

# Enrique Soro

por Raquel Bustos Valderrama



## INTRODUCCIÓN \*

Los compositores chilenos prácticamente desconocidos por sus contemporáneos son muchos, mayor aún, por cierto, es su número dentro de las nuevas generaciones. Entre éstos nos pareció de verdadera urgencia rescatar una figura trascendental y señera para la música y músicos chilenos: don Enrique Soro Barriga. Decimos rescatar por que su figura se ha desvanecido en el pasado y su nombre, ignorado inclusive por los estudiantes de música, no aparece en los conciertos nacionales desde hace años. Decidora es la información siguiente: en 1949, hace casi treinta años, se escuchó por última vez su *Sinfonía Romántica*; en 1955 su *Suite en Estilo Antiguo*; en 1965 la *Danza Fantástica*; en 1966 el *Concierto en Re Mayor* y por último, en 1973, los *Tres Aires Chilenos*<sup>1</sup>. Olvidar a un compositor tan importante y

\* Un trabajo de investigación es siempre un desafío y una aventura. Un desafío porque generalmente los documentos necesarios no están a nuestro alcance, los recursos materiales son limitados, y una aventura puesto que, de no mediar circunstancias especiales, el trabajo sería irrealizable.

Ante todo queremos referirnos al significado que tuvo en la concreción de esta investigación el feliz encuentro y grata relación establecida con la familia de don Enrique Soro: sus sobrinos Carlos y Cristina Baltra Soro y, muy especialmente, con su hija mayor, Carmen y don Ignacio Aliaga Ybar, su esposo.

El señor Aliaga es abogado y un estudioso que ha realizado, en varios años de trabajo, una acabada ordenación y clasificación de las obras de Soro, e incluso ha escrito un libro sobre su vida, que se encuentra a la espera de editor. Gentilmente y con gesto altruista, puso a nuestra disposición toda la documentación en su poder, entre la que destacan las partituras inéditas, los álbumes de ediciones especiales ordenados por año de composición, género y formas y dos valiosos volúmenes conteniendo artículos de prensa y programas de conciertos, todo ello reunido por don Enrique Soro. Además se nos proporcionó una nutrida información verbal que, en gran medida, nos permitió realizar la investigación en menor tiempo y a nivel muy satisfactorio.

Nuestro agradecimiento lo encierra este trabajo realizado con interés, honestidad y dedicación.

La *Revista Musical Chilena*, desde su primer número en mayo de 1945, fue proyectada por sus directores como una publicación destinada a dar a conocer al mundo nuestro arte y a nuestros creadores; los frecuentes llamados a los especialistas, desde sus páginas, para realizar estudios sobre la música y músicos nacionales, nos acercaron a su actual director, Dr. Luis Merino, quien confirma en sus *Reflexiones* —trabajo publicado que conmemora los treinta años de existencia de la Revista<sup>1</sup>— la misma posición de sus antecesores. Su respaldo, valiosos conocimientos y experiencia en investigación nos ayudaron a realizar este proyecto.

<sup>1</sup> Luis Merino, "Reflexiones", *Revista Musical Chilena*, Vol. XXIX, N° 129-30 (enero-junio, 1975, pp. 13-15).

<sup>2</sup> Antecedentes obtenidos del kárdex de control de conciertos del Archivo Musical de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.

significativo en Chile y el mundo es error fácilmente reparable y es uno de los objetivos de nuestro trabajo.

En lo específico, nos fijamos como meta primaria el análisis estilístico de las obras de Soro. En segunda instancia nos propusimos la confección de un catálogo tan completo como fuera posible, dentro de la documentación a nuestro alcance y, por último, estimamos indispensable para la solidez del trabajo, ordenar una biografía remitida exclusivamente a los aspectos más importantes de su formación y trayectoria como compositor, su proyección y el significado que tuvo en ese momento histórico, tanto en el país como internacionalmente.

Nuestro método de investigación comprendió la recopilación del material, revisando además de la colección privada del Sr. Aliaga, la documentación existente en la Biblioteca Nacional; en el Archivo Musical y Unidad de Grabaciones de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, y en la Biblioteca Central y Discoteca del Departamento de Música de la misma Facultad.

Dentro de nuestros objetivos específicos estudiamos una selección de partituras, lo que nos permitió plantear una hipótesis acerca de la permanencia y cambios en el estilo de Soro; en relación al catálogo, nos apoyamos principalmente en los ya existentes: en *Revista Musical Chilena*<sup>3</sup>; el publicado por la OEA<sup>4</sup>, el ejemplar mimeografiado de la Biblioteca Nacional<sup>5</sup> y el catálogo privado del Sr. Aliaga. Después de comparar estos documentos y con algunas partituras en mano, completamos un catálogo general que fue confirmado, corregido o ampliado en una confrontación con publicaciones de prensa y programas de conciertos de la época. La biografía se elaboró sobre la base de entrevistas de prensa concedidas por el maestro a publicaciones nacionales y extranjeras. Los antecedentes proporcionados por la familia permitieron verificar cada una de las etapas más importantes.

Es nuestro deseo que este trabajo, además de atender al llamado de esta Revista, complementando trabajos realizados, cumpla con los objetivos anotados y logre despertar el interés por este valor nacional, para que redunde en nuevas ediciones de sus obras, en la inclusión de ellas en los conciertos de temporadas y educacionales y muy principalmente para que el estudio de su personalidad y su obra sea obligatorio en los programas de los establecimientos musicales del país.

Destacar lo auténticamente chileno es el espíritu que anima todos los proyectos nacionales; cooperando es posible que lo logremos.

<sup>3</sup> *Revista Musical Chilena*, Vol. IV, N° 30 (agosto-septiembre), 1948, pp. 31-33.

<sup>4</sup> *Compositores de América*, Vol. I. Unión Panamericana, Sección Música, Departamento de Asuntos Culturales, Washington, 1955, pp. 97-103.

<sup>5</sup> En la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago - Chile.

## BIOGRAFÍA

El compositor chileno más prolífero, más editado en todo el mundo, don Enrique Soro Barriga, demarcó un hito importantísimo en la historia musical de nuestro país al impulsar, desde 1921, el sinfonismo chileno.

Nació en Concepción el 15 de julio de 1884. Sus padres fueron don José Soro Sforza, compositor y meritorio pianista de ascendencia italiana, y la Sra. Pilar Barriga. A muy temprana edad demostró sus extraordinarias condiciones musicales, componiendo desde los tres años y ofreciendo a los cinco un concierto con sus propias creaciones<sup>6</sup>. Simultáneamente con sus estudios en el Seminario de Concepción inició el estudio del piano con la profesora Clotilde de la Barra y, posteriormente, trabajó en armonía y contrapunto con el maestro italiano Domingo Brescia<sup>7</sup> "...haciendo en seis meses el aprendizaje que se hace en tres años"<sup>8</sup>. A instancias de su maestro se trasladó con su madre a Santiago, presentándose en conciertos privados en casas de connotados hombres públicos quienes, convencidos de su talento, gestionaron una beca de estudios en el extranjero. Esta le fue concedida por el Senado chileno en sesión realizada en 1897.

Viajó a París en 1898, y solicitó al entonces Ministro de Chile, don Enrique Salvador Sanfuentes, lo enviara al Real Conservatorio "Giuseppe Verdi" de Milán, "el de reputación más sólida en aquel tiempo"<sup>9</sup> y en el que había estudiado su padre<sup>10</sup>.

Allí tuvo el privilegio de estudiar con prestigiosos maestros: Luigi Mappelli, en contrapunto y fuga; Gaetano Coronaro, en alta composición; Guillermo Andreoli, en piano, y Galli, en historia de la música.

Las primeras obras que compuso en Italia se estrenaron en las presentaciones anuales del Conservatorio, y es así como en el año escolástico de 1900 ejecuta, junto al violinista Virgilio Ranzato, la *Romanza* para violín y piano; en 1901 finaliza con éxito su curso de contrapunto y fuga con el *Andante Appassionato* para violoncello y órgano y el *Scherzo en Re menor* para dos violines, violoncello y piano. En 1902 estrena en el Salón del Conservatorio la *Suite* para pequeña orquesta y el *Andante per Archi*; en 1903 se escucha en primera audición el *Cuarteto en La Mayor* para dos violines, viola y violoncello; en 1904 la Escuela de Composición de Coronaro estuvo representada exclusivamente por obras de Soro: *Adagio*, *Scherzo* y *Tema con*

<sup>6</sup> Yáñez Silva, "Del cristal con que se mire. Ecos del Concierto Soro", en 2<sup>a</sup> de *Las Últimas Noticias*, Santiago, 22 de julio de 1936.

<sup>7</sup> Don Domingo Brescia llegó a ser Director del Conservatorio de Quito.

<sup>8</sup> Yáñez Silva, *op. cit.* "Unas palabras con Enrique Soro".

<sup>9</sup> *Revista Musical Chilena*, Vol. IV, N<sup>o</sup> 30 (agosto-septiembre), 1948, p. 7.

<sup>10</sup> Ruy Díaz (seudónimo), *El Mercurio*, Santiago, 13 de junio 1940.

*variaciones* para orquesta. Se recibió ese mismo año obteniendo el único "Gran Premio de Alta Composición" y los títulos de: "...Licenciado en Piano, Organo, Violoncello, Historia de la Música, Liturgia, Fisiología de la Voz y en Literatura Poética y Dramática" (sic) <sup>11</sup>.

Los comentarios de prensa publicados en Chile con motivo de su beca, del frecuente envío de nuevas composiciones y sobre el gran éxito de sus estudios, fueron confirmados en Italia por publicaciones como la "Gazzeta Teatrale Italiana" del 10 de junio de 1901; "Il Mondo Artístico", del 19 de julio de 1902; "Il Secolo", del 19 de junio de 1903; "Musica e Musicisti", "Il Tempo" y "La Perseveranza", de febrero de 1904.

Significado especial tuvo la presentación de sus obras en la "Grande Salle Pleyel" a fines de 1904. Tuvo como intérpretes a la cantante Marie Maynard y al famoso Cuarteto Geloso, formado por A. Bloch, P. Monteux, J. Tergis y M. Alfred Casella.

Antes de regresar a Chile recorrió varios países europeos dando conciertos en Francia e Italia, donde se vinculó con artistas de renombre como Mascagni, Saint-Saens, Dubois y Boito, quienes "reconocieron en él al más inspiado compositor de toda la América" <sup>12</sup>.

En 1905, recién llegado, viajó a su ciudad natal, en la que reanudó los ciclos de conciertos nacionales en que presentó sus propias composiciones, algunas en estreno, además de obras de Beethoven, Liszt, Chopin, Tschai-kowsky, Bocherini y Grieg. Su talento versátil le permitió lucirse como pianista acompañante, improvisador, pianista solista y director de orquesta. Como pianista acompañó de preferencia a su hermana, la cantante Cristina Soro <sup>13</sup>. Sus extraordinarios dotes de improvisador lo harían merecedor, en 1923, de las siguientes palabras de Paderewsky cuando lo invitara a su residencia en Suiza: "recuerda al gran Saint-Saens, encontrándose en el arte privilegiado de Soro, mayor fluidez y riqueza de armonización" <sup>14</sup>.

Descolló, sin duda, como pianista y director de orquesta frente a teatros desbordantes como el Teatro Concepción de Concepción, el Teatro Municipal, Salón de Honor del Ateneo, Teatro del Cerro Santa Lucía y Salón del Club Alemán, en Santiago. Entre 1906 y 1908 ofreció innumerables conciertos en los que figuran, además de las obras ya mencionadas, el *Andante Appassionato* para piano, la *Suite* para orquesta de arcos con su vibrante *Danza Fantástica*, la *Sonata en Re menor* para violín y piano y las *Impresiones Líricas* para piano y orquesta de arcos. Estos conciertos contaron con

<sup>11</sup> Héctor Melo Cruz, "Enrique Soro", *El Herald*, Curicó, 5 de marzo 1917.

<sup>12</sup> Alvaro de Triana (seudónimo), "Una gloria del arte nacional", *El Sur*, Concepción, 28 de junio 1940.

<sup>13</sup> Soprano de renombre internacional. Lo acompañó en giras al exterior.

<sup>14</sup> Anónimo, "Enrique Soro", *Zig-Zag*, Santiago, 3 de mayo 1924.



la participación de grandes artistas de la época, como la pianista Amelia Cocq y Julio Rossel, los violinistas Edmundo Weigand, Lo Priore y Carvajal, el violinista Cavalli y el violoncellista Luigi S. Giarda <sup>15</sup>.

En 1906 Enrique Soro fue designado profesor de armonía y contrapunto del Conservatorio Nacional de Música y, al año siguiente, en reconocimiento de sus méritos y condiciones como profesor y músico, se le nombró Subdirector del plantel. Entre 1919 y 1928 ocupó el cargo de Director del Conservatorio Nacional y profesor de piano y composición.

Durante dos décadas toda su actividad se concentró en este centro de estudios superiores de música. Los conciertos que organizó para alumnos y público en general contribuyeron a divulgar los grandes valores de la música: Haydn en 1913; Bach en 1914; Wagner en 1915; Saint-Saens en 1916; Mozart en 1917, culminando en 1920 con la ejecución de las nueve Sinfonías de Beethoven ejecutadas por la orquesta organizada y dirigida por Nino Marcelli, discípulo de Soro <sup>16</sup>.

Frecuentes fueron sus viajes al extranjero: en 1912 a Lima para dirigir su *Himno de los Estudiantes Americanos*, premiado en el Concurso Internacional convocado por esa ciudad; a fines de 1915 viajó a Estados Unidos para representar al Ateneo de Santiago en el Congreso Científico Panamericano en Washington. Allí dirigió su *Himno Panamericano*, premiado en 1908, con resultados que superaron toda expectativa. En la Casa Blanca, en el Carnegie Hall y en salones privados dio recitales que incluyeron el *Andante Apassionato* y la *Sonata en Do sostenido menor*, entre otras. La crítica periodística fue unánime al calificarlo como óptimo pianista y compositor. "The New York Times" estimó que aun cuando aparentemente su música reflejaba su formación europea, estaba muy bien construida, era interesante, melódica y armónicamente, y poseía una concepción formal siempre lógica y clara <sup>17</sup>. A su paso por Nueva York aceptó un contrato por cincuenta años con Schirmer, selectiva y exigente firma editora de música <sup>18</sup>. Grabó, además, siete rollos matrices para la Aeolian Company, casa constructora de autopianos mecánicos, y discos para la Columbia Gramophone Company.

En 1917, 1938 y 1940 realizó giras de conciertos por Argentina. En 1922 viajó a Europa por etapas, comisionado por el Gobierno chileno, para estudiar la organización de los Conservatorios de Música: México, Cuba, Estados Unidos, España, Italia, Francia, Suiza y Alemania. En cada uno de

<sup>15</sup> Este último fue nombrado en 1919 Subdirector del Conservatorio Nacional de Música.

<sup>16</sup> En 1940 era director de la Orquesta de San Diego, California.

<sup>17</sup> *The New York Times*, "Composer plays his works", New York, 25 de marzo, 1916.

<sup>18</sup> A la fecha de este contrato algunas de sus obras habían sido ya editadas en Milán por Fantuzzi, desde 1899, por Bognani, desde 1903 y por Ricordi, desde 1908.

estos países obtuvo éxitos resonantes. En Estados Unidos cumplió los contratos que tenía con la casa de discos "Columbia" de Filadelfia y con la editora Schirmer. En Madrid se presentó en el penúltimo concierto de abono de la Sinfónica Nacional dirigiendo el Allegro de la *Sinfonía Romántica*. "El Imparcial", diario madrileño, comentó: "El autor que es además un director de orquesta excelente y expresivo, fue calurosamente aplaudido..."<sup>19</sup>. En Italia, la casa Ricordi "enriqueció sus repertorios con algunas de las últimas obras del maestro"<sup>20</sup> y fue amablemente acogido por Mascagni y Puccini. En París conoció a Raveaux, director del Conservatorio, hizo amistad con Casals y Ravel, recibió elogios de D'Indy y Buzzoni, y la casa editora "Evette et Schaeffer" solicitó sus obras. En Berlín fue objeto de una estimulante crítica del musicólogo francés Bruno Schröder, en "Allgemeine Musikalische Zeitung"<sup>21</sup>, a raíz de sus actuaciones con la orquesta Filarmónica dirigida por Hagel, en las que ejecutó el *Concierto en Re Mayor* para piano y la *Sinfonía Romántica*.

En 1929 interpretó su *Concierto en Re Mayor para piano* en los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos, organizado por la Diputación Provincial de Barcelona<sup>22</sup>, obteniendo el Gran Premio y Medalla de Oro; ofreció también un recital de piano en el Teatro del Pabellón de Chile en Sevilla, y tuvo la oportunidad de ejecutar, junto a Pablo Casals, su *Sonata* para violoncello y piano, dedicada al notable cellista. Reproducimos uno de los tantos comentarios de prensa: "El entusiasmo del público se volcó en aclamaciones y la severa crítica barcelonesa, cuya reputación es sabida, le dedicó elogios de los que no suele prodigar..."<sup>23</sup>.

Los años 1918 y 1919 son relevantes en la vida del maestro Soro. En 1918 triunfa en el Teatro Municipal de Santiago con el *Gran Concierto en Re Mayor* para piano y orquesta<sup>24</sup>, obra que le valiera el homenaje más entusiasta del público y, como ya hemos podido apreciar, un resonante éxito en el extranjero. En 1919 estrena la *Suite Sinfónica N° 2*, desarrollada sobre un poema del autor y ofrece importantes audiciones de música de cámara "género casi desconocido en Chile, y cultivado con esmero por los más grandes compositores de música en el mundo"<sup>25</sup>. Sin embargo, y tal como lo antici-

<sup>19</sup> M. M. "Los Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Madrid", *El Imparcial*, Madrid, 19 de abril, 1923.

<sup>20</sup> A. A., "Enrique Soro", *Música D'Oggi, Rassegna di vita e di colture musicale*, Milán octubre, 1923.

<sup>21</sup> Gaceta fundada por Robert Schumann.

<sup>22</sup> Participaron, además, los compositores chilenos Carlos Lavín con *Tres Cantos araucanos* y Pedro Humberto Allende con el poema sinfónico *La voz de las calles*.

<sup>23</sup> Anónimo, "El concierto del eminente compositor chileno Enrique Soro", *El Liberal*, Sevilla, 24 de octubre, 1929.

<sup>24</sup> En este estreno nacional actuó como solista el pianista Osvaldo Rojo.

<sup>25</sup> P. R., "El Gran Concierto Soro", *Zig-Zag*, Santiago, 21 de junio, 1919.

páramos al comienzo de esta biografía, 1921 es el año más trascendental, cuando estrena la *Sinfonía Romántica*, "obra que ha tardado tres años en escribirse, constituye una gloria musical nuestra, ya que es la primera sinfonía escrita en Chile y creo que en América" (sic)<sup>26</sup>. Carlos Silva Vildósola relata que la obra de Soro "produjo en la concurrencia, brillante y numerosa, que llenaba la sala, un efecto espléndido, y ha sido juzgada por los entendidos como una muestra del talento, la inspiración elevada y la ciencia musical del artista chileno"<sup>27</sup>.

Esta obra proyectó y prestigió por años el nombre de Soro y de Chile en los países extranjeros. Un semanario recuerda que las "radiodifusoras de Nueva York y de todas las capitales europeas y del Japón transmitían a gran orquesta sus producciones"<sup>28</sup>.

Alejado del Conservatorio Nacional de Música en 1928, el maestro se dedicó a la docencia privada a alumnos muy seleccionados y prosiguió su labor como compositor enviando sus obras directamente a Schirmer. De este período destacan *Cuatro Valses Patéticos*, para piano, de 1938, y obras para piano dedicadas a sus hijos, como *Recordando la Niñez*.

A partir de 1930 su actividad musical se redujo mayoritariamente a los conciertos ofrecidos por la Sociedad de Compositores Chilenos, de la que fue Vicepresidente, y a los conciertos Sinfónicos de las Temporadas Oficiales.

En 1940 el Ministerio de Educación y la Municipalidad de Santiago le rindieron merecido homenaje al cumplir cincuenta años como compositor y en 1943 fue honrado con el Premio Nacional de Arte, lo que le significó amplio reconocimiento público y la edición en homenaje suyo del N° 30 de la *Revista Musical Chilena* de aquel año.

Dos obras sinfónicas cierran su vida productiva: *Tres Aires Chilenos* y la *Suite en Estilo Antiguo*. El compositor Alfonso Leng dijo de esta última: "En la música de Soro existe siempre un auténtico lenguaje que pueda o no gustar por razones de tendencia estética, pero que tiene las cualidades permanentes de espontaneidad y musicalidad, con un sello personal inconfundible que lo ha hecho triunfar en todo el mundo"<sup>29</sup>.

Hemos dejado para el final su vida privada. Su principal apoyo en lo espiritual y afectivo fue primero su madre, luego en los años de juventud, su

<sup>26</sup> Samuel Fernández Montalva, "La sinfonía romántica de Soro", *El Diario Ilustrado*, Santiago, 6 de mayo, 1929.

<sup>27</sup> Carlos Silva Vildósola, "Concierto sinfónico de Soro", *El Mercurio*, Santiago, 7 de mayo, 1921.

<sup>28</sup> Enrique Soro, "El nombre de Chile en los países extranjeros", *Zig-Zag*, N° 1.844, Santiago, 25 de julio, 1940.

<sup>29</sup> Alfonso Leng, "Sobre el Concierto Soro", *El Mercurio*, Santiago, 31 de mayo, 1943.

hermana y sobrinos. En 1924 casó con Adriana Cardemil Fuenzalida, su inteligente y tranquila compañera hasta el 28 de noviembre de 1944. Su muerte lo destruyó moral y físicamente, se alejó del papel pautado y se refugió en sus cuatro hijos, el menor de los cuales, único varón, sólo tenía dos años. Para un hombre tan humano y sensible, esa fue su derrota.

Mantuvo hasta su muerte los contactos con la música a través del Instituto de Investigaciones Musicales y su entonces director, Vicente Salas Viu. Fallecido el 3 de diciembre de 1954, sus restos fueron despedidos en una solemne ceremonia realizada en el antiguo Conservatorio Nacional de Música de calle Compañía, rodeado por el cariño de sus familiares y amigos. En el camposanto, la Orquesta Sinfónica de Chile interpretó el *Andante Appassionato*.

#### LA OBRA

El Chile musical del siglo XIX y comienzos del XX —invadido por el lirismo italiano— fue testigo de los esfuerzos esporádicos realizados por particulares y organismos privados que se esforzaban por dar a conocer en el país la música de cámara y sinfónica que desde hacía años se había impuesto en Europa. A estos ambiciosos planes, para los cuales no se contaba siquiera con el número de músicos profesionales suficientes para formar una orquesta sinfónica, se unieron otros más ambiciosos, promovidos por los compositores chilenos que ansiaban la consolidación de un lenguaje musical nacional que trascendiera más allá de nuestras fronteras. Concretar estas aspiraciones fue trabajo duro. El público solicitaba formas livianas, ligeras. No obstante, los estrenos de las obras de los grandes maestros europeos despertaron la curiosidad, pero fue necesaria una verdadera campaña de instrucción desde la prensa escrita. Mayor esfuerzo aún hubo de desplegarse ante el estreno de cualquier obra de cámara chilena.

Carlos Silva Cruz escribía en 1919 que el género de cámara “constituía las delicias del público inteligente en todos los países cultos”, y agregaba que “el gusto por ella podía ser considerado como termómetro que marcaba fiel y exactamente el grado a que alcanzaba la comprensión musical de un pueblo”. Terminaba diciendo que cuando en ese pueblo se había cultivado con seriedad esa elevada rama del arte, ello era un “signo evidente del avance de la evolución estética y la coronación y cima del progreso espiritual”<sup>30</sup>.

Cinco años más tarde, Silva Cruz debía volver a repetir estos conceptos a raíz del estreno del *Trío en Sol menor*, de Soro. Insistía en que el “am-

<sup>30</sup> Carlos Silva Cruz, “La música de cámara”, *El Mercurio*, Santiago, 23 de junio, 1919.

biente estaba maduro sólo cuando todo el mundo sabía lo que significaba un *sonata*, lo que valía un *trío* y los puntos que calzaba una *sinfonía*<sup>31</sup>.

Dentro de este panorama, la ubicación de Enrique Soro fue la que le señaló su calidad de hombre honesto, abierto, sincero. Su obra fue escrita para todos, sin discriminar entre eruditos y legos, pues bien sabía él que la supervivencia de la obra de arte depende del uso e interpretación que de ella haga el ser humano. Sus obras de cámara y sinfónicas son para los entendidos, para los demás creó canciones, vales, himnos. Jacobo Nazaré (seudónimo) escribía en un diario de Concepción: "...su obra corriente (porque ha hecho música para el grueso público), lo ha hecho traicionar lamentablemente su estética..."<sup>32</sup>. No obstante, ¿cuántos a partir de esta música "corriente" escrita por Soro se acercaron, comprendieron o comenzaron a entender la música chilena o universal?

Esta atención y solicitud hacia el medio, sumadas a sus grandes condiciones de pianista, que confirman las críticas nacionales y extranjeras, determinaron su inclinación por la composición de obras para piano. En su extenso catálogo se contabilizaron, según nuestro registro, 164 exclusivamente para piano, contra 39 de cámara, 49 para canto y coro y 14 obras sinfónicas. Es evidente su reverencia incondicional hacia este instrumento que utiliza en toda la extensión de su teclado y en la amplia gama de combinaciones armónicas y contrapuntísticas. Como pianista eximio, agrega a las composiciones dificultades técnicas que exigen a sus intérpretes superación, dominio armónico y, sobre todo, un gran sentido melódico.

Si bien Soro incursionó con gran éxito en la música sinfónica, no lo consideramos realizado en el manejo de los grupos instrumentales, lo que bien puede deberse a su dualismo de pianista-compositor. Las crónicas de la época aluden a este aspecto, recalcando las reminiscencias sonoras de compositores como Schumann, Grieg, Mendelssohn, Debussy, Franck y principalmente Wagner, de quien fue ferviente admirador y al que consideró el músico más completo<sup>33</sup>.

Es innegable, además, que el compositor se inclinó por el gusto popular imperante, deslizándose por el terreno de los recursos propios de la ópera italiana<sup>34</sup>. Las "ruidosas ovaciones y peticiones de repetición" que premiaban las versiones orquestales del *Andante Appassionato* y la *Danza Fantás-*

<sup>31</sup> Carlos Silva Cruz, "Concierto Soro, El Trío en Sol menor", *El Mercurio*, Santiago, 6 de mayo, 1924.

<sup>32</sup> Jacobo Nazaré (seudónimo), "Soro en Concepción", *El Sur*, Concepción, 20 de enero, 1919.

<sup>33</sup> Opinión recogida en entrevista de prensa concedida al *Universal Gráfico*, México, 21 de julio, 1922.

<sup>34</sup> Véase *Sinfonía Romántica*, pp. 128-135, MS.

tica comprueban, como comenta un articulista en 1915, que su instrumentación lograba efectos magníficos<sup>35</sup>. Mayor cautela demostraron algunos especialistas, valga el ejemplo de don Samuel Fernández Montalva, al que aludiremos con frecuencia. En una "carta abierta" dirigida a Soro y publicada en un diario de Valparaíso, dice: "...los instrumentos no conversan amigablemente entre sí y de repente me pareció sentir frases inesperadas que chocaron a mis oídos...". En otro párrafo agrega: "Recuerde que una orquesta como la que Ud. nos presentó... permite al autor dos o tres melodías distintas que, combinadas con mano maestra... atraen al auditorio y no lo fatigan con repeticiones imposibles de evitar"<sup>36</sup>. Estas opiniones correspondieron a la ejecución de la *Suite Sinfónica N° 2*, típica de la música programática de Soro.

Sin duda Fernández Montalva hace referencia a la recargada simultaneidad instrumental y a los poco habituales desmembramientos sonoros de las frases, cuando escribe: "El *Nocturno*, primera parte de la *Suite Sinfónica*, comienza con un motivo iniciado por el oboe y clarinete de fuerza suficiente para triunfar desde el primer momento. Este tema, correcto y discreto, pasa a los cornos y luego a las trombas con sordina para finalizar en los arcos. La frase está bien hasta aquí, pero luego, al internarse de nuevo en los metales y maderas, decae un tanto la intención fresca y suave con que se inicia..."<sup>37</sup>.

Estas palabras anticipan nuestra apreciación de que las líneas melódicas de las obras pianísticas, en su transcripción para grupos orquestales perdieron esa espontaneidad original, su intención y concepción primeras. Un ejemplo es la versión para orquesta del *Andante Appassionato*, de 1916.

El compromiso musical de Soro con el medio distó mucho de restringirse a las situaciones antes planteadas. Dos crónicas firmadas por el compositor y publicadas por la Revista "Zig-Zag" en 1918 y 1919, nos indican que tenía un conocimiento cabal de las circunstancias y de las limitaciones que aquejaban al quehacer musical chileno. Es así como en 1918 hace referencia a la importancia que han tenido en el ambiente los conciertos organizados por las embajadas extranjeras que no incluyen "...obras vulgares y de dudoso gusto... sino que las obras más admirables que ha podido concebir el alma humana"<sup>38</sup>, lo que ha permitido elevar la mediocridad ambiente. En 1919

<sup>35</sup> Querubis (seudónimo), "El Concierto Soro", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 21 de julio, 1915.

<sup>36</sup> Carta fechada el 30 de mayo, 1919, publicada ese año en *La Unión*, Valparaíso, 1919.

<sup>37</sup> Fernández Montalva, en *ibid.*

<sup>38</sup> Enrique Soro, "El año musical", *Zig-Zag*, Santiago, 1918. Ese año se ejecutaron obras de Mendelssohn, Chopin, Liszt, Saint-Saens, Debussy y Leng y nos visitaron la Pavlova y Arthur Rubinstein.

Soro concluye su crónica con las siguientes palabras: "...En resumen, puedo asegurar que el cultivo de la música va tomando de día en día, en nuestro país, mayor incremento y es de esperar que en el año venidero nuestros artistas nacionales y extranjeros desarrollen su más amplio programa de trabajo, dedicando especial atención a los conciertos sinfónicos que sirven para educar, con mayor refinamiento, el gusto por la más sublime de las artes"<sup>39</sup>. Para fomentar mejor esta superación, Soro escribió valiosas obras de cámara y sinfónicas.

#### ESTILO DE SORO: GENERALIDADES

El análisis de una selección de cuarenta obras y la audición de algunas grabaciones nos permitió establecer que existe un *estilo Soro*. Este se caracteriza por la permanencia de los elementos formales dentro de un esquema regular y constante, por el acentuado lirismo de su línea melódica y el procedimiento armónico trabajado a partir de la armonía clásico-romántica. Este último elemento, la armonía, experimenta cambios que comprometen al ritmo y muy principalmente a la melodía. Basándonos en estos cambios, establecimos dos períodos estilísticos: el de *Formación*, hasta 1911, el de *Madurez*, entre 1911 y 1952, el que incluye un subperíodo de *Experimentación*.

El año 1911 es demarcatorio de esta división porque, obras compuestas a partir precisamente de esa fecha, como el *Quinteto en Si menor* y la *Sonata N° 1 en Do sostenido menor*, incluyen elementos que las diferencian de las compuestas antes de 1911, y que corresponden, sin duda alguna, a la consolidación de su estilo.

Algunas composiciones, como la *Suite en Estilo Antiguo*, escrita en 1943, escapan a esta división cronológica. Como su nombre lo indica, la *Suite* es una obra en la que se imita una serie de danzas de los siglos XVII y XVIII y su carácter mismo implica una vuelta a los procedimientos del primer período. Esta obra es una recreación estilística en la que Soro demuestra, como lo hemos comprobado, una perfecta asimilación del carácter de cada una de estas danzas.

Dos especialistas, muy cautelosos en lo que a fechas se refiere, han planteado la división cronológica del estilo de Soro. Daniel Quiroga, en su estudio sobre la "Música de Cámara de Soro", identifica su estilo en las primeras obras, lo considera "plasmado" ya en el *Cuarteto* y "maduro" en la *Sonata*

<sup>39</sup> Enrique Soro, "El año musical" *Zig-Zag*, Santiago, 1919.

Nº 2 para piano, el *Quinteto en Si menor* y el *Trío en Sol menor*<sup>40</sup>. Las fechas indicarían un período anterior a 1911, la “maduración” entre 1911 y 1914 y el posterior a 1914.

Vicente Salas Viu, por su parte, distingue en la música de cámara de Soro “. . . una evolución que se entiende: desde las primeras obras que escribió en forma de sonata a las de sus años de madurez, y de éstas a las escritas en fechas recientes. . .”<sup>41</sup>. Como sitúa entre las obras de plena madurez del autor a la *Sinfonía Romántica*, el *Concierto para piano* y el *Quinteto en Si menor*<sup>42</sup>, el período quedaría comprendido entre los años 1911 y 1921.

En nuestra opinión, las obras de *Formación* comprenden aquellas escritas en Italia durante sus años de estudio y las creadas en Chile hasta 1911, siendo la más representativa de este período el *Cuarteto en La Mayor*. Con respecto a las obras de *Madurez*, éstas incluyen el *Concierto en Re menor*, la *Sinfonía Romántica* y las obras escritas desde 1911, siendo la **Sonata Nº 1 para piano** la que mejor sintetiza el estilo de este período. Con respecto a las obras del subgrupo que denominamos de *Experimentación*, tales como *Impresiones de Nueva York*, para piano; la *Suite Sinfónica Nº 2*; la *Sonata Nº 3 en Re Mayor*, para piano, y el *Trío en Sol menor* para violín, violoncello y piano, son contemporáneas de las anteriores. El *Trío* destaca nítidamente los procedimientos armónicos y las organizaciones tonales que estimamos experimentales.

Es interesante dar a conocer la opinión que en su época merecieron tres de las obras mencionadas en estas agrupaciones. El *Cuarteto*, perteneciente al primer grupo, mereció del severo crítico de Milán, Sr. Nappi, en *La Perseveranza*, el siguiente comentario: “Soro demuestra haber seguido con gran atención la rápida evolución experimentada por la música de cuarteto en los últimos años”<sup>43</sup>. La crítica chilena, en cambio, decía que se podía constatar “con agrado que Soro no se había dejado influenciar en su armonización por la escuela modernista, tan dominante hoy en día”<sup>44</sup>. Es curioso comprobar que en igual fecha, 1912, para el medio europeo Soro era moderno y para el nuestro, tradicional.

Con respecto a la *Sinfonía Romántica*, obra de madurez, en México se determinó que denotaba una “tenue tendencia hacia el modernismo. . . pero sin ir desde luego con los ultra”<sup>45</sup>. La crítica española consideró que era una

<sup>40</sup> *Revista musical chilena*, Vol. IV, Nº 30 (agosto-septiembre), 1948, pp. 26-29.

<sup>41</sup> Vicente Salas Viu, *La creación musical en Chile*, (1900-1951), Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, s.f. p. 443.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 445.

<sup>43</sup> Opinión reproducida por *El Mercurio*, Santiago, 23 de junio, 1912.

<sup>44</sup> J.S.P., “El Concierto Soro”, *El Diario Ilustrado*, 1912.

<sup>45</sup> “Una entrevista con el eminente compositor chileno D. Enrique Soro”, *El Universal Gráfico*, México, 21 de julio, 1922.



“obra de influencia francesa (César Franck) más que de un modernismo audaz”<sup>46</sup> y que aun cuando el maestro se arraigaba en la disciplina clásica, sus últimas producciones parecían llevarle a una vía derivada del franckismo y de los grandes constructores germánicos<sup>47</sup>. Por su parte, la crítica nacional puntualizó que la Sinfonía “no poseía un romanticismo exagerado y estaba ajena a los alambicamientos o a los destellos de inverosimilitud... de las nuevas escuelas modernistas”<sup>48</sup>. El crítico Samuel Fernández Montalva estimó que contenía la “esencia del arte musical de todos *los tiempos* y que en su instrumentación... se encontraba la forma moderna de usar los instrumentos de la orquesta, con mucho de Strauss”<sup>49</sup>.

La *Suite Sinfónica N.º 2*, perteneciente al subgrupo de experimentación, fue ampliamente comentada y discutida. Por consenso se la estimó de avanzada. En un artículo en el diario “La Unión” se dice que en ella Soro muestra una gran evolución con respecto a sus primeras composiciones, que hay una evidente modernización que él se esfuerza por hacer sencilla<sup>50</sup>. En la opinión de Agustín Cannobio, el compositor en esta Sinfonía se demuestra “impresionista” de avanzada, corriente que a pesar de todo aportaba mucho caudal a la música y cuyas exageraciones eran lógicas y útiles para acelerar el completo desarrollo de las nuevas tendencias, y agregaba: “Soro ha sabido mantenerse en ella en un justo medio que le permite hacer triunfar a la melodía... en una obra engalanada con los ropajes de la forma archipolicroma reciente”<sup>51</sup>.

En cuanto a la opinión del mismo Soro sobre este debate entre lo “antiguo” y lo “moderno”, las siguientes frases recogidas de una entrevista de prensa son bien precisas. A la pregunta: “¿Es verdad que Ud. se ha declarado enemigo del modernismo?”, contesta “No soy enemigo de nada en el arte, pero a condición que sea arte... Si por modernismo se entiende lo nuevo, entonces sí soy modernista. Amo lo nuevo en todo, comenzando por las ideas y continuando por los procedimientos; creo que el artista tiene el deber de buscar siempre rumbos vírgenes; temas, desarrollos, modulaciones, pudiendo llegar hasta lo más inspirado; pero a condición de no destruir la lógica. La parte externa, la parte técnica de la música, si abandona la lógica cae irremediablemente en lo disparatado...”<sup>52</sup>.

<sup>46</sup> “Los conciertos de la Sinfónica y la confraternidad Hispanoamericana”, *ABC*, Madrid, 19 de abril, 1923.

<sup>47</sup> Ad. S., “La orquesta Sinfónica y el Sr. E. Soro”, *El Sol*, Madrid, 12 de abril, 1923.

<sup>48</sup> “La Primera Sinfonía Chilena”, *Zig-Zag*, Santiago, 1921.

<sup>49</sup> “La Sinfonía Romántica de Soro”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 8 de mayo, 1921.

<sup>50</sup> Carta abierta, *loc. cit.*

<sup>51</sup> “Enrique Soro”, *El Mercurio*, Santiago, 8 de mayo, 1919.

<sup>52</sup> Fernando García Oldini, “Conversando con Don Enrique Soro”, 1919.

Soro utilizó el ritmo y algunos giros melódicos del folklore, pero sólo en obras con títulos alusivos y en forma muy ocasional, impulsado seguramente por su amor por la patria a la que también le dedicó varios himnos. Su posición frente al elemento vernáculo fue diferente al que tuviera el maestro Pedro Humberto Allende y sus discípulos o, más tarde, Roberto Falabella. Según Carmen Soro, su padre consideraba que el folklore no debía trabajarse como un estilo nuevo sino que más bien en su forma natural y auténtica y así introducirlo en obras de mayor envergadura. Un buen ejemplo de este enfoque son los *Tres Aires Chilenos*, versión orquestal de la conocida cueca "Ciento veinticinco pesos".

#### FORMA

Los principios generales y esquemas que predominan en las composiciones de Enrique Soro, son: la forma *canción* simple o doble, los *esquemas ternarios* y la forma *sonata* clásica. Debido seguramente a su escolasticismo muy acendrado, Soro fue demasiado severo en su sujeción a estas formas. Si tomamos tres obras capitales, el *Cuarteto*, el *Quinteto* y el *Trío*, comprobamos que las tres tienen su primer y último movimientos en forma sonata, el segundo canción y el tercero esquema ABA: Minuetto en el *Cuarteto*, y Scherzo en el *Quinteto* y el *Trío*. A partir de estas formas, el compositor se ciñe a un principio de equilibrio y cuadratura, al que somete sin reservas al ritmo, la melodía y la armonía. La cuadratura se mantiene especialmente sobre la base de duplicaciones sistemáticas de frases, subfrases y motivos, aun en los desarrollos que caen en la monotonía, pese a que se recurre a la variación instrumental o a la secuencia melódico-armónica.

Juan Orrego-Salas manifestó que la forma era en Soro "uno de los aspectos más originales de su estilo"<sup>53</sup>. Disentimos de esta opinión aunque sí consideramos que el sentido estrófico o unitario de la forma, mantenido a través de toda su obra, la hace homogénea y a la vez caracteriza a su creador. Pero no la calificamos como "original" de su estilo, puesto que más semeja ser el resultado de un planteamiento arquitectónico inicial. Dicho más claramente, Soro se da un esquema y lo rellena con los elementos musicales.

La evidencia de nuestra posición está en que en la mayoría de las partituras se pueden visualizar y aun contabilizar sus partes o secciones. Más aún, una vez que el oído se ambienta a este proceder, espera las repeticiones como normales, necesarias y hasta lógicas.

<sup>53</sup> Juan Orrego-Salas, *Revista Musical Chilena*, Vol. IV, N° 30 (agosto-septiembre), 1948, p. 18.

Dentro de este planteamiento Soro vacía su gran talento melódico y su habilidad de artífice del trabajo armónico y es sólo aquí donde imprime el sello, la identificación y definición de su estilo.

Soro incursionó, también, en varias obras en la música de programa. Pareciera que el gusto de la época por atribuir ideas extramusicales a las composiciones, lo impulsó a crear obras con argumento. Vicente Salas Viu en su libro ya mencionado, se refiere al argumento de la *Suite Sinfónica Nº 2*, de corte romántico<sup>54</sup>.

La opinión que mereciera la *Suite* a un prestigioso contemporáneo nos lleva, nuevamente, a la "Carta abierta" de Samuel Fernández Montalva, en la que da a conocer al compositor y al público sus impresiones. En lo medular, el crítico estima que la obra no está a la altura del *Concierto en Re*, compuesto el mismo año, y el hecho de que su autor tuviera que ilustrar al público sobre el argumento, con antelación a su ejecución, indicaba una imperfección de la obra. Recomienda al autor que no se desvíe de su vena lírica ni busque "inspiración en las escuelas ultramodernas"<sup>55</sup>. Lamentamos no poder agregar nuestra opinión sobre esta obra porque al conocer sólo su argumento y haberla analizado técnicamente podríamos no ser ecuanimes.

Tenemos la impresión que debido a la fuerte influencia de la ópera y sus alambicados argumentos, persistió en el público y también en algunos cronistas que se refugiaban bajo sintomáticos seudónimos, el hábito de atribuirle a cualquier obra un argumento literario. Hacemos mención de este hecho porque, aunque parezca un despropósito, encontramos un artículo firmado por "Otello", de 1919, en el que se pretende hacer una interpretación de esta índole sobre el *Concierto en Re Mayor*<sup>56</sup>.

Los recursos principales de desarrollo empleados por Soro son: la *repetición*: textual, imitativa, secuencial y la *variación*. Estos no deben entenderse como limitados exclusivamente a la elaboración de los temas en la forma sonata, sino que también como un procedimiento muy utilizado en la conformación de las frases y puentes.

Al referirnos a la Forma destacamos que su cuadratura y equilibrio se mantenían gracias a la repetición sistemática de secciones, frases, subfrases y motivos. No podemos evaluar cuantitativamente qué tipo de repeticiones textuales o imitativas predominan, porque se combinan sin seguir un patrón fijo en relación, por ejemplo, con la armonía. Las repeticiones imitativas se encuentran dentro de los tres grupos en que hemos dividido la obra del maestro. En el primero, su *Cuarteto en La Mayor* lo demuestra en el segundo te-

<sup>54</sup> Vicente Salas Viu, *Op. cit.*, pp. 438-439.

<sup>55</sup> *Loc. cit.*

<sup>56</sup> Artículo consignado de 1919.

ma del primer movimiento, compases 73-88 del violín segundo y compases 89-100 del violín primero; dentro del segundo grupo, en el *Concierto en Re Mayor*, el tema expuesto por los arcos en compases 2-10 es repetido textualmente por el oboe en compases 10-18; y en el subgrupo, el tema del *Trío*, expuesto en contrapunto por violín y violoncello en compases 1-8, pasa parcialmente al piano, en compases 9-14.

No obstante, es necesario enfatizar que el principal recurso repetitivo es la *secuencia*. Si a los temas secuenciales, ej. 12 y 13, agregamos puentes secuenciales: "Allegro Moderato" de la *Sonata N° 1* para piano, compases 9-16; "Allegro con Energía" de la *Sonata N° 3* para piano, compases 9-12, etc., es explicable que los desarrollos destinados a elaborar este material temático sean una acumulación de tensión, en tonalidades muy lejanas de la original, y plagadas de alteraciones.

Con respecto a la *variación*, consideramos casi didácticos los ejemplos que al respecto proporciona el segundo movimiento de la *Sonata N° 1* para piano, cuyo tema exponemos en el ej. 11.

La *Variación I*, en Re bemol, la misma tonalidad del tema, consiste en la figuración en tresillos de las mismas funciones armónicas. Este recurso aparece también en el primer movimiento de esta Sonata, compases 92-100, tema B, y en el desarrollo del movimiento, al elaborar A, compases 89-92 y 93-96.

La *Variación III* incluye un enriquecimiento armónico dada la adición progresiva de voces: 7 en el compás 1; 9 en el compás 2 y 10 en el compás 4. Este recurso se advierte de preferencia en las obras orquestales, con lo que se pierden las cualidades acústicas de las familias instrumentales. Este es, sin duda, un recurso pianístico.

Las *Variaciones II, IV y V* tienden a lo contrapuntístico. En la II se desarrolla el primer motivo, similar al desarrollo del motivo del primer tema del *Cuarteto*, compases 135-149. La IV se basa en el primer inciso del tema. La variación V corresponde a la presentación del tema en forma melódica, dentro de un acompañamiento figurado de la base armónica, en la tonalidad inicial de Re bemol Mayor.

Las Variaciones II y IV cambian de cifra indicadora, lo que no corresponde a un recurso alguno que hayamos podido detectar en las partituras revisadas.

Sintetizando, si bien la variación existe en las obras de Soro, ésta no es tan frecuente como lo son la secuencia y la repetición; el diseño secuencial inicial de los temas no se acomoda bien con la variación.


RITMO


Al considerar el elemento rítmico y sin perder de vista la personalidad del maestro: metódico, ordenado, claro en el pensar y en el quehacer, fue inevitable —además de las formas tradicionales ya reseñadas— la presencia de ritmos homogéneos trabajados como material de unidad general y de contraste.


Cada una de las agrupaciones estilísticas que establecimos, demuestran un progresivo aumento del trabajo rítmico, el que se inicia con las obras de formación, hasta llegar a las de madurez y experimentación, y que están en concomitancia con la evolución de los elementos melódico-armónicos, como lo veremos más adelante. Las impresionantes subdivisiones rítmicas de las partituras para piano no podríamos de manera alguna considerarlas como trabajo rítmico especial, son sencillamente recursos para probar la habilidad mecánica de sus intérpretes.

En el *Cuarteto* (1903), del grupo de Formación, los cuatro movimientos tienen como unidad la negra: 2/4, 3/4, 3/4, 2/4. Este valor se presenta en sus divisiones regulares binarias, ternarias, cuaternarias con variantes y las normales aumentaciones hacia la blanca. Detectamos dos motivos rítmicos unitarios para toda la obra: un ligado anacrúztico que aparece en los cuatro movimientos y el tresillo del puente del primer movimiento que pareciera —cuando se trabaja en el cuarto movimiento— cerrar en círculo la obra. El primer movimiento, *Allegro Moderato*, que graficamos en su primer tema, puente y segundo tema, denota claramente la utilización del ritmo en contraste, y la lógica proporcionalidad que compromete las secciones en lo formal: a más ritmo menos riqueza melódica y extensión; a menos ritmo mayor riqueza melódica y extensión.

EJEMPLO 1

A)  $\frac{2}{4}$  

Puente  $\frac{2}{4}$  

B)  $\frac{2}{4}$  

En la *Sinfonía Romántica* (1921), del grupo de Madurez, con la sola excepción del Scherzo en 3/8, los movimientos están en 4/4. Curiosamente vuelve a aparecer el ligado anacrúztico que destacamos en el *Cuarteto*, ahora en todos y cada uno de los movimientos.

EJEMPLO 2

Primer movimiento	
Segundo movimiento	
Tercer movimiento	
Cuarto movimiento	

De manera similar a esta obra, sólo en un movimiento, el cuarto, en forma sonata, contrastan los temas A y B; los demás poseen una notoria homogeneidad rítmica.

EJEMPLO 3

A)	C	
B)	C	

No se observan modificaciones sustanciales en relación a la primera obra detallada, como es fácil de apreciar. En el Scherzo se hace uso de acentuaciones irregulares, seguramente para marcar su carácter.

EJEMPLO 4



El *Trio* (1924), del subgrupo de Experimentación, no muestra cambios en relación a la unidad de tiempo elegida: 4/4, 4/4, 2/4, 4/4 y como en la *Sinfonía*, la diferenciación rítmica es evidente en el Scherzo.

EJEMPLO 5

Violín	A	
Piano	B	

En esta obra se nota el equilibrio del trabajo instrumental en el que violín, violoncello y piano están usados con el mismo criterio jerárquico, que redundan en la elaboración de interesantes polirritmias, en una alternancia de compases regulares en el Allegro Moderato (a) e irregulares en el Finale (b)

EJEMPLO 6

a) Violin-Cello C  $\frac{2}{4}$  | C  
 Piano C  $\frac{2}{4}$  | C

b) Violin-Cello  $\frac{5}{4}$  | 2ª | C  
 Piano  $\frac{5}{4}$  | C

Estimamos que aquí existe un planteamiento rítmico que difiere bastante de los dos anteriores, el ritmo no es una resultante o consecuencia, se barajó como elemento fundamental en el esquicio inicial de la obra.

Fernando Santiván —contemporáneo de Soro— estimó que en el ritmo de los Scherzos, livianos, nerviosos, se apreciaba la personalidad del artista <sup>57</sup> más que en cualquier otra forma. Nuestra opinión es la opuesta. Consideramos que "...sus maneras suaves, la benevolencia de su carácter, la rectitud y fuerza de sus intenciones" <sup>58</sup> se reflejan en el candencioso caminar de los andantes.

MELODÍA

Hablar de la melodía en Soro es referirse a su talento expresivo, inspirado, sentido. En los temas se concentra tal fuerza que además de sustentar musicalmente movimientos completos, fijan la atención del auditor que logra reconocer sus motivos aún desintegrados en la densidad de los desarrollos armónicos.

Al pensar en el ritmo regular, la estructura medida, podría creerse que

<sup>57</sup> "Enrique Soro", *La Nación*, Santiago, mayo, 1924.

<sup>58</sup> A. Sotomayor, "La vida que pasa", *Revista Sucesos*, Santiago, N° 1.186, Año XXIII, 18 de junio, 1925.

se trata de obras planas, estáticas, pero al descubrir lo latente y vivo en ellas, ese centro de gravedad que es la melodía, es un agrado escucharlas.

Este sentido melódico de Soro conquistó de tal manera al público que, como anota un artículo comentando sus reacciones "...manifestaba su complacencia con aplausos que estallaban al final de cada período..."<sup>59</sup>, entendiéndose, por lo demás que "...el mayor mérito de las composiciones musicales estribaba en la originalidad de los temas melódicos..."<sup>60</sup>.

En el extranjero Soro fue colocado entre el grupo de compositores "que poseen como cualidad saliente una admirable facilidad para crear melodías frecuentemente bellas"<sup>61</sup>. Sin duda alguna el éxito de sus obras para piano editadas por Schirmer —cuarenta títulos hasta 1922 con terceras y cuartas ediciones agotadas<sup>62</sup>— reside en su melodismo espontáneo que tanto agradaba internacionalmente.

Es fácil comprobar que Soro estaba "de moda". En una edición de 1922 de Schirmer, aparece en la contratapa la publicidad para cuatro trozos denominados "música de piano de salón", que incluye el comienzo del Minuetto N° 3 de Soro. Todas estas obras son melodías con acompañamiento armónico, livianas, ágiles y sencillas. Como dato curioso, tanto las obras de Soro como la del Sr. Harry Rowe se ofrecían a sesenta centavos, las otras dos a sólo cincuenta centavos<sup>63</sup>.

Las formaciones melódicas revisadas nos permitieron constatar el predominio de melodías en Mayor y menor y diferenciar los siguientes tipos de construcciones sonoras:

1) Melodías graduales, consonantes, como consecuencia de un apoyo armónico también consonante, con ornamentación diatónica o mesuradamente cromática.

Ej. 7. "Suite en Estilo Antiguo", Preludio, violín II, compases 1-16.



<sup>59</sup> "El Concierto de Anoche", *La Ley*, Santiago, 1905.

<sup>60</sup> Scarpia (seudónimo), "El Maestro Soro", *Zig-Zag*, Santiago, 30 de mayo, 1914.

<sup>61</sup> Manuel M. Ponce, "Concierto Soro", *El Universal*, México, 4 de agosto, 1922.

<sup>62</sup> "Dos distinguidos artistas chilenos nos visitan", *Excelsior*, México, 11 de julio, 1922.

<sup>63</sup> Ed. Schirmer. Sonata N° 1 para piano, 1922.



2) Melodías graduales y con saltos compensados, mayor ornamentación cromática.

Ej. 8. "Sinfonía Romántica", Adagio, violín I, compases 21-31.



3) Melodías con pasajes modales y modulantes.

Ej. 9. "Trío en Sol menor", Allegro moderato: a) compases 1-8, b) compases 29-36, con cello y violín al unísono.

a)



b)



4) Melodías de acorde figurados.

Ej. 10. "Suite en Estilo Antiguo", Gavotte, compases 1-9.



5) Melodías acordales.

Ej. 11. Sonata N<sup>o</sup> 1 para piano, Andante con Variazioni, compases 1-16.

Tema  
Andante molto sostenuto  $\text{♩} = 63$

grave

Piano

*mf molto legato*

*p*

*p*

etc.

Los ejemplos 7, 8 y 9 son el reflejo de la fuerte interrelación ya mencionada entre los aspectos melódicos y armónicos. En el Ej. 7 mostramos una melodía consonante con apoyo armónico también consonante, rasgo común que caracteriza las obras que denominamos de *Formación*. Aunque en el Ej. 8 persiste la consonancia, se hace mayor uso de las alteraciones cromáticas y procedimientos armónicos del grupo de *Madurez* y, por último, el Ej. 9 es melódicamente más libre, debido al tratamiento armónico diferente, más disonante y modulante, que corresponde a nuestro subgrupo de *Experimentación*.

“Este músico no es contrapuntista, además de no convenir ello a la esencia de su estilo concebido sobre bases puramente armónicas”<sup>64</sup>, palabras de Orrego-Salas que recalcan el sentido armónico de las obras, con lo que estamos plenamente de acuerdo. Esto no significa, empero, que Soro no sea un buen contrapuntista, puesto que las enseñanzas de su maestro Mapelli

<sup>64</sup> Orrego-Salas, *loc. cit.*, p. 21.

quedan de manifiesto en tres espléndidos ejemplos: en el *Cuarteto en La Mayor* los desarrollos de los movimientos —primero y último— en forma sonata; el destacado juego contrapuntístico de la orquesta en la “cadenza” que anticipa el último movimiento del *Concierto en Re Mayor* para piano, y el trabajo de la parte A del Scherzo del *Trio en Sol menor*.

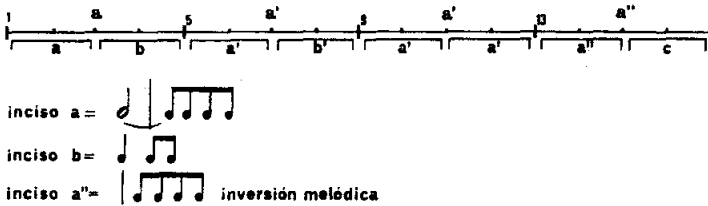
Decíamos anteriormente que la forma comprometía al ritmo, la melodía y la armonía. El compromiso melódico, a fin de sostener el estricto equilibrio, se manifiesta en las reiteraciones regulares de las frases, posibilidad que ya se observaba en el planteamiento inicial. Es así como la depuración motivica de los temas muestra que a veces bastan para conformarlos una o dos pequeñas células autónomas traspuestas: el tema del primer movimiento del *Concierto en Re Mayor* que acabamos de mencionar, se reduce a dos motivos y una conclusión expuestos en primera instancia por los arcos.

Ej. 12.



Del mismo modo, el tema del Preludio de la *Suite en Estilo Antiguo* estaría desarrollado a partir de un solo motivo.

EJEMPLO 13



ARMONÍA

Así como la melodía demuestra el talento inventivo del compositor, el aspecto armónico que ahora abordaremos nos ofrece un claro ejemplo del dominio que en esta técnica adquiriera en sus años de estudio en Italia.

*Grupo de formación:* Como adelantáramos en el análisis de la melodía, la armonía es aquí consonante y la disonancia resuelve, según las más estrictas reglas armónicas en función de un centro tonal; la regularidad cadencial en un ritmo armónico también regular se aliviana por el uso de las modulaciones a tonos vecinos y la mesurada ornamentación diatónica.

Ej. 14. "Cuarteto en La Mayor": "Minuetto en Sol Mayor".

Lento non troppo

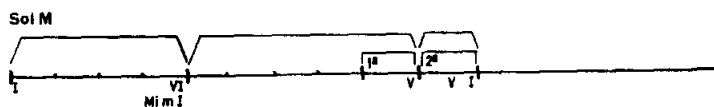
The musical score is presented in three systems, each with four staves. The first system begins with the tempo marking "Lento non troppo" and a dynamic marking of "pp". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with two endings, labeled "1a" and "2a", which provide alternative resolutions for the piece.

Sobre pedal de tónica y dominante se suceden funciones de tónica y dominante séptima (compases 1-2); la modulación del tercer compás a la dominante (Re) es por acorde común: VI=II, volviendo por el mismo recurso en el quinto compás a la tonalidad inicial que sigue de inmediato, también, por acorde común hacia la relativa menor (Mi); el mismo recurso a la inversa  $I_6 = VI_6$  conduce a la cadencia final  $II | -V_2 -I_6 IV | -V$  en la suspensión de la primera exposición y V-I en su repetición.

La ornamentación es sobre la base de apoyaturas y retardos simples consecutivos en el tercer o cuarto compás: violín II y violín I —quinto compás violín I— y notas de paso y vueltas diatónicas.

La estructura simétrica de la frase contempla las siguientes funciones para el suspenso: antecedente y reposo, consecuente.

EJEMPLO 15



Los recursos utilizados en el primer procedimiento del segundo grupo se encuentran muy bien definidos a partir del tema del Andante con Variaciones, segundo movimiento de la *Sonata N.º 1* para piano (véase ej. 11). La interpretación armónica es la siguiente:

Un comienzo poco común de  $IV - V_2 - I_6$  define la tonalidad Re bemol Mayor en el segundo compás, que se completa con una función transitoria  $VI_2$  del V, que se resuelve en  $II_7$ , primer tiempo del tercer compás; el segundo tiempo de este mismo compás parte de la dominante que, agregando una séptima de paso, prepara la apoyatura del cuarto compás sobre la función VI. La repetición melódica de los compases anteriores, realizada a una quinta superior y sobre una nueva base armónica, completan la parte A del tema ( $A = a + a'$ ). El sexto compás en  $I_6 - I$  sigue con un  $VI_7$  y una nueva función transitoria en el séptimo compás: V (con séptima de paso) de la dominante sirve para modular a La bemol Mayor.

La parte B del tema, también configurada en ocho compases, se inicia en el noveno compás, en un VI y  $II_6$  de La bemol, que se enlaza con una italiana cuarta (alterada), sexta,  $I_6$  con apoyatura (Si becuadro) que al utilizar la enarmonía del acorde siguiente:  $I_6$  La bemol=sol sostenido, modula transitoriamente a La Mayor:  $V_2 - I_6$  (onceavo compas). El motivo

armónico en La Mayor se repite en La bemol Mayor (compás doce): habiendo utilizado nuevamente la enarmonía: Do sostenido=Re bemol  $V_2 - I_2$  y haciendo este último acorde igual a  $V_2$ , pasa a Re bemol Mayor (compás trece). El compás siguiente (catorce) ofrece un ejemplo de intercambio modal: II de Si bemol menor y IV de Si bemol Mayor que va a un  $II_7$  en Re bemol Mayor (compás quince) enlazado con un  $V_{11}$  seguido por el IV nuevamente en Re bemol que inicia la repetición de esta sección.

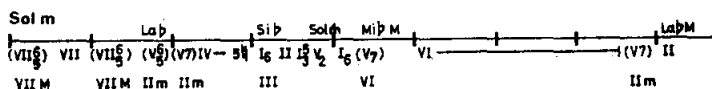
Los aspectos más interesantes serían: el comienzo en subdominante, dominante segunda y tónica sexta, la enarmonía de ida y vuelta para modular con rapidez a tonos lejanos (compases 10-11-12), la apoyatura en la sexta italiana y el enlace de la dominante oncena de Re bemol con la subdominante del tono original.

Como se puede apreciar, existe una notoria diferencia con el análisis detallado del primer grupo: disonancias, modulaciones, paralelismos. Queda como rasgo común la fuerte atracción de la Tónica o centro tonal que suena aún en el acorde más disonante.

El análisis armónico del *Trio en Sol menor*, obra elegida para representar al subgrupo, desde un comienzo ofrece serias dificultades de enfoque. Si se considera que Soro estaba ligado a las reglas clásico-románticas, el cifrado resultante debería coincidir con esa nomenclatura estableciendo, de alguna manera, ya sea por funciones transitorias o el uso de la armonía alterada, las relaciones de los acordes con su primitivo centro tonal.

De este modo, el cifrado correspondiente a los ocho primeros compases del Allegro Moderato, y sería:

EJEMPLO 16



No obstante, si consideramos los motivos melódicos expuestos por el violín y graficados en el ejemplo 9, podríamos perfectamente estimar el acompañamiento del motivo dorio en Sol, imitado por la mano izquierda del piano desde Fa (tercer compás) coincidente ahora melódicamente con un Re bemol pentáfono en el violín de la siguiente manera: Ej. 17.

**Trio in G minor**  
**I**

Sol (dorico)      Re $\flat$  pentáfona      Enrique Soro

Violin *Allegro moderato*  
*mf espress.*

V. Cello *mf espress.*

Piano *p*

(VII) VII      VI $\flat_6$       (VII) VII      VII $\flat_6$  *mf espress*      III $\flat_6$       V $\flat_2$

Sol m      Do m

Sol m      Mi $\flat$ M      La $\flat$ M

V $\flat_7$  VI      VI      (V $\flat_7$ ) II

Al aceptar la segunda posibilidad como más cercana al planteamiento del compositor, nos encontraríamos con recursos que van más allá del período armónico en que tradicionalmente se ha situado a Soro. El musicólogo Vicente Salas Viú dice que “su técnica se funda en el legado romántico” y que su armonía “...es clara, consonante, con repugnancia incluso por el cromatismo de los neo-románticos seguidores de Wagner”<sup>65</sup>. Menos restrictivo es Juan Orrego-Salas quien estima que en los Scherzos, Soro se permite mayores audacias armónicas en los que “...se entrega de lleno al empleo de un lenguaje armónico más directamente conectado con la expresión musical de nuestros días”<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Vicente Salas Viú, *op. cit.*, p. 79.

<sup>66</sup> Juan Orrego-Salas, *op. cit.*, p. 22.

En nuestro ejemplo existe un marcado juego contrapuntístico de las voces, tratadas en organizaciones tonales diferentes a los modos Mayor y menor, produciendo politonalidad; compás 3, violín: Re bemol pentáfono, cello La bemol y piano Dorio en Fa. Este predominio politonal se advierte también en el Tema B de este movimiento (compases 29-38) en el que se entremezcla una línea melódica muy modulante (véase ej. 9b) con una armonía en secuencias de séptimas coincidentes sólo en algunos puntos con la melodía, por ejemplo en el tercer compás, en la rebuscada tonalidad de Re bemol menor.

Este trabajo armónico-contrapuntístico acercaría a Soro tanto a los contrapuntistas neo-clásicos, como a los neo-románticos e impresionistas. Soro, por lo tanto, está usando un lenguaje netamente conectado con el siglo XX, diametralmente diferente a los dos primeros grupos, lo que confirma la exactitud de nuestra división.

Otra obra de corte más armónico, que antecede en un año al *Trio*, es también más moderna en su sonoridad, nos referimos a la *Sonata Nº 3 en Re Mayor* para piano. El acentuado uso de séptimas paralelas en secuencias modulantes estrictas, el uso de paralelismos de octavas cromáticas (compases 66-73) que anteceden al desarrollo, la sucesión de terceras mayores cromáticas del puente entre la tercera exposición de A y B (compases 36-42) y, por último, el planteamiento mismo del tema en tres motivos con preponderancia de las séptimas, estarían confirmando otro lenguaje armónico.

#### EJEMPLO 18

#### CATEGORIZACIÓN DE LAS OBRAS

Hemos fundamentado nuestro juicio sobre la obra de don Enrique Soro en la revisión de un grupo de partituras a las que tuvimos acceso y en la presunción de que éstas eran representativas del total de su obra. Agrupamos



las obras en tres géneros: Cámara, Sinfónico, Vocal, divididos en *Principales* y *Secundarios*.

Dentro del grupo de *Cámara Principal*, incluimos las siguientes obras: *Sonatas para piano: N° 1 en Do sostenido menor; N° 2 en Mi menor y N° 3 en Re Mayor. Sonatas para violín y piano: N° 1 en Re menor y N° 2 en La menor; Trío en Sol menor* para violín, cello y piano; *Cuarteto en La Mayor* y *Quinteto en Si menor* para dos violines, viola, cello y piano.

Es en estas obras donde Soro, según nuestra opinión, ofrece la esencia de su estilo. Las sonatas para piano, restringidas en lo formal, hacen gala de habilidad en la elaboración temática y en el dominio técnico de los desarrollos. Entre las obras de este grupo, no sólo admiramos sino que elegimos como lo mejor de toda su producción, al *Cuarteto*, el *Quinteto* y el *Trío*; los bellos diálogos instrumentales equilibrados y compartidos en el *Cuarteto*, agresivos en el *Quinteto*, a veces tensos en el *Trío*, hacen de estas obras verdaderos exponentes de un pensamiento musical cercano al de los grandes maestros. Las sonatas recuerdan por su sonoridad otras obras pianísticas de origen europeo; las composiciones sinfónicas, bien concebidas, invitan también a una comparación, pero la creatividad de estas tres obras de cámara es única, personal e indiscutiblemente de Soro. Es lamentable que el compositor no se haya dedicado a cultivar y a difundir con mayor asiduidad este género que, sin duda, se habría impuesto por su calidad y belleza en forma permanente en los escenarios nacionales y extranjeros.

El grupo *Sinfónico-Principal* incluye: la *Sinfonía Romántica*, el *Concierto en Re Mayor* para piano y orquesta y las *Suites Sinfónicas N° 1 y 2* y la *Suite en Estilo Antiguo*.

Estas obras son la demostración del nivel logrado por Soro en las creaciones de gran envergadura. El difícil estilo sinfónico a la manera de los maestros europeos siempre ha tenido sus cultores, Soro logra plasmar en estas obras una calidad que les asegura su importancia dentro de nuestra literatura musical. El *Concierto* y la *Sinfonía* amalgaman el sentido melódico, el trabajo armónico, la armazón estructural y el juego orquestal de manera tal que crean un lenguaje de vasto alcance, el que es captado por el público experto o aficionado, y capaz de resistir a cualquier crítica. Razón tuvo Soro de sentirse orgulloso de su *Sinfonía* y de ostentar, además con muy pocos compositores chilenos, el título de sinfonista.

Los géneros secundarios incluyen el gran número de composiciones no mencionadas entre las principales. Dentro del grupo secundario incluimos su producción vocal; el estudio de las partituras nos confirmó y reafirmó en la opinión de que son obras menores.

Nuestra agrupación de las obras de Soro concuerda con lo opinado por Juan Orrego-Salas, Vicente Salas Viú y las opiniones de la prensa de la época, de la que seleccionamos citas de los aspectos musicales de algunas obras específicas.

Orrego-Salas considera documentos valiosos "...las tres Sonatas para piano, una Sonata para dos pianos, dos Sonatas para piano y violín, una Sonata para cello y piano, un Trío para piano, violín y cello, un Cuarteto de cuerdas, un Quinteto para piano y cuerdas, el Concierto en Re Mayor para piano y orquesta y la Sinfonía Romántica" <sup>67</sup>.

Vicente Salas Viú distingue como obras representativas y aporte capital del músico, las siguientes obras: el *Cuarteto*, el *Quinteto*, la *Sinfonía* y el *Concierto* <sup>68</sup>. Considera como obras de menor responsabilidad al *Andante Appassionato*, la *Danza Fantástica* <sup>69</sup>, y las *Impresiones Líricas para piano* <sup>70</sup>; como equidistantes entre las anteriores ubica a las tres Suites para orquesta <sup>71</sup>. A los *Tres Aires Chilenos* no los sitúa entre sus mejores páginas orquestales <sup>72</sup>.

Los artículos de prensa comentaron las siguientes obras: *Quinteto en Si menor* <sup>73</sup>, *Cuarteto en La Mayor* <sup>74</sup>, *Sonata en La menor* para violín y piano <sup>75</sup>, *Sonata en Mi menor* para piano <sup>76</sup>, *Himno Apoteosis* <sup>77</sup>, *Concierto en Re Mayor* para piano y orquesta <sup>78</sup>, *Suite Sinfónica N° 2* <sup>79</sup> *Sinfonía Román-*

<sup>67</sup> Juan Orrego-Salas, *op. cit.*, p. 18.

<sup>68</sup> Vicente Salas Viú, *op. cit.*, p. 79.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 437.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 437.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>73</sup> J. S. P., "El Concierto Soro", *El Diario Ilustrado*, Santiago, 1912.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Anónimo, "Audición Soro", *El Mercurio*, Santiago, 24 de noviembre, 1914.

<sup>76</sup> Valsy (seudónimo), "La audición de ayer del maestro Soro", *El Mercurio*, Santiago, 1917.

<sup>77</sup> P. Dar (seudónimo), "Himno Apoteosis", *Revista Mercedaria*, Santiago, agosto, 1918.

<sup>78</sup> Luigi Stefano Giarda, "Impresiones de Arte", *El Diario Ilustrado*, Santiago, 9 de mayo, 1919.

Carlos Silva Cruz, "Concierto en Re Mayor para piano y orquesta", *El Mercurio*, Santiago, 10 de mayo, 1919.

<sup>79</sup> Temístocles Sáez, "La Suite Sinfónica N° 2", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 7 de mayo, 1919.

Samuel Fernández Montalva, "La última obra de Soro. Carta abierta", *La Unión*, Valparaíso, mayo, 1919.

tica<sup>80</sup>, *Sonata en Re Mayor* para piano<sup>81</sup>, *Trío en Sol menor*<sup>82</sup> y *Suite en Estilo Antiguo*<sup>83</sup>

Como información de interés nos permitimos incluir la clasificación que de la obra de don Enrique Soro hiciera en una conferencia leída en la Universidad de Chile, don Carlos Silva Cruz. Distingue el Sr. Silva cinco géneros o ciclos: el *Descriptivo*, con sus ejemplos: *Impresiones Líricas* para piano y orquesta de cuerdas; *Danza Fantástica* para gran orquesta; *Danza D'Amore* para piano y las *Berceuses* para piano y quinteto. El *Clásico o de Cámara*, que incluye siete obras principales; el *Cuarteto*, el *Quinteto* tres *Sonatas para piano* y dos *Sonatas para violín y piano*. El *Psicológico* representado por: *Trois Petits Morceaux* para piano, la *Suite Pensamientos Intimos* y el *Andante Appassionato*. El *Lírico*, que incluye sus melodías para canto y orquesta y "... algunas escenas concluidas de una ópera sobre libreto original... del poeta italiano Pascual De Lucca", y finalmente el Popular, que comprende los himnos<sup>84</sup>.

### Síntesis y Perspectivas

Las condiciones musicales innatas y la esmerada formación europea hicieron de Soro un músico multifacético de gran éxito en Chile y significativa proyección internacional. Como docente, formó toda una generación de músicos y compositores chilenos; como pianista dio a conocer en el país, y en el extranjero, sus propias obras, y como compositor dejó en sus innumerables partituras una prueba tangible de su laborioso trabajo. Las composiciones de Soro corresponden a los más variados géneros, simples y complejos, y tienen un estilo personal e identificable.

La "Historia de la Música en Chile" de Claro y Urrutia señala que: "...Cuatro campos diferentes encauzaban la vida musical del país hacia

<sup>80</sup> Samuel Fernández Montalva, "La Sinfonía Romántica de Soro", *El Diario Ilustrado*, Santiago, 6 de mayo, 1921.

<sup>81</sup> Esteban Iturra Pacheco, "Una obra maestra", *El Sur*, Concepción, 5 de marzo, 1922, primera parte. Conclusión: *El Sur*, marzo, 1922.

Carlos Silva Cruz, "La gran sonata en Re Mayor de Enrique Soro", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 28 de abril, 1922.

Samuel Fernández Montalva, "El Concierto Soro. La Sonata en Re Mayor", *El Diario Ilustrado*, Santiago, 28 de abril, 1922.

<sup>82</sup> Carlos Silva Cruz, "Concierto Soro. El Trío en Sol menor", *El Mercurio*, Santiago, 6 de mayo, 1924.

<sup>83</sup> Luis Vergara Zañartu, "La Suite en Estilo Antiguo del maestro Soro", *El Imparcial*, Santiago, 28 de mayo, 1943. Alfonso Leng, "Sobre el Concierto Soro", *El Mercurio*, Santiago, 31 de mayo, 1943.

<sup>84</sup> Carlos Silva Cruz, "El maestro Soro", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 7 de agosto, 1915.

1924: los conciertos, la ópera, la enseñanza y la producción musical chilena”<sup>85</sup>. ubiquemos a Soro en 1924: a la fecha había ofrecido numerosos conciertos en el país y en el extranjero con indiscutible éxito; la enseñanza musical del Conservatorio Nacional de Música era de responsabilidad suya y su producción musical, desde hacía años, acumulaba los aplausos continentales. En suma, con la sola excepción de la ópera, Soro era la figura musical más destacada de la época. Su importancia no se basa en su estilo, ni siquiera en sus procedimientos creadores, se cimenta en el aplauso y crítica que merecen sus obras, en la honestidad y el respeto que él mismo tiene por sus principios —jamás sacrificamos en aras de lo moderno—, en sus ideales y aspiraciones, Soro fue “el hombre” que creó la tensión necesaria que anticipa los cambios renovadores, es a partir de él que se discute lo “antiguo” y lo “nuevo”, que se conoce ampliamente la cultura musical europea y que se crea la necesidad de una cultura musical nacional cuyas bases ya estaban cimentadas. La proyección y perspectiva de Soro se encuentra en sus sucesores y en la nueva generación de compositores; en la medida en que ellos se destaquen en el país y en el extranjero, se pondrá de relieve la imagen de Soro y la de nuestra música.

Las observaciones hasta aquí reseñadas sobre la vida y obra de Soro nos han hecho recordar constantemente a otro gran músico del siglo XIX, don Federico Guzmán. A partir de estos dos compositores es posible eslabonar dos siglos de historia de la música chilena. Jorge Urrutia Blondel, en su discurso de incorporación a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, al analizar la obra de Guzmán, dice que las estructuras son “. . . bastante regulares y simples, de cierta cuadratura formal. . .”<sup>86</sup> que posee una invención melódica que se “. . . distingue entre la de otros compositores de la misma talla. . .” y que la escritura armónica es “. . . cuidadosa, acertada, con buenas realizaciones”<sup>87</sup>.

Guardando las diferencias de preparación técnica que separan a Guzmán de Soro, ambos nos parecen coincidentes: en características estilísticas, en el hecho de que ambos fueron pianistas y compositores, porque los dos fueron ampliamente editados en el extranjero, inclusive por Ricordi de Milán, y por lo que Urrutia llama “. . . la siempre elogiosa, pero geográficamente despistada crítica. . .”<sup>88</sup>. No podemos olvidar que Soro en 1929 fue presentado por

<sup>85</sup> Samuel Claro y Jorge Urrutia, *Historia de la Música en Chile*, Editorial Orbe, Santiago, 1973, p. 123.

<sup>86</sup> Jorge Urrutia Blondel, “Federico Guzmán”, *Academia de Bellas Artes*, N° 2, Instituto de Chile, Santiago, 1970, p. 23.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 12.

la prensa de Barcelona como "compositor brasileño"<sup>89</sup>. Y, por último, estimamos que el subtítulo del mencionado discurso "Uno de los más olvidados músicos chilenos", también valdría para Soro.

#### NOTAS A LA BIBLIOGRAFIA

La bibliografía se ordenó considerando:

- a) Artículos de prensa con iniciales, seudónimos o nombres completos.
- b) Artículos de prensa anónimos.
- c) Escritos de Soro.
- d) Libros y artículos de revistas especializadas consideradas y/o citadas.

Los artículos de prensa se seleccionaron de los Volúmenes I y II que ordenara el mismo compositor. Varios tienen el encabezamiento del periódico, pero, la gran mayoría, llevan título de fecha manuscritos. Estas indicaciones manuscritas están copiadas como aparecen: completas o parciales.

#### ARTICULOS DE PRENSA CITADOS EN EL TRABAJO

- A. A. "Enrique Soro", *Musica D'Oggi, Ressegna di vita e di colture Musicale*, Milán, octubre, 1923.
- Ad. S. "La Orquesta Sinfónica y el Sr. E. Soro", *El Sol* [Madrid], 12 de abril de 1923.
- Cannobbio, Agustín. "Enrique Soro", *El Mercurio* [Santiago], 8 de mayo de 1919.
- De Triana, Alvaro (seudónimo). "Una Gloria del Arte Nacional", *El Sur* [Concepción], 28 de julio de 1940.
- Díaz Ruby (seudónimo). "Unas palabras con Enrique Soro", *El Mercurio*, [Santiago], 23 de junio de 1940.
- Fernández Montalva, Samuel. "La Sinfonía Romántica de Soro", *El Diario Ilustrado* [Santiago], 6 de mayo de 1921.
- "La última obra de Soro, carta abierta", *La Unión* [Valparaíso], mayo de 1919.
- "El Concierto Soro. La Sonata en Re Mayor", *El Diario Ilustrado* [Santiago], 28 de abril de 1922.
- Giarda, Luigi Stefano. "Impresiones de Arte", *El Diario Ilustrado* [Santiago], 9 de mayo de 1919.
- Iturra Pacheco, Esteban. "Una obra maestra", *El Sur* [Concepción], 5 de marzo de 1922. Primera parte.
- "Una obra maestra", *El Sur* [Concepción], 6 de marzo de 1922. Conclusión.
- J. S. P. "El concierto Soro", *El Diario Ilustrado* [Santiago], 1912.
- Leng, Alfonso. "Sobre el concierto Soro", *El Mercurio* [Santiago], 31 de mayo de 1943.
- Melo, Héctor. "Enrique Soro", *El Heraldo* [Curicó], 5 de marzo de 1917.
- M. M. "Los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Madrid", *El Imparcial* [Madrid], 19 de abril de 1923.
- Nazaré, Jacobo (seudónimo). "Soro en Concepción", *El Sur* [Concepción], 20 de enero de 1919.
- Oldini, Fernando G. "Conversando con don Enrique Soro", 1919 (periódico no ubicado).
- Otello (seudónimo). "Una producción de Soro", 1919 (periódico no ubicado).
- P. Dar. "Himno Apoteosis", *Revista Mercedaria* [Santiago], agosto, 1918.

<sup>89</sup> L., "En el Palacio Nacional Tercer Concierto de Música Iberoamericana", *La Vanguardia*, Barcelona, 15 de octubre, 1929.

- Ponce, Manuel M. "Concierto Soro", *El Unibersal* [México], 4 de agosto de 1922.
- Querubis (seudónimo). "El concierto Soro", *Las Últimas Noticias* [Santiago], 21 de julio de 1915.
- Sáez Temístocles. "La Suite Sinfónica N° 2", *Las Últimas Noticias* [Santiago], 7 de mayo de 1919.
- Santiván Fernando. "Enrique Soro", *La Nación* [Santiago], mayo de 1924.
- Scarpia (seudónimo). "El maestro Soro", *Zig-Zag* [Santiago], 30 de mayo de 1914.
- Sierra Magaña, Manuel. "Audición del ayer en el Arbeu", *El Unibersal Gráfico* [México], 31 de julio de 1922.
- Silva Cruz, Carlos. "El maestro Soro", *Las Últimas Noticias* [Santiago], 7 de agosto de 1915.
- "Concierto en Re Mayor para piano y orquesta", *El Mercurio* [Santiago], 10 de mayo de 1919.
- "La música de cámara", *El Mercurio* [Santiago], 23 de junio de 1919.
- "La gran sonata en Re Mayor de Enrique Soro", *Las Últimas Noticias* [Santiago], 28 de abril de 1922.
- "Concierto Soro. El trío en Sol menor", *El Mercurio* [Santiago], 6 de mayo de 1924.
- Silva Vildósola, Carlos. "Concierto sinfónico Soro", *El Mercurio* [Santiago], 7 de mayo de 1921.
- Sotomayor, A. "La vida que pasa", *Revista Sucesos* [Santiago], N° 1.186, año XXIII, 18 de junio de 1925.
- Valsy (seudónimo). "La audición de ayer del maestro Soro", *El Mercurio* [Santiago], 1917.
- Vergara Zañartu, Luis. "Suite en Estilo Antiguo del maestro Soro", *El Imparcial* [Santiago], 28 de mayo de 1943.
- Yáñez Silva, N. "Del cristal con que se mire, Ecos del concierto Soro", *Las Últimas Noticias* [Santiago], 22 de julio de 1936.
- Z. "En el palacio nacional. Tercer concierto de música iberoamericana", *La Vanguardia* [Barcelona], 15 de octubre de 1929.

#### Escritos de Soro mencionados

- "El año musical" *Zig-Zag* [Santiago], 1918.
- "El año musical" *Zig-Zag* [Santiago], 1919.

#### Artículos Anónimos

- "El concierto de anoche" *La Ley* [Santiago], 1905.
- Concierto Soro, *El Mercurio* [Santiago], 23 de junio de 1912.
- "Audición Soro", *El Mercurio* [Santiago], 24 de noviembre de 1914.
- "Composer Plays His Works", *Tre New York Times* [Nueva York], 25 de marzo de 1916.
- "La primera sinfonía chilena", *Zig-Zag* [Santiago], 1921.
- "Dos distinguidos artistas chilenos que nos visitan", *Excelsior* [México], 11 de julio de 1922.
- "Una entrevista con el eminente compositor chileno D. Enrique Soro", *El Unibersal Gráfico* [México], 21 de julio de 1922.
- "Los conciertos de la Sinfónica y la confraternidad hispanoamericana", *ABC* [Madrid], 19 de abril de 1923.
- "Enrique Soro", *Zig-Zag* [Santiago], 30 de mayo de 1924.
- "El concierto del eminente compositor chileno Enrique Soro", *El Liberal* [Sevilla], 24 de octubre de 1929.
- "Enrique Soro. El nombre de Chile en los países extranjeros", *Zig-Zag* [Santiago], N° 1.844, 25 de julio de 1940.

*Libros y artículos; considerados y/o citados*

- Claro Valdés, Samuel. *Panorama de la música contemporánea en Chile*. Colección de Ensayos N° 16. Instituto de Investigaciones Musicales, Santiago, 1969.
- Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia. *Historia de la música en Chile*. Editorial Orbe, Santiago, 1973.
- Escobar, Roberto. *Músicos sin pasado*. Editorial Pomaire, Santiago, 1971.
- Grandela, Inés. "Música chilena para piano de la generación joven (1925)", *Revista Musical Chilena*, XXV/113-114 (enero-junio, 1971), pp. 35-59.
- Merino, Luis. "Roberto Falabella Correa (1926-1958): El hombre, el artista y su compromiso", *Revista Musical Chilena*, XXVII/121-122 (enero-junio, 1972), pp. 45-112.
- . "Reflexiones", *Revista Musical Chilena*, XXIX/129-130 (enero-junio, 1975), pp. 13-15.
- Orrego Salas, Juan. "El empleto de la forma en la música de Soro", *Revista Musical Chilena*, IV/30 (agosto-septiembre, 1948), pp. 18-23.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Imprenta Universitaria, Santiago, 1941.
- . *Historia de la música en Chile (1851-1900)*. Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1957.
- Quiroga Novoa, Daniel. "Música de cámara de Soro". *Revista Musical Chilena*, IV/30 (agosto-septiembre, 1948), pp. 24-30.
- Salas Viú, Vicente. "Enrique Soro en el movimiento musical chileno", *ibid.*, pp. 10-17.
- . *La creación musical en Chile (1900-1951)*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, s.f.
- Santa Cruz, Domingo. "Enrique Soro y nuestra música". *Revista Musical Chilena*, IV/30 (agosto-septiembre, 1948), pp. 3-6.
- Slonimsky, Nicolás. *La música de América Latina*. Editorial "El Ateneo", Buenos Aires, 1947, pp. 205-221.
- Stevenson, Robert. "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch". *Inter-American Music Bulletin*, N° 67 (septiembre, 1968), pp. 1-8.
- Urrutia Blondel, Jorge. "Federico Guzmán", *Academia de Bellas Artes*, N° 2. Instituto de Chile, Santiago, 1970, pp. 5-25.

*Cronología de los premios, cargos y homenajes*

- 1904 Gran Premio de Alta composición del Real Conservatorio de Milán.
- 1905 Inspector de la enseñanza musical en las escuelas primarias de Chile.
- 1906 Profesor de armonía y contrapunto en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago.
- 1907 Subdirector del mismo Conservatorio.  
Medalla de oro por el Himno a la bandera chilena.
- 1908 Premio por el Himno a los Congresos Científicos Panamericanos, en Washington.
- 1909 Medalla de oro y Diploma en la Exposición Internacional de Quito, Ecuador.
- 1910 Premio único y medalla de oro por el Himno al Centenario de Chile.
- 1912 Premio del concurso internacional de Lima por el Himno de los Estudiantes Americanos.  
Medalla de oro otorgada por la Federeación de Estudiantes y la Asociación de Educación Nacional por su triunfo en Lima.
- 1918 Tarjeta de oro por la comunidad Mercedaria de Santiago por su Himno Apoteosis al VII Centenario de la fundación de la Orden.
- 1919 Director del Conservatorio Nacional de Música.
- 1922 Nombrado miembro de la Sociedad de Compositores de París.  
Designado Inspector Honorario de las clases de Composición del Conservatorio Nacional de México.
- 1925 Gran premio y medalla de oro en la Exposición de La Paz (Bolivia).
- 1929 Gran premio y medalla de oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.
- 1931 Nombrado por el Rey de Italia, Oficial de la Corona.
- 1935 Vicepresidente de la Sociedad de Compositores Chilenos.
- 1938 Medalla de oro de las Sociedades Artísticas de Buenos Aires por ser una personalidad artística en América del Sur.
- 1940 Medalla de oro y pergamino de la Municipalidad de Santiago al nombrarlo Ciudadano Benemérito de la ciudad por sus 50 años de actividad musical.
- 1941 Pergamino designándolo socio honorario de la Sociedad de Música de Cámara de Argentina.
- 1942 Asesor Técnico de la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.
- 1943 Delegado del Honorable Consejo Universitario ante la citada Junta Directiva.
- 1948 Premio Nacional de Arte.

NOTA: Muchas de las obras de Soro recibieron premios de la Universidad de Chile y de países europeos y americanos.



## CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ENRIQUE SORO

## Lista de abreviaturas

## EDITORES

BM	Bognani, Milán, Italia.
CA	Casa Amarilla, Santiago, Chile.
CS	Casa Silva, Santiago, Chile.
EA	Edición del autor, Casilla 181, Santiago, Chile.
EKV	Kirsinger, Valparaíso, Chile.
ES	Evete et Schaeffer, París, Francia.
ESR	Sandoval y Ruiz, Santiago, Chile.
FM	Fantuzzi, Milán, Italia.
GR	G. Ricordi, Milán, Italia.
GS	G. Schirmer, New York, U.S.A.
GyS	Giudicci y Strada
MMM	La Mejor Música del Mundo. The University Society Inc. N.Y.
RA	Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina.
Arch. IA	Archivo Sr. Ignacio Aliaga Ybar.
BN	Catálogo en la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, Chile.
Bs. As.	Buenos Aires, Argentina.
Cat. IA	Catálogo del Sr. Ignacio Aliaga Ybar.
Comp.	Compuesto.
Conc.	Concepción, Chile.
Ded.	Dedicado.
MS	Manuscrito.
N.Y.	Nueva York.
OEA	Catálogo en: <i>Compositores de América</i> , Vol. 1, Unión Panamericana, Secretaría General de la OEA. Washington DC, 1955, pp. 97-103.
Ref.	Referencia.
RMCh	Revista Musical Chilena.

## Notas preliminares

a) Se incluyen en este catálogo todas las obras contenidas en los siguientes catálogos: BN, Cat. IA, RMCh y OEA.

b) Se incluyen también las obras mencionadas en las publicaciones de prensa y en los programas de conciertos del Arch. IA.

c) Los antecedentes del punto b) completaron, complementaron o corrigieron la información del punto a).

d) Los títulos se indican siguiendo fielmente el original; por lo tanto no se han corregido errores de ortografía, de redacción o de otro tipo que aparecieran en las portadas consultadas.

e) Las obras con títulos iguales se han diferenciado por la fecha de término del MS, fecha de impresión o característica especial considerada en las *observaciones*.

f) Las tonalidades de las obras del punto e) se especifican sólo en aquellas en que se pudieron comparar los manuscritos o ediciones.

g) La ordenación cronológica se hizo lo más exacta posible dentro de las naturales limitaciones que nos impuso el hecho de no tener en nuestras manos la totalidad de las obras compuestas.

h) La datación aproximada se indica con un asterisco (\*). Esta aproximación se hizo considerando que las casas editoras publicaban las obras no bien eran compuestas y la información proporcionada por los artículos de prensa del Arch. IA.

i) Cuando se indica MS significa que el manuscrito existe y fue revisado.

j) Las obras sin indicación de edición están inéditas.

k) El total de las obras consignadas corresponde a 264.

l) Las referencias de prensa que estiman el total de las obras cercano a las 500 seguramente contabilizan los trabajos en forma unitaria; por ej.: *Seis Minuetti*, que nosotros consideramos una obra, lo evaluarían como seis obras.

m) Algunas ediciones GS reúnen composiciones bajo otros títulos; por ej.: *Dos Valses* comprenden: *Violeta y Consolación*; *Dos Humoresquas: Capricho N° 2 y Scherzo N° 3*. Las obras quedan separadas en este catálogo sólo cuando se ha constatado que son obras independientes, en caso contrario permanece la referencia de la casa editora.

### Audiciones escogidas:



Obra: Concierto para piano y orquesta

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Juan Carlos Zorzi (dir), Elvira Savi (pf)

Lugar/fecha: Teatro Astor, 27/07/1984

Ocasión: Temporada Oficial, 6° Concierto

Compositor: Enrique Soro Barriga

[Volver](#)



Obra: Sinfonía Romántica

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (dir)

Lugar/fecha: Teatro Municipal, 09/07/1955

Compositor: Enrique Soro Barriga

[Volver](#)



Obra: Sonata N° 1 para piano

Intérpretes: Armando Moraga (pf)

Lugar/fecha: Salón Audiciones Biblioteca Nacional, 31/07/1963

Ocasión: 1° Concurso Música Chilena para Piano

Compositor: Enrique Soro Barriga

[Volver](#)



Obra: Andante Appassionato

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (dir)

Lugar/fecha: Teatro Astor, 13/06/1965

Ocasión: Temporada Oficial, 4° Concierto

Compositor: Enrique Soro Barriga

[Volver](#)