» y la «Sociedad del Cuarteto», hacia un paulatino progreso de la cultura musical chilena. Pero tan generosos esfuerzos no logran establecer tampoco de una forma regular la actividad pretendida. Entre unos y otros años de los que van corriendo del nuevo siglo se producen grandes vacíos, súbitos decaimientos. Lo que explica que hasta 1913, no se conozca la

serie entera de las Sinfonías de Beethoven, que interpreta el conjunto de la «Sociedad Orquestal», bajo la dirección del maestro Nino Marcelli (1). Como índice del desmedrado y desigual cultivo que sufre la música sinfónica hasta bien entrada nuestra época, sirva de ejemplo que hasta Abril de 1932 no se interpretan por primera vez en Santiago algunas de las más famosas oberturas del músico nombrado, fecha en la que todavía son desconocidas las composiciones instrumentales de la importancia de las suites «en Si menor» y «en Re» de Juan Sebastián Bach (2). De este estado de cosas al magnífico presente musical de Chile, transcurre escasamente un lapso que no abarca ni siquiera dos generaciones, proceso que en su celeridad sólo tiene parangón con el de algún otro país americano.

Como resumen de cuanto en el país se ha hecho en los dominios de la música en el siglo precedente, al abrirse el nuestro sólo dos instituciones tienen definitivo arraigo: la ópera italiana, cuyas representaciones por las Fiestas Patrias alcanzan el carácter de costumbre nacional, y un Conservatorio que en cierto modo ha llegado a ser la antesala o trastienda, como quiera considerarse, de esta ópera.

El Conservatorio de Música había nacido mediado el siglo XIX, bajo los mejores auspicios y con el beneplácito de las gentes versadas en cuestiones musicales de la sociedad chilena de su tiempo. Heredero en cierta manera de las primeras escuelas de música establecidas en el país, no hay voluntad que no se movilice en favor de su causa.

El Conservatorio cumplió ampliamente lo que podía ser su labor en los años que inmediatamente siguen a aquel en que fué creado. Pero, después de una serie de vicisitudes, en cuyo análisis no vamos a entrar, en el alba de nuestra época termina por constituir la rémora a todo progreso artístico que es el triste sino de estas instituciones. Entrado el siglo XX, el Conservatorio es propicio refugio de vetustos sistemas de enseñanza y de la más absoluta incomprensión de los fenómenos que agitan al mundo de la música;

(1) La «Sociedad Orquestal» había sido fundada el año anterior por el profesor Ferruccio Pizzi para asegurar la continuidad en la ejecución de temporadas sinfónicas.

(2) La revista «Aulos» en su número de 1.º de Octubre de 1932, en un artículo sobre los conciertos de la temporada interpretados por la Asociación Nacional de Conciertos, felicita al maestro Carvajal por haber hecho conocer las aludidas oberturas y aboga por el estreno de las obras de J. S. Bach citadas.

se mantiene vuelto de espaldas a la lucha planteada en todas partes por liquidar los gastados tópicos del post-romanticismo. La influencia ejercida sobre el establecimiento por uno de sus primeros directores chilenos, el maestro Enrique Soro, precisamente, para transformarlo en una adecuada escuela de ejecutantes, no basta a destruir su espíritu anticuado, ni esa servidumbre en que vive respecto de la estética nacida del arte lírico italiano. Como el progreso musical de Chile continúa a un ritmo acelerado, van quedándose al margen de cuanto el Conservatorio representa quienes sienten con hondura los problemas de la nueva música. La divergencia de posiciones, que en un comienzo se insinúa débilmente, alcanza cada vez caracteres más agudos y culmina en una reafirmación de postulados, frente a frente, entre los músicos que representan el movimiento de avanzada y los que, por reacción a este espíritu, se encastillan en las normas de un clasicismo inmutable, el que fué válido para los últimos campeones del romanticismo europeo. El proceso de esta pugna acaba por fijar su claro espíritu a la etapa que se abre para el arte de Chile en torno al año 20, renovador de la cultura chilena en muchos otros aspectos. De momento, debemos consignar que el campo de la música queda dividido en dos tendencias, por entonces irreconciliables. De un lado, los fieles a los principios de ese clasicismo post-romántico a que aludíamos, dentro del cual alientan con suficiente fuerza los ideales del llamado «período italiano» en la música chilena; del otro, en conglomerado asaz complejo, todos los interesados en las rutas inéditas por donde discurre la música más viva de la época. Es curioso que la ópera no sea cultivada por las figuras señeras de uno u otro grupo. Ni por quienes podrían haber reafirmado en ese género una estética que, en última instancia, derivaba del lirismo italiano, ni por quienes pudieron encontrar la oposición más resuelta a este lirismo en su propio terreno. Nada se hizo en Chile por crear una ópera verdaderamente nacionalista, impresionista, neo-clásica o conforme a los dictados del naciente expresionismo centro europeo. La generación que podríamos llamar de vanguardia, consagrará sus esfuerzos a la música de cámara o a la sinfónica; en todo caso a formas «puras» de música.

Dentro de la tendencia vinculada al legado de principios formales, técnicos y estéticos que derivan del clasicismo romántico europeo, la personalidad del maestro Enrique Soro brilla con luz incomparable y se alza sobre la de los otros músicos que, a comienzos de siglo, adoptan en Chile posiciones relacionadas con la suya. No sólo en el área nacional, sino en todo el panorama americano, es difícil hallar un compositor de su envergadura y de su sólida for-

mación, dentro del marco elegido por las secretas, entrañables razones que dirigen los destinos y la vocación de un artista.

Nació Enrique Soro en Concepción el año 1884. Dotado de excepcionales condiciones, comienza a dar muestras de su talento en edad muy temprana. A los cinco años ejecuta sus primeros conciertos públicos con el éxito que lo extraordinario del caso merecía. A los catorce, el Gobierno le pensiona para que amplíe sus estudios musicales en el Conservatorio de Milán, lo que en aquellos tiempos era el mayor de los honores para un músico en formación. Pudo unirse así a una incorporación demasiado temprana a la actividad musical, que lo comprometía con los postulados de una época en declive, la influencia sobre su fresca imaginación de aquella escuela para decidir el curso futuro de su obra. Pero el joven músico, muy lejos de inclinarse al halago de un fácil operismo, marcha por la senda contraria, hacia empresas más altas. Ya sobre el último Verdi la influencia de los grandes sinfonistas alemanes es manifiesta. No en valde Verdi es el primero de los operistas italianos capaz de escribir un «Cuarteto» que es esto ante todo. Sgambatti y Marchetti han de vincularse más estrechamente a la tendencia señalada y tomarán de la propia fuente,—Liszt o Wagner,—el sustento necesario para animar un exigente sinfonismo italiano. El maestro Soro encuentra en ellos el estímulo que precisa para seguir la ruta que se traza, de acuerdo con sus íntimas apetencias. Sus admiradores chilenos debieron sentirse defraudados cuando al regresar Soro al país en 1905 se encontraron, no con el autor de canciones y de piezas de género a medida de sus gustos, sino con un compositor que ha poco irá a ofrecerles una Sinfonía, un Concierto para piano y orquesta, un Quinteto, dos Cuartetos, Sonatas para piano y para violín y otras obras concebidas dentro de severos principios de estilo. De todas formas, el prestigio que lo rodea, el eco de sus triunfos como compositor y pianista en la gira que antes de su llegada ha realizado por Francia e Italia, determinaron un completo éxito entre sus compatriotas. La sólida factura de su música, su contenido expresivo, su lirismo, consolidan su fama. En realidad no viene a ofrecer al ambiente chileno un arte que le sea del todo extraño, sino aquel que tiene aquí firmes raíces, vertido en moldes mucho más amplios y con recursos técnicos y de expresión de riqueza insusitada. Su «Andante Appassionato», para piano y su «Danza Fantástica» para orquesta, en poco tiempo pasan a la categoría de obras clásicas en la producción nacional. Campea en la primera una indudable abundancia melódica y una armonía clara y sin complicaciones. Cualidades que se alían en la «Danza Fantástica» a un grato

color orquestal, que tiene algunos puntos de contacto con el de Grieg en sus «Danzas Noruegas», hábil asimilación, como es sabido, de las enseñanzas que el músico nórdico recibió en el Conservatorio de Leipzig y en su cotidiano contacto con el arte de Mendelssohn.

Una larga serie de composiciones reafirma al maestro Soro en el camino elegido, por el que marcha con una absoluta seguridad. Sobre él, los problemas que angustian a otros compositores jóvenes de aquella hora ejercen una relativa influencia. A lo sumo adopta ante esas preocupaciones una posición ecléctica entre los que considera excesos de la música moderna y la servidumbre a las normas antiguas. La técnica aprendida, que domina con tanta destreza, por su parte lo domina a él también, y es a la vez su limitación y su fuerza. Comienza su carrera por una serie de piezas para piano entre las que se destacan sus «Trois Petits Morceaux»,—«Eloignement», «Souvenir», «Retour»,—inspirados por su apartamiento de la patria. A ellos sigue un gran número de obras para este instrumento,—«Caprichos», «Scherzos», «Estudios», «Recuerdos de Concepción», «Suite Chilena», «Berceuses», «Novelettas», «Vales», «Impresiones de Nueva York» y otras piezas de género,—de una indudable buena factura pianística. El «Andante Appassionato» y los «Estudios Fantásticos», las Sonatas en Do sostenido menor y en Re mayor y las dos Sonatas para violín y piano tienen un lugar preferente entre ellas, así como entre sus primeras composiciones sinfónicas su «Sinfonía Romántica», su «Danza Fantástica», ya nombrada, la «Canción Triste» y las Suites N.º 1 y N.º 2. Estas dos últimas obras no son un simple agrupamiento de piezas que se suceden sin un nexo íntimo; sus tiempos implican una especie de «programa», aludido en los títulos.

En torno al crucial año 1920, el estilo de Enrique Soro llega a su plenitud y aparecen, en los dominios de las grandes formas sinfónicas y de cámara, sus obras de mayor relieve. En 1919 es estrenado en Santiago el «Concierto de Re mayor para piano y orquesta», interpretada la parte solista por el autor. El dominio que el músico chileno demuestra de la vasta estructura elegida, pues se inclina más a los modelos de Grieg o Tchaikowsky que a los del clasicismo vienés, determinó un completo triunfo de su composición. Triunfo que se repite fuera de Chile, al ser ejecutado este concierto en Berlín, por la Orquesta Filarmónica de esa ciudad, y en Barcelona, durante los Festivalés Hispanoamericanos de la Exposición Internacional de 1929. Ya no es únicamente la abundante melodía, el caudal lírico de las obras anteriores, lo que se admira en Soro, sino una solidez de factura y una hábil combinación de planos sonoros,

donde se destaca el aprovechamiento, técnico y expresivo, de los recursos que el piano ofrece en su diálogo con la orquesta.

La «Sinfonía Romántica, en La mayor» (1920-1921) es obra más ceñida en lo formal; más depurada y sobria en cuanto a la colocación de la orquesta; más honda de sentimiento. Por mucho tiempo, hasta fecha reciente (1), será la única Sinfonía que exista de un compositor chileno y eso sólo ya le presta un particular relieve en la evolución de la música contemporánea dentro del país.

Responde la «Sinfonía Romántica», de acuerdo con su nombre, al concepto de la extensa forma orquestal, con amplios desarrollos, establecidos por los músicos del romanticismo posterior a Schubert, quien en su «Gran Sinfonía en Do mayor», e incluso en la «Inacabada», sentó ya las bases de esas tendencias. El caudal sentimental de la obra de Soro discurre dentro de un tratamiento sinfónico adecuado. La orquestación no es colorista, ni fragmentada la exposición de las ideas. Los principios temáticos contrastantes se mantienen para reafirmar la firme trabazón de los episodios en un esfuerzo laudable por impedir que el exceso de lirismo lleve a las divagaciones habituales en otros músicos del momento; singularmente, los que pretendieron llevar, en Alemania y Austria, a los dominios de la Sinfonía procedimientos extraídos de la técnica wagneriana del teatro a plena orquesta. Su formación latina salva al músico chileno de caer en demasías discursivas y de hacer de su obra una especie de poema sinfónico sobre un difuso esquema formal, que sólo de muy lejos tiene algo que ver con el de la Sonata para orquesta.

Contemporáneo del Concierto y de la Sinfonía es el «Quinteto en Si menor, para piano y cuerdas», que ocupa entre las obras escritas por Soro para conjuntos de cámara un lugar equivalente al de las otras dos. Bien construído, constituye un excelente modelo en su género dentro de la producción chilena. Representa, en todo caso, a un músico conocedor de su oficio y muy significativo de una época determinada. Un hálito de schumanismo, indudable en todos sus tiempos, aunque quizá más pronunciado en el Allegro inicial y en el Scherzo, refina la poética habitual de Soro. A la que pertenece en forma decidida el Andante, en exceso arioso.

Con anterioridad al Quinteto en Si menor, Soro había escrito ya otras obras de menor responsabilidad para esta combinación; entre ellas, una «Berceuse» y las «Impresiones Líricas». Estas úl-

(1) Me refiero, a la de estreno en este año de la Sinfonía en Fa, de Santa Cruz.

timas en sus tres tiempos, de los cuales el final presenta en su espíritu y forma todos los rasgos de un verdadero Scherzo, constituyen como un ensayo o anticipo del Quinteto. Las dos Sonatas para violín y piano y las tres para piano, el Trío con piano en Sol menor, sus dos Cuartetos, abundan en los caracteres comentados. Pero hay algo que no puede dejarse de señalar en este grupo de composiciones de cámara escritas por un músico sudamericano en las primeras décadas de nuestro siglo, algo que habla con elocuencia de la posición y de la altura de miras del maestro Soro. Hasta la aparición y el reconocimiento, tras de dura lucha, de la obra de Brahms, restablecedora de los grandes géneros del clasicismo, los músicos del declinar romántico, e incluso del período de plenitud de esta tendencia, habían considerado a la música de cámara como definitivamente muerta, fruto de un tiempo pasado para siempre. Sólo entre los alumnos del Conservatorio de Leipzig, aunque como receta escolar, se siguen practicando las nobles formas del cuarteto y del quinteto. Que Soro las cultivase en América antes de que la obra de Brahms o las indirectamente relacionadas con ella,—César Franck, por ejemplo,—fuesen difundidas y apreciadas en estos medios, no es su menor timbre de gloria.

Sin llegar a romper nunca del todo con el credo que lo alentó en sus comienzos y fué base de su labor en la edad madura, se insinúa una cierta evolución en las últimas composiciones del maestro Soro. El crítico señor Humeres Solar comentó con las siguientes frases este aparente cambio de estilo: «Las últimas obras de Soro muestran una feliz evolución en su arte, por cuanto asimila las conquistas instrumentales y armónicas de la música moderna, y al mismo tiempo, depura las ideas expresivas que en composiciones anteriores suelen resentirse de lirismo». Motivaron estos juicios los «Tres Preludios Sinfónicos» estrenados en 1936. A los que siguen, en años ya cercanos al presente, una «Suite en Estilo Antiguo» y «Tres Aires Chilenos», ambas obras para orquesta. Sólo en algunas de sus composiciones juveniles para piano, como las «Piezas características sobre la zamacueca chilena», abordó este músico el empleo de melodías o ritmos extraídos del folklore criollo. Los «Aires Chilenos» son estilizaciones de cueca y de tonada, con un libre tratamiento sinfónico, de gran brillo. Las sencillas melodías populares y la viva rítmica de las danzas son comentadas con abundancia de medios, sin ir hacia una estilización impresionista; antes bien, Soro se mantiene en el extremo opuesto, para crear unas páginas de crudo nacionalismo. La «Suite en Estilo Antiguo», que está constituída

por un Preludio y seis danzas del siglo XVIII, pertenece a una categoría artística mucho más elevada. La escritura de la orquesta es en gran medida concertante; el tratamiento de las partes constituye un recreo continuo en el empleo de los timbres puros o en su amalgama en combinaciones contrapuntísticas.