

# ENSAYOS

## EVOLUCION ESTILISTICA EN LA OBRA DE RENE AMENGUAL

P O R

Miguel Aguilar

**L**A personalidad de René Amengual Astaburuaga se nos presenta en tan múltiples aspectos que, un estudio integral de su trascendencia como profesor de piano, de composición y cursos de musicología, como Director y organizador por tantos años del Conservatorio Nacional de Música, como pianista, aparte de su obra de creación musical, supera con mucho el marco de un simple artículo.

Por estas razones, debemos circunscribirnos dentro del marco de un estudio evolutivo de su producción, sin tocar en forma muy detallada los aspectos analíticos que han sido objeto de una minuciosa investigación por parte de Vicente Salas Viu en su libro "La Creación Musical en Chile" y por diversos comentaristas de la REVISTA MUSICAL CHILENA, que señalamos a continuación en beneficio del lector curioso que desee completar su información.

Daniel Quiroga comenta el "Concierto para piano y Orquesta" (N.º 38, pág. 122), el "Cuarteto N.º 1" (N.º 38, pág. 135) y el "Concierto para arpa" (N.º 39, pág. 16); Nino Colli destaca los rasgos más interesantes del "Cuarteto N.º 2" (N.º 39, pág. 77) y de los "Pequeños Preludios para piano" (N.º 39, pág. 78); Juan Orrego Salas analiza en forma muy documentada el "Concierto para arpa y orquesta" (N.º 39, pág. 54) e incluye una lista casi completa de las obras de Amen-

gual (a la que sólo falta por agregar el "Sexteto para instrumentos de viento").

Nuestro artículo, como se comprenderá por lo expresado, tiene por objetivo único el dar una visión de conjunto de las composiciones de Amengual, lo que nos permitirá, si tenemos éxito en nuestro intento, formarnos una idea más clara de lo que representa cada una de ellas en relación al total y al momento en que fué creada, con lo que comprenderemos mejor las aparentes contradicciones o paradojas que en un momento determinado han significado los estrenos de las obras suyas.

La personalidad de este músico nos impresiona por la amplitud de criterios con que supo enfocar problemas cada vez nuevos para su talento de compositor y por la extensa curva que siguió su pensamiento estético al conciliar sus orígenes románticos y su afección por el impresionismo raveliano con las corrientes neoclasicistas y la renovación del lenguaje melódico y armónico de la música dodecafónica. Que este dilatado campo haya sido recorrido sin perder en ningún momento esa modalidad íntima, fina e introspectiva que caracterizó a lo largo de toda su vida la sensibilidad como creador e intérprete de René Amengual, es para nosotros su mayor mérito.

En general, podemos distinguir cuatro etapas en la producción de René Amengual. La primera, de formación, abarca las obras compuestas hasta 1938, entre las que ocupan un lugar destacado las "Transparencias" para piano. La segunda, comprende una importante serie de composiciones que van desde la "Sonatina para piano" (1939) al "Concierto para piano y orquesta" (1942). Las etapas tercera y cuarta son, en cierto sentido, una sola, ya que de la última no podemos mencionar otra obra que el "Sexteto para instrumentos de viento" (1950). Las diferencias de esta última composición con las escritas por Amengual entre 1943 y 1950 son, sin embargo, de tal magnitud, que no vacilamos en separarla como grupo aparte.

En la clasificación anterior no están consideradas las obras corales: un Motete y un Madrigal para coro mixto, 8 Canciones y cánones para niños y 5 Canciones de Navidad, que no participan en realidad de la trayectoria evolutiva de este compositor. Escritas dentro de la técnica contrapuntística e

---

imitativa del S. XVI, con combinaciones armónicas levemente extrañas al estilo renacentista, forman un conjunto separado y homogéneo, de cierta pretensión académica y formalista.

Se sobreentiende que la división en cuatro etapas de la obra de Amengual no supone la transición brusca de una manera a la siguiente con el abandono de las prácticas anteriores, ya que ni la historia de la música ni la labor creadora de ningún músico en particular pueden ser seccionadas en forma absoluta, sino más bien con específicas finalidades analíticas y de mejor comprensión de los diferentes objetivos que sucesivamente atraen la atención del compositor.

De los trabajos realizados antes de 1934, Amengual seleccionó una serie de trozos breves, publicados con el título de "Album Infantil". Son imágenes de juegos y reminiscencias infantiles vertidas en formas muy elementales, predominando la textura atemática del Preludio (Molino de Agua, Hojas Muertas, Arroyuelo) o motivos de danza (Juguemos a la Ronda, Soldaditos de Palo, La Danza de la Muñeca).

Allí están en germen todas las características que van a renacer en proyectos más ambiciosos en la tercera etapa de su evolución como compositor. Emplea un lenguaje que en lo armónico, melódico y rítmico es de clara raigambre romántica, aunque con leves sugerencias impresionistas (Cajita de Música, Arroyuelo), pero plasmado en una expresión contenida, formal y objetiva. La escritura pianística, por otra parte, se encuentra limitada a las más absolutas necesidades propuestas por el contenido musical de los trozos y a las exigencias de una obra concebida para ser interpretada por niños.

Entre los años que van de 1934 a 1938, la producción musical de Amengual marcha a parejas con sus estudios como pianista. Compone una serie de obras breves que muestran una doble preocupación: el virtuosismo pianístico y la asimilación de la técnica y el estilo impresionistas, en especial de Ravel. La preponderancia de la influencia raveliana sobre la de Debussy es la que va a permitir su posterior adaptamiento a corrientes estéticas más formalistas. Sobresale en este período una pieza, "Transparencias", que por la perfección de sus soluciones técnicas, los hallazgos de sonoridad y la finura expresiva, puede ser contada entre las mejores de su autor.

Ya a estas alturas podemos señalar el fenómeno característico que determina la realización de sus composiciones más logradas en el medio sonoro que le es más grato y familiar: el piano. No tenemos temor a equivocarnos al afirmar que la importancia de su música de cámara y sinfónica reside en alto grado en lo que significaron como un medio de evitar la estratificación producida por la excesiva especialización en un género determinado.

A partir de 1939, cuando el compositor tiene apenas 28 años, las obras de Amengual se nos aparecen con una madurez creciente y en formas de mayor trascendencia. Este período, hasta 1942, es también el más fecundo de toda su carrera. De 1939 data la "Sonatina para piano", la "Introducción y Allegro para dos pianos" y el "Preludio Sinfónico".

De las obras mencionadas, la última, el primer ensayo orquestal de Amengual, es la más débil, al reunir en una misma composición un estilo melódico y armónico impresionista con un tratamiento y una disposición instrumental propios del clasicismo vienés del siglo XVIII, con la sola excepción de las arpas, el instrumento raveliano por excelencia.

Ya en la "Sonatina para piano" se puede advertir el profundo cambio de su estilo. El lenguaje raveliano, una vez bien asimilado, comienza a verse unido a una preocupación más intensa por los aspectos formales de la composición; la escritura para el piano, resuelta ya en sus aspectos virtuosísticos y meramente externos en la etapa anterior, entra a servir finalidades expresivas y estructurales más precisas y de mayor vuelo.

Concebida dentro de un elaborado y cuidadoso estilo pianístico, adopta la distribución en tres movimientos: Allegro-Lento-Allegro. El primer tiempo está redactado en una forma muy libre de Sonata, casi a la manera de una fantasía, y se caracteriza por el empleo abundante de armonías de cuartas y por las rápidas figuraciones de los complejos acompañantes. El Lento es una pequeña Aria, de división ternaria, que sirve de Interludio hacia el final; se basa de preferencia en el acompañamiento politonal, con acordes repetidos en grupos de tres, de una melodía cromática y angulosa, de gran cualidad expresiva. El Rondó es de carácter liviano y ágil, intrascendente, en

el estilo de una Toccata. Recuerda por momentos la escritura para piano de la Suite Bergamasque de Debussy, y vuelve al uso de formaciones acórdicas de cuartas en la copla principal.

La "Introducción y Allegro para dos pianos" tiene todavía de la etapa anterior aquel elemento de proeza técnica antes mencionado, pero en un sentido totalmente diferente: no se trata ahora de lucir la capacidad y agilidad de un intérprete virtuoso, sino el solucionar los problemas que plantea esta difícil combinación instrumental, más complejos aún dada la escritura eminentemente armónica hasta aquí empleada por Amengual.

En 1941 compone su "Primer Cuarteto de Cuerdas", eslabón inicial de un ambicioso proyecto que, pasando por "El Vaso", para voz y orquesta de cámara (1942), va a rematar en su obra de mayor envergadura: el "Concierto para piano y orquesta". El primer Cuarteto tiene un lugar excepcional en su producción de esta época por los elementos que anuncia para el "Sexteto", compuesto once años más tarde.

El nuevo medio sonoro obliga a René Amengual a abandonar su escritura exclusivamente armónica, lo que lo conduce a un medio cercano a lo atonal, justificado por el movimiento lineal de las voces, que si no siempre aparece bien resuelto, sorprende por la audacia de las combinaciones sonoras y por la consistencia emocional de la composición. Los aspectos novedosos aquí señalados se pueden observar de preferencia en la Introducción y en menor grado en toda la obra.

Es imposible aventurar qué trayectoria hubiera seguido la producción de René Amengual de continuar su evolución a partir de los problemas planteados en su primer cuarteto; el hecho es que en el "Concierto para piano y orquesta" la orientación es completamente distinta por influencia de la corriente neoclásica entonces imperante.

Algunos críticos sostienen que esta composición, premiada por un jurado internacional con el primer premio en el concurso del Cuarto Centenario de la Fundación de Santiago, es la de mayor contenido y profundidad de las escritas por Amengual. Si no compartimos esas opiniones es por dos motivos principales: la sentimentalidad algo banal de la temática "a la Rachmaninoff" que circula en sus tres movimientos; y la

---

vuelta a recursos de un virtuosismo superficial dentro de un lenguaje armónico muy superado en el "Cuarteto". Más lograda nos parece esta obra en su aspecto formal, que enlaza cuatro movimientos muy bien contruidos y de claros contrastes, sin llegar a un formulismo académico siempre tan peligroso en las posiciones neoclásicas.

El "Concierto para piano" representa una de esas obras en que el artífice se reafirma en su dominio del oficio y demuestra su capacidad de creación en géneros de largo aliento y de grandes responsabilidades, pero no responde a ninguna necesidad muy íntima de expresión. Amengual pertenece por entero a esos músicos en modo menor, como Schubert o Chopin, que hablan mejor el lenguaje de las pequeñas formas de cámara, no por pequeñas menos dignas y meritorias, sin sobresalir en el terreno sinfónico.

En las composiciones siguientes: la Sonata para violín y piano (1943-44) y la "Suite para flauta y piano" (1945), que abren la tercera etapa de su estilo, vuelve este músico a las formas de cámara, para no abandonarlas ya, con la sola excepción del "Concierto para arpa y orquesta", en el que de ninguna manera encontramos un estilo realmente sinfónico como el del "Concierto para piano".

En esta época predominan dos factores esenciales: un afán de superación de los elementos ravelianos de la segunda etapa, unido a la búsqueda de una expresión más escueta y contenida. Estos dos objetivos, que parecen coincidir con los ideales del neoclasicismo, se ven en realidad entrabados por ellos y están por momentos a punto de provocar una completa esterilidad artística, según puede apreciarse al observar que entre 1945 y 1950, Amengual no da término a ninguna obra.

La "Sonata para violín y piano" responde al primero de los objetivos antes señalados. En ella recurre el compositor al empleo de un desenfrenado lirismo que no toca en ningún punto lo dramático, característica que estaba presente en cierto grado en el "Concierto para piano y orquesta" pero que aquí aparece en toda su intensidad.

La "Suite para flauta y piano", obra incidental e intrascendente, dedicada a David van Vactor, responde en forma más precisa a los nuevos moldes. El estilo se aliviana con

sugerencias jazzísticas, pero la armonía todavía se muestra demasiado recargada.

El "Segundo Cuarteto" (1950) es la obra neoclásica por excelencia de René Amengual. Escrito en una muy limpia escritura cuartetística, muy equilibrada de sonoridad, de clara organización estructural, no tiene ni el vigor anímico ni la novedad de lenguaje del primero, heterogéneo y disparejo, pero sin la frialdad y el anquilosamiento formal que en éste se hacen presentes.

El mismo año del "Segundo Cuarteto", Amengual completó una obra superior en todo sentido, los "Diez preludios breves para piano", pequeños trozos, la mayoría a dos voces reales, escritos en un estilo muy concentrado y dentro de un sencillísimo estilo pianístico, acorde con la finalidad pedagógica que su autor les ha designado. En estos preludios se alcanza un grado notable de madurez expresiva y de economía de medios; el lenguaje armónico se ha depurado con muy buenos resultados y las sonoridades son interesantes y delicadas; la influencia de Ravel queda ahora limitada a un terreno muy profundo y sólo se deja ver en la claridad tan francesa de la textura sonora. Son, en resumen, el fruto más perfecto de la tercera etapa del estilo de Amengual y la superación del esquematismo formal planteado en las obras que caen de lleno dentro de la posición neoclásica.

Nos queda por considerar una última composición completada en 1950, pero iniciada siete años antes, el "Concierto para arpa y orquesta". La elección del instrumento solista, sumada al hecho de que este concierto fuera comenzado en 1943, hacen de él una excepción dentro de este período: la influencia raveliana se muestra soberana, al menos en los dos primeros movimientos. El final, sin embargo, plantea ya una serie de antecedentes que van a fructificar en el Sexteto. Las armonías se hacen más agrias, el ritmo más vivaz (también aquí, como en la "Suite para flauta y piano", con reminiscencias de Jazz), la instrumentación más matizada y agresiva en sus combinaciones. Si bien esta obra no logra plasmarse en una entidad homogénea y de un sostenido nivel de calidad, en un terreno experimental, tiene una profunda importancia dentro de la evolución del autor.

Todos los rasgos señalados en el final del "Concierto para arpa" se concentran y depuran, al mismo tiempo que se ven adaptados a formas más flexibles que la del muy evidente Rondó con coplas y estribillo, en la última obra de Amengual, el "Sexteto para instrumentos de viento". Las novedades sonoras se hacen más consistentes y cuidadas dentro del plan general de la composición, la instrumentación presenta como total una visión más novedosa y desprejuiciada con respecto a los moldes tradicionales. Incluye dos cornos franceses y cuarteto de maderas, es decir, una flauta, un oboe, un clarinete en si bemol y un fagot, disposición que en sí es bastante tradicional, pero sometida a tratamientos poco convencionales.

La forma, siempre ceñida a planteamientos que en su fundamento básico pueden ser considerados como neoclásicos, adquiere una mayor plasticidad y correspondencia interna con la materia a la que sirve de vehículo de expresión. Así, por ej., el primer movimiento, concebido dentro de los moldes de una canción simple, adquiere por la flexibilidad del tratamiento todas las características de un preludio introductorio; la Sonata del segundo tiempo, dados los procedimientos empleados en el desarrollo, tiende a convertirse en un trozo monotemático, con los contrastes manifiestos sólo en el plano anímico; el tercer tiempo, un Rondó, se libera por completo de los compromisos métricos habituales en esta forma y presenta el estribillo, de agitada textura contrapuntística, en versiones siempre cambiantes. Sólo el final cae en el molde más bien tradicional del Rondó-Sonata, pero siempre lleno de detalles sugestivos. (Ver análisis y ejemplos musicales de la obra en el N.º 44 de la REVISTA MUSICAL CHILENA, pág. 65).

Hasta aquí nos hemos referido a los aspectos del Sexteto que significan una continuación lógica de la línea iniciada en el "Concierto para arpa y orquesta", pero hay además un segundo aspecto, todavía más importante, que considerar en esta composición. Nos referimos al lenguaje atonal, aquí desarrollado por Amengual. Habíamos señalado incidentalmente, como antecedente de esta tendencia, el Cuarteto N.º 1, pero allí sólo estaba sugerida y no se había alcanzado una solución completa de sus problemas.

En el Sexteto, el lenguaje atonal se manifiesta como nor-

---

mativo de la composición, hasta tal extremo que alcanza en ocasiones a tocar de cerca aspectos esenciales de la técnica de los doce tonos. Si bien abundan también temas con características tonales, y el final recae en recursos propios del tonalismo bartokiano y hindemithiano (empleados por vez primera por Amengual), en conjunto hay un predominio de giros de tendencia atonal y de armonías extremadamente tensas, junto a un tratamiento motivico de los desarrollos, que nos sitúan plenamente en la creación más audaz y original de René Amengual, culminación de su evolución creadora y punto de partida para nuevos cauces que su muerte temprana no le permitió llevar a una conquista definitiva.

La selección del "Sexteto para instrumentos de viento" para los Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, realizados en Oslo en 1953, fué el justo reconocimiento a su significado dentro de toda la labor como compositor de René Amengual. Pone digno cierre al ciclo de una existencia dedicada por entero a las múltiples facetas de la actividad musical, realizada con honradez, cariño y modestia singulares, virtudes todas que parece haber heredado de su maestra inolvidable, Rosita Renard.

