

# EL CONCIERTO PARA ARPA Y ORQUESTA DE RENE AMENGUAL

P O R

Juan Orrego Salas

René Amengual nació en Santiago en 1911. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música, como alumno de piano de Alberto Spikin y Rosita Renard y de composición de Pedro Humberto Allende. Terminados sus estudios fué nombrado profesor-ayudante del Curso de Opera de este plantel educacional y luego profesor titular de Piano y de Análisis de la Composición. En 1941 se le designó Secretario del Instituto de Extensión Musical. Este mismo año fundó, en unión a otros jóvenes músicos la Escuela Moderna de Música, de cuyo directorio forma parte. En 1943 viajó a los Estados Unidos como becado del Instituto Internacional de Educación. En 1947 fué nombrado Director en propiedad del Conservatorio Nacional, cargo que ocupa hasta la fecha.

UN curioso cambio experimenta el estilo de René Amengual después del viaje que realiza a los Estados Unidos de Norteamérica. El joven músico había egresado del curso de composición de Pedro Humberto Allende, donde por un lado el dogmatismo de cátedra y por otro el lastre de una tradición armónica impresionista, resultaban ser galardones que el maestro necesariamente transmitía a sus discípulos. No había aún logrado desprenderse de aquellos elementos heredados por natural consecuencia de estas aulas, cuando fué sorprendido por una invitación a foráneas tierras donde iba a establecer contactos, ignorados hasta el momento, con muchos aspectos de la creación contemporánea. Mientras algunos de éstos habían aflorado a su estilo con anterioridad al viaje, sin justificar conscientemente su presencia, otros permanecían ocultos por la falta de oportunidades que el músico había tenido para penetrar en la obra de aquellos maestros que a un paso de la sistematización los empleaban desde hacía ya algunos años. De los primeros, sin duda estaba llamado a subsistir y aún a asegurar su presencia en la música de Amengual un cierto neo-clasicismo latente ya en su *Introducción y Allegro para dos pianos* y en una *Sonatina para piano* que tanto deriva de Ravel en lo que ésta tiene de impresionista, como en lo que plantea de revitalización de los cánones constructivos de Haydn y Mozart.

Entre las nuevas adquisiciones se registra un aparente divorcio de Debussy y un mayor acercamiento, sobre todo en el terreno armónico, a los principios de una politonalidad que tanto toma en su empleo de los «Seis» como de algunos expresionistas alemanes. Esta mezcla de elementos solicitados de extremos tan opuestos como el impresionismo y el expresionismo, lo arrastran a moverse temporalmente en un campo donde el intelecto domina abiertamente a la sensibilidad.

---

En el Amengual de este período se percibe una ordenación de principios estéticos que más tienden a lo experimental que a lo definitivo, sin dejar por ello de tener los méritos de una búsqueda que antes permaneció aletargada por la resignación ante imposiciones estilísticas de cátedra. Uno de los ejemplos más completos de esta época es su *Sonata para violín y piano*, cuya estructura básica se aparta de tal manera de sus obras anteriores, que nos muestra al compositor en una posición que prescribe moldes absolutamente consecuentes con su estilo ulterior, y libre de aquel lastre académico que coartó el desarrollo de un lenguaje musical bien personificado. Ya dijimos que mayores méritos podrían establecerse en la posición experimentalista del Amengual de esta época que en todo aquello que pudiera significar conquistas definitivas para su estilo. En esta premisa basa su *Sonata para violín y piano* todo ese acopio de verdades artísticas que imprimen valor a la obra como punto de apoyo en el salto que su autor hubiera de dar de una ribera a otra del tempestuoso torrente que han debido surcar quienes evolucionaron gradualmente desde el impresionismo a un lenguaje más libre y propio de nuestro tiempo.

Y si a tal proceso pueden adaptarse todas las obras de cámara de René Amengual, desde las escritas para piano, ya nombradas, y sus composiciones vocales hasta la *Sonata para violín y piano*, como punto terminal de una época, otro tanto podría decirse de su muy limitada pero valiosa producción sinfónica, partiendo de un *Preludio* escrito a la sombra de la influencia de Allende, pasando por su *Concierto para piano y orquesta* y rematando en su *Concierto para arpa y orquesta*.

El *Preludio* nombrado es alma y vida de su época impresionista, donde se resume todo el colorismo de una orquesta que aunque en sus bases numéricas corresponde a la usada por los clásicos del siglo XVIII, en su sonoridad no es más que una réplica del estilo sinfónico debussyano pasado por el tamiz de un cierto chilenismo, más refinado y menos evidente que el que podría defenderse en una posición abiertamente folklórizante. La sugerencia orquestal envuelve aquí a todo proceso de desarrollo temático, alejando por lo tanto a la obra de ese espíritu constructivista neo-clásico, que ya en el *Concierto para piano* comienza a vislumbrarse como una de las características en el camino hacia la plena madurez de este compositor. El empleo del término neo-clásico, implica en el presente ensayo un significado puramente técnico, que se refiere al uso particular de los diferentes elementos de la composición, y no debe ser identificado con posiciones estéticas que prescriban un culto apo-

---

líneo de las artes. Hacemos esta salvedad por cuanto Amengual, apareciendo en sus últimas obras como un defensor de principios estructurales adoptados en razón de una posición perfectamente objetiva frente a la música, es a la vez un romántico que contrapone a los anterior, y no sin forzarse a ello, un mensaje personal que se traduce en un lirismo buscado en los modelos más sentimentales de la música, seleccionados eso sí con una cierta sensibilidad que le ayuda a distinguir en parte, lo refinado de lo banal.

Si el proceso evolutivo antes expuesto proyecta sus resultados en el Concierto para arpa y orquesta, se debe tal vez al extenso período de gestación de esta obra, el que se inicia precisamente en su permanencia en Estados Unidos (1943) y se prolonga hasta el año 1950, en que da por terminada esta partitura. Es claro que el espacio de siete años que éste abarca no puede tenerse como un período dedicado exclusivamente a esta composición, puesto que tanto las múltiples ocupaciones administrativas de este autor como también la creación de un *Cuarteto para cuerdas* y otras obras menores, lo llenan con sobrecargo de actividades. No obstante, es interesante constatar que esta partitura cubre en su totalidad la última época de su estilo, desde el momento en que se registra el expresado cambio en éste, hasta el presente. El hecho de que el primer movimiento de esta obra haya sido escrito en Nueva York y el que los dos últimos se hayan completado después del retorno del compositor a su patria, no se traduce exactamente en la ausencia de una necesaria unidad de estilo, la que existe y se revela en una obra concebida como un total indivisible. No por ello deja de percibirse en la misma esa diversidad de elementos que expresan claramente la trayectoria seguida por su autor desde sus años de Conservatorio hasta la actualidad.

Recursos de un claro neo-clasicismo se presentan en cada uno de sus movimientos, predominando ellos en los dos primeros, a la vez de ser mucho más convincente su empleo en los mismos. Ya no teme Amengual a la melodía desnuda de todo relleno acompañante o escuetamente subrayada por pequeños ornamentos imitativos en otras voces, como se deja ver en la iniciación misma de este Concierto, en que con un clarinete solo expone en forma directa uno de los temas del primer movimiento (Ejemplo N.º 1), agregándose en el tercer compás el corno y el arpa solista. Resume en ello su nueva posición, empleando recursos de esta especie, lo que antes se habían visto ensombrecidos por armonías acompañantes de una densidad que ahora aparece notablemente aliviada. Su expresión se torna entonces, a ser más directa y para ello se sirve de una econo-

mía de medios expresivos cuya presencia es característica en esta obra.

Ej. 1

Lento  $\text{♩} = 60$



clar. sib

Si hay otro aspecto en relación con este mismo trozo inicial que deba ser recalcado, es el hecho de que la citada melodía del clarinete, desempeña el papel de una introducción lenta a base del mismo tema que inmediatamente después tomará el arpa en «allegro», iniciando así la exposición de la primera idea. Luego maderas y cuerdas se agregan a ésta en duplicaciones de octavas o unísonos, lo que también actúa en consecuencia, con esa economía de medios aludida anteriormente.

El proceso formal de este movimiento se adapta con naturalidad al de la Sonata clásica, cuya exposición se completa con el apareamiento de la segunda idea en re bemol (Ejemplo N.º 2) en un solo del arpa, estableciendo así una tensión armónica entre sol bemol, tonalidad predominante en la primera de éstas, y su quinto grado. No se ha buscado un contraste temático entre los dos elementos básicos de este movimiento, y muy por el contrario, podría argumentarse la similitud de caracteres de ambos temas. Sin embargo, es curioso observar que mientras el primero deriva de un concepto que se acerca más al tipo de melodía infinita planteado por Beethoven, especialmente en sus últimos cuartetos y desarrollado hasta la saciedad por Wagner, el segundo se adapta más bien a un tipo de melos neo-románticos, lírico en sus raíces y de un sentimentalismo algo asociado a Rachmaninoff. Como melodía en sí mismo podría decirse que esta última es más fiel a la definición que un tratado de fin de siglo podría ofrecer como básica al problema, y es precisamente eso lo que le da un carácter algo añejo o al menos impropio a una obra genuinamente actual. En cambio, la primera sin ofrecer un terreno muy propicio a la variación ni al desarrollo por su fisonomía algo divagadora y poco caracterizada rítmicamente, es de inspiración más fresca y de mayor novedad en su contenido.

Ej. 2  
♩ = 100

Arpa *p*

La sección central de este movimiento sobresale por la presencia de un muy ajustado tratamiento del solista y de las posibilidades propias a su técnica, lo que en el total de la obra, constituye sin duda, uno de sus mayores méritos, y que en esta parte del concierto no logra aún cansar con el tal vez excesivo uso de «glissando» y de ciertas figuraciones armónicas, de las que sin duda se desprende el carácter arpegiado del primer tema de este movimiento y del segundo del siguiente.

Los repetidos unísonos o duplicaciones en octavas de las maderas y cuerdas, no dejan de empobrecer a una escritura instrumental que por razones de equilibrio con el solista, ha debido atenerse a una constante dialogación entre éste y el conjunto, lo que en sí mismo es perjudicial a la continuidad del discurso. Ello justificaría la presencia de «tuttis» orquestales de mayor riqueza armónica, o bien, elaborados a base de un juego contrapuntístico que contraste con las figuraciones del arpa y equilibre en parte la obligada pobreza que implica por un lado el diatonismo del solista y por otro la escasez de volumen del mismo. De esto último, se registran meritorias tentativas en el N.º 8 de la partitura, donde las tres entradas sucesivas de oboe, flauta y piccolo con la primera idea, anuncian un desarrollo contrapuntístico de cierto vuelo, aunque muy pronto anulado por el paralelismo de simples acordes, formados a base de agregaciones del resto de la orquesta.

La reexposición de este movimiento constituye una de sus

partes más interesantes, especialmente por el reaparecimiento del primer tema, que surge desde el registro grave de violas, cellos, clarón y fagot, constituyendo ello un pasaje de gran atractivo sonoro, para levantarse hasta el agudo del arpa, maderas y cuerdas, alcanzando después de esto un «tutti» que se interrumpe para dejar a la flauta sola parafrasear el segundo tema en una especie de recapitulación de éste y de interludio entre el primero y segundo movimiento.

El segundo movimiento no sólo es lo mejor de este Concierto, sino que debe situarse entre las páginas más plenas de contenido y belleza escritas por René Amengual. La atmósfera de serenidad y dulzura que lo rodea, está finamente acentuada por una instrumentación bien matizada y una elaboración temática expresiva y de buen gusto, formando todo ello un total perfectamente armonioso y equilibrado. El comienzo mismo en que el arpa sola nos enfrenta a esa extensa y reposada melodía que sirve de base a este movimiento (Ejemplo N.º 3), sobre acordes acompañantes que se suceden en obstinada pulsación, da la pauta de todo cuanto ha de suceder enseguida, respondiendo a esta sola idea ambiental que es germen y razón de todo posterior desarrollo. Si de tal pasaje pueden encontrarse referencias en otras obras de René Amengual, probablemente lo sea en el Aria de su *Suite para flauta y piano*, donde incluso un acompañamiento armónico obstinado, nos recuerda el carácter de su reciente creación.

Ej 3

Lento 1:50

The image shows a musical score for the harp part of the second movement. It is labeled 'Ej 3' and 'Lento 1:50'. The score is written for a harp, indicated by the 'Arpa' label and the treble clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 'Lento' and the time signature is '1:50'. The harp part begins with a piano (p) dynamic and a 'cresc poco a poco' instruction. The score consists of two systems of music, each with a treble clef and a bass clef. The first system shows the harp part with a series of chords and a melodic line. The second system continues the harp part with similar notation.

Exquisita sensibilidad revela la agregación sucesiva de oboe, flauta, corno inglés y cuerdas al susodicho pasaje, los que en suaves lineaturas se suman al instrumento solista, llegando así a la plenitud del «tutti» que sirve de puente armónico entre la primera y la segunda idea. Esta última nace de un simple arpeggio del arpa sobre un pedal sostenido por otros instrumentos (Ejemplo N.º 4). La fisonomía ascendente de este tema le imprime un carácter interrogativo, que a través de insistentes repeticiones presentadas en ingeniosas combinaciones orquestales que emergen del registro grave de fagotes hasta dos notas agudas de flauta y piccolo, parecen obstinadas preguntas que no encuentran respuesta sino que en la vuelta a la primera idea, quien en comprimida recapitulación nos conduce a una breve coda basada en el tema arpegiado antes aludido y ahora ensombrecido por un grave pedal de contrabajos y cellos.

Ej. 4.

The image shows a musical score for two instruments: Arpa (Harp) and Org. (Organ). The score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The top system is for the Arpa, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom system is for the Organ, with a bass clef and the same key signature. The Arpa part features a melodic line that starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and finally a half note E5. The Organ part provides a harmonic accompaniment, starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4, then a half note D4, and finally a half note E4. The Organ part includes dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also some fermatas and slurs in the Organ part.

Hay sin duda en este segundo movimiento más poesía e ingenio orquestal que lo que pueda existir en el total del concierto, a la par que un refinamiento armónico y temático que en su ausencia no corresponde al tono superficial del último de sus movimientos.

Amengual demuestra una marcada inclinación por el empleo de ciertos recursos rítmicos del «jazz». Ejemplo de esto encontramos no sólo en el movimiento final de su *Concierto para arpa*, sino

que algo de ello en el Scherzo del *Concierto para piano* y en la *Suite para flauta*. Si en las obras de años anteriores estos recursos corresponden a ciertas citas de carácter pintoresco, como en el *Ragtime* de la *Suite* nombrada, o al empleo objetivo de ritmos sincopados que después de todo pueden contarse como una de las características de nuestra época, en el *Concierto para arpa* éstos aparecen rodeados, de una concepción armónica de esencia romántica, que en cierto sentido evoca el recuerdo de algunas obras de Mac Dowell o del Gershwin de la *Rapsodia en Azul*, quienes al tratar de incorporar los ritmos de la músicaailable negra al terreno más culto de lo que ellos llamaron el «jazz sinfónico», no hicieron más que desvirtuar la esencia misma del género popular, revistiéndolo de un «pathos» lírico-sentimental que no le corresponde. En tal situación está el motivo central del tercer movimiento de este concierto (Ejemplo N.º 5), el que no alcanza en realidad a ser un tema por la brevedad de su extensión, sino que un verdadero inciso que hace las veces de estribillo en el total de su desarrollo, el que en repetidas apariciones se alterna con diversas coplas basadas en general en un melos que algo tiene que ver con lo que se ha dado en llamar la «canción melódica» en nuestra época.

E, 5  
Presto d. 96

Maderas ff

sf

La primera de estas coplas, si como tal pudiera considerarse, deriva de la idea sincopada ya aludida, resultando sólo una variación aumentada de ésta, expuesta por los clarinetes (Ejemplo N.º 6), la que conduce directamente a un nuevo tema (Ejemplo N.º 7) que luego de ser presentado por la orquesta es tomado por el arpa con un acompañamiento arpegiado en el bajo.

Ej. 6  
clarinetes

Ej. 7  
flauta

Después de una breve incursión por el estribillo, aparece una nueva copla cuyo tema (Ejemplo N.º 8) más notoriamente que el del ejemplo anterior nos sorprende por su manifiesto descenso a un terreno que no dice relación con el refinamiento y buen gusto de otras obras de Amengual, incluyendo los dos primeros movimientos de este concierto. No sería objetable en éstos el lirismo que les es característicos, el que el compositor ha buscado y no sin razón para contrastar con el carácter jocoso del estribillo. Se respira en estas dos coplas, la atmósfera de una abdicación al tono de sobriedad mantenido hasta el momento en este Concierto, donde todo concurre,—armonía acompañante, instrumentación e ideas melódicas— a la formación de un ambiente de categoría muy inferior e inesperada de un músico que le conocemos refinado en la mayor parte de sus creaciones.

Ej. 8

violines. II. clar

Una vuelta más o menos prolongada al estribillo, sobre cuyo tema el arpa ejecuta una larga «cadenza» para luego insistir en el de la copla inmediatamente precedente, conduce a una especie de «fugato» basado en una idea que no es totalmente nueva, puesto que algo toma de las coplas anteriores y que restituye al movimiento el tono de sobriedad perdido en los pasajes anteriores (Ejemplo N.º 9). Se extiende éste al través de un «tutti» que remata en otra «cadenza» del arpa, basada en este mismo tema. Al fin de ésta se

produce una especie de reexposición en que al igual que al comienzo la orquesta vuelve sobre el tema inicial y luego el arpa sola sobre el de la primera copla. Esto le imprime una clara estructura de rondó—sonata, similar a la que puede encontrarse en muchos movimientos finales de obras clásicas. Una corta «cadenza» basada en la primera idea que alterna con amplios «glissandi» del arpa cierra el movimiento.

Ej. 9.

ob. viol II

cor. violas

II. viol. I.

Hay en este tercer tiempo superabundancia de elementos, y entre éstos el que sirve de eje temático es excesivamente comprimido para lograr establecer la necesaria separación entre cada una de las coplas. A ello se debe el fragmentarismo de su desarrollo, que se acentúa por la marcada cuadratura que imprimen los fines cadenciales de cada una de sus partes. Si la obligada alternación de solista y orquesta fué satisfactoriamente solucionada en los movimientos anteriores, en el último sufre de las rígidas demarcaciones impuestas por las cadencias armónicas que innecesariamente recalcan los fines y comienzos de cada parte, como si se tratara de entidades independientes caprichosamente ordenadas y enlazadas por reincidencias temáticas que no bastan para dar un sentido unitario a esta parte de la obra.

Resulta entonces evidente de que los defectos del movimiento final restan mérito a una obra como el *Concierto para arpa y orquesta* de Amengual, que alcanza momentos tan excelentes como los de su segundo movimiento. Podría decirse al respecto, que si la parte recién aludida de este concierto puede tenerse entre las mejores vertidas de su pluma, el total de la obra no alcanza el nivel de excelencia ya establecido por este compositor en sus creaciones anteriores como tampoco acredita la destacada posición que ocupa en el panorama actual de la música chilena.

---



---

### Lista de obras de René Amengual

- PIANO.—Tres Estudios. Album Infantil. Burlesca. Berceuse Trágica. Transparencias. Tonada. Suite. Homenaje a Ravel. Sonatina. Seis Preludios. Introducción y Allegro para dos pianos. Diez Preludios.
- CANTO Y PIANO.—Caricia. Poema de Amor. Manos de Mujer. Canción de Otoño. Amo Amor. Me gustas cuando callas. El Vaso.
- CÁMARA.—Cuartetos para cuerdas N.º 1 y N.º 2. Sonata para violín y piano. Suite para flauta y piano.
- COROS.—Motete para Coro mixto. Madrigal, para coro mixto. Ocho Canciones y cánones para niños. Cinco Canciones de Navidad. — *12 Canciones*
- ORQUESTA.—Preludio Sinfónico.
- SOLOS Y ORQUESTA.—Concierto para piano y orquesta. «El Vaso», poema para voz y pequeña orquesta. Concierto para arpa y orquesta. — *12 Canciones*