

EL EMPLEO DE LA FORMA EN LA MUSICA DE SORO

La Sinfonía Romántica y el Concierto para piano

P O R



Juan Orrego Salas

NO obstante ser Enrique Soro un músico que se sirve de los cánones tradicionales románticos, especialmente en lo que se refiere a la armonía, el análisis formal de su música nos pone frente a uno de los aspectos más originales de su estilo. Sin perder de vista el hecho de que la personalidad de este músico se formara en medio del ambiente lírico-dramático que absorbía a Italia a principios de este siglo, donde de existir problemas formales en la música, estaban ante todo, condicionados por propósitos programáticos, puede decirse que el elemento constructivo nació en Soro como un aporte típicamente personal, desprendido de toda influencia exterior. Su solo interés por el cultivo de las formas puras, descuidadas y muchas veces menospreciadas por los maestros italianos de fin de siglo, es prueba suficiente de que Soro demostró desde temprana edad su preferencia por aquellos aspectos intrínsecamente musicales que más tarde servirían de médula a su estilo.

El catálogo de sus obras nos muestra con meridiana claridad su preferencia por la creación de composiciones en las que el elemento formal domina.

Valiosos documentos a este respecto son sus tres Sonatas para piano, una Sonata para dos pianos, dos Sonatas para piano y violín, una para cello y piano, un Trío para piano, violín y cello, un Cuarteto de cuerdas, un Quinteto para piano y cuerdas, su **Concierto en Re mayor para piano y orquesta** y su Sinfonía Romántica.

He escogido como ejemplos para este breve estudio las dos últimas obras mencionadas, que a mi modo de ver reflejan con claridad aquellos elementos formales que dan personalidad y contribuyen en forma nítida a individualizar el estilo de este compositor. Son ambas composiciones tal vez las que demuestran una mayor ambición del músico en el cultivo del procedimiento de sonata y en las que además, por tratarse de obras sinfónicas, este concepto aparece subrayado por un especial empleo de la línea orquestal como elemento sustentante de la forma.

Puede decirse, a este respecto, que Soro defiende una posición intermedia entre la que adoptaran los romántico-realistas alemanes,

Liszt y Wagner, en su desprecio por la forma, y la de los neo-clasistas de fines del XIX, quienes trabajaron bajo la tiránica influencia de la forma sonata llevada a los límites de la academización. Soro no es académico ni desprecia el papel que el elemento constructivo debe desempeñar en la creación musical. Para él la forma se mueve en los amplios marcos de lo que constituye el fenómeno de «proporción» en música, pudiendo prescindir libremente de aquellos elementos que se creyeron inevitables en la Sonata entre los dogmáticos compositores que giraron alrededor de la Scholla Cantorum de París. Es indiscutible que Soro no cuente con el favor de aquellos que radican la veracidad de la Sonata en el hecho inamovible de que ésta es una forma que no puede apartarse de los cánones estrictos de contener una exposición bitemática en *tónica y dominante* o en *tónica menor y relativa mayor*, luego un desarrollo exclusivamente generado por elementos de la exposición, para terminar en una reexposición de ambas ideas en *tónica*. Soro se aparta, para bien de su propia expresión, del dogmatismo académico que precipitara en el caos a tantos músicos que falsamente creyeron defender con ello una vuelta a la tradición clasicista. Fueron estos últimos los que, equivocadamente, redujeron a principios arqueológicos incambiables aquellos que para las personalidades que se tomaron como ejemplo nunca adquirieron el imperativo de cánones pre-establecidos y obligatorios. Baste comparar entre sí las sonatas, sinfonías o cuartetos de Mozart, Haydn y Beethoven, para probar que difícilmente se encontrarán dos de estas obras en que se emplee la forma de igual manera. Sólo el espíritu liberal y desprejuiciado de Beethoven pudo haber provocado los reparos que merecieron los compases de introducción de la primera de sus sinfonías a Preindl, Stadler y Dionys Weber. Para dichos críticos resultaba una aberración el que una sinfonía, que profesaba estar en Do mayor, comenzara con dos apoyaturas seguidas sobre la tonalidad de Fa y, luego, al tercer compás, estuviera en Sol. No obstante burlar con esto el proceso regular de la forma sonata escolástica, es uno de los hallazgos más geniales del compositor, quien, al apartarse de la tonalidad base de su obra, crea una tensión armónica tal que al desembocar en Do junto con el apareamiento de la primera idea (*allegro con brío*), establece plenamente el eje tonal de la composición, además de dar un auténtico significado de «introducción» a los primeros dieciséis compases.

En general, la forma sonata de Soro es unitaria en el sentido temático. Apártase así del concepto generalizado ya de emplear dos ideas contrastantes como base de desarrollo. Se sirve este

compositor de una sola de éstas, que siempre aparece caracterizada por el hecho de envolver dentro de sí elementos melódicos o puramente rítmicos, de fisonomía suficientemente individualizada como para establecer su diferencia en el empleo independiente de ellos. O sea, las ideas melódicas empleadas por este compositor sirven de fuerza generadora para otras ideas resultantes, desprendidas del tema primitivo. Es éste el caso de la idea cantabile, en el primer movimiento (*Andante ma non troppo*), de su Concierto para piano y orquesta:

Ejemplo «a»
Viol. I. *Andante*

1 1 (bis)
2 2 (bis) idea conclusiva

Dos elementos perfectamente claros participan en la constitución de este tema más una idea conclusiva (1 y 2) cuyo uso independiente y combinado es base para el desarrollo posterior. Es curioso también observar en las dos notas repetidas que encabezan el tema, el que aparece anticipando el primer elemento de la idea central (b) del segundo movimiento, cuyo empleo se presenta insistentemente durante el desarrollo del primer movimiento en bronce y maderas (c).

Ejemplo «b»
Viol. I. *Allegro*

Ejemplo «c»
Cornos

Esta especial concepción de ideas centrales generadoras de elementos de desarrollo y aún más, gérmenes que sirven de base a la creación de temas de otros movimientos, es lo que permite a la música de Soro esa clara unidad que la caracteriza por sobre todo. Su Concierto en Re mayor, es un ejemplo elocuente de lo expuesto; hasta los detalles que en la parte del solista podrían ser juzgados como elementos puramente decorativos o virtuosísticos tienen siempre algún contacto, más o menos cercano, con la idea central de cada movimiento. Por ello la obra mencionada podría producir el efecto de una composición cíclica. Y lo es en cierto sentido. Mas, la técnica de Soro, al conseguir este efecto, está basada en la relación natural que presentan sus temas, hermanados por elementos generadores comunes, más que en la vuelta a ideas melódicas empleadas con anterioridad, como lo hace César Franck.

En cuanto al desarrollo mismo, puede decirse que Soro se mueve esencialmente dentro del tipo romántico de progresión armónica. Los incisos melódicos, a los cuales nos hemos ya referido, son presentados, en general, en secuencias armónicas de movimiento por quintas o cuartas ascendentes o descendentes, lo que acentúa el carácter tonal de su música. Sin embargo, dentro de este mismo proceso, hay un constante uso de la disonancia, empleada dentro de los márgenes del más estricto tradicionalismo, o sea en forma de apoyaturas, retardos o anticipaciones.

Soro recurre escasamente al desarrollo de tipo contrapuntístico. De existir este último, siempre se presenta en forma de imitaciones temáticas fuertemente condicionadas por el proceso armónico general, o bien en forma de pequeños cánones de corta duración y empleados más bien con propósitos secuenciales para alcanzar determinadas posiciones tonales. Este músico no es contrapuntista, además de no convenir ello a la esencia de un estilo concebido sobre bases puramente armónicas. El uso de la progresión como base fundamental de desarrollo, se ve planteado en la fisonomía misma de sus temas. Obsérvese en el tema principal del primer movimiento del Concierto la repetición casi literal del primer motivo, una tercera más alta (ejemplo a), para probar lo afirmado.

La Sinfonía Romántica es en cierto sentido un claro exponente de lo que puede señalarse como típico del estilo de Soro. No muestra grandes cambios, en lo que a forma respecta, comparada con obras anteriores del mismo género. Con todo, es interesante hacer notar en ella la existencia de una introducción (Andante sostenuto), basada en el modelo de las concepciones beethovenianas de este mismo elemento, planeada sobre base esencialmente armónica y destinada

a establecer un manifiesto contraste con el Allegro moderato que la sucede. En el reducido espacio de los doce compases de esta introducción, Soro logra un clima de considerables dimensiones dramáticas, de estilo grandioso y contenido, émulo de los que encabezan las Sinfonías Primera, Segunda, Cuarta y Séptima de Beethoven; precisamente las que movieran a Schumann a decir que «tanto estas introducciones como las codas del genio de Bonn, eran los elementos más notables de sus obras y secciones medulares de sus sinfonías». De la introducción pasa Soro al primer tema del Allegro, ejemplo característico de su estilo melódico, siempre sustentado por un marcado sabor romántico. Elementos de esta primera idea son empleados como puente armónico-secuencial para conducir a la segunda. De nuevo aparece el compositor haciendo uso de derivaciones melódicas de un tema base como material de desarrollo. En este caso son dos los incisivos rítmicos-melódicos que van a ser puestos en conflicto durante el desarrollo del primer movimiento, desprendidos de la primera y segunda ideas respectivamente (ejemplos «d» y «e»).

Ejemplos «d» y «e»



Los Scherzos, tanto del Concierto como el de la Sinfonía, son los movimientos en que Soro se permite las mayores audacias rítmicas y armónicas. El de la segunda de las obras mencionadas, se presenta concebido a la manera clásica de los «scherzi» beethovenianos, con un trío central y una «reprise» del scherzo cerrando el movimiento. Un elemento rítmico común de factura ternaria (3/8), mantiene la unidad entre estas dos partes principales, a pesar del fuerte contraste creado entre las secciones extremas (Allegro) y el trío central (Meno mosso). Tal vez sean estos movimientos, y más el del Concierto que el de la Sinfonía, aquellos en los que Soro se entrega de lleno al empleo de un lenguaje armónico más directamente conectado con la expresión musical de nuestros días. Si, como ya lo hemos afirmado, el compositor no usa la disonancia, sino concebida dentro de estrictos conceptos armónico-resolutivos, son éstos los ejemplos de sus obras en que este elemento aparece desligado de obligadas resoluciones. Ya el tema mismo del Scherzo (segundo movimiento) de su Concierto para piano y orquesta plantea el empleo de la disonancia liberada en su armonización. Son precisamente

estos instantes en los que Soro se desprende de la tradición armónica romántica, los que mejor contribuyen a demostrar la maestría y riqueza con que este músico maneja en general todos los elementos de la composición.

Su *Sinfonía Romántica*, terminada en 1921, envuelve además de los méritos musicales señalados, la importancia de haber sido la primera obra formal de envergadura que se produjera en nuestro país, lo que sirvió de punto de partida a toda una generación de compositores que comprendieron el valor que la música pura debía representar frente a otros géneros muy en boga en esos días y estimulados principalmente por la ópera y la música de programa.

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 , 6º Concierto

[Volver](#)

Compositor: Enrique Soro Barriga



Obra: Sinfonía Romántica

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

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

Compositor: Enrique Soro Barriga

[Volver](#)