

Carlos Lavín, compositor

por *Jorge Urrutia Blondel*

La polifacética, inagotable, casi asombrosa actividad de Carlos Lavín en varios campos de la investigación, muy especialmente en aquella de la música indígena y folklórica de Chile, fue asunto tan poderoso que llegó a empañar y limitar su carrera de músico creador.

Para otros, que también bifurcaron en las dos mismas sendas la acción de una vida, el fenómeno ha sido similar aunque no exactamente igual. Tal vez porque en ellos los afanes para la aprehensión de lo exacto no fueron tan extremos, los años no tan numerosos exclusivos y absorbentes como aquellos que este activísimo chileno ocupó en decirnos lo que sabía de su tierra antes de cantarla a ella misma. Y cantar también otras cosas. Todo en una abundancia acaso por él siempre ansiada pero no lograda.

Lo intentó, como después se verá, pero en la acción total el alud de la verdad casi sepultó al de la fantasía. Esta última resistió mejor en la faena, también doble, realizada por otros laboriosos, aunque con insatisfacciones y congojas.

Las que debió sufrir Lavín, por falta de equilibrada proporción de cosechas en ambas disciplinas, debieron ser más intensas aún si las hubo, y muy penoso el dilema si llegó a ser tal.

Todo esto lo conjeturamos. La verdad se nos escapa.

* * *

En este trabajo nos circunscribiremos al análisis de la personalidad de Lavín sólo en su calidad de compositor. Otros artículos en esta misma publicación lo estudiarán a través de diversos aspectos, incluyendo el biográfico. Estos también los rozaremos, inevitablemente, pero sólo de manera muy marginal y breve, la indispensable para establecer correlaciones en la figura total del músico.

Acerca de cómo ésta se formó es casi nada lo que sabemos. Todos sus biografos coinciden en considerarlo un autodidacta. Y debió serlo en forma bastante absoluta, pues en el Conservatorio y otros centros de estudio no se registra su paso, ni siquiera uno rápido, irregular o esporádico como el intentado por otros músicos chilenos de su generación, no obstante considerarse que éstos también tuvieron sólo una auto-formación.

El caso de Lavín es, pues, bastante excepcional en tal sentido.

Pero un esfuerzo como debió ser el suyo: solitario y obviamente incompleto, aunque acreedor de toda alabanza, suele tener consecuencias no siem-

pre positivas en la carrera de cualquier compositor, aún para el que cuente con condiciones naturales, como aquellas que poseyó Lavín. Pues en él también la falta de una sistemática, completa y severa disciplina técnica de la música, que supone varios y oportunos años de dedicación, dejó muchos vacíos, como después se apreciará.

Con todo, si para la escritura de sólidas y bien terminadas estructuras musicales, en todos los diversos géneros, puede asegurarse que le faltó *oficio*, en cierto tipo de ellas —las pequeñas estampas, por ejemplo— su buen instinto, fantasía y sensibilidad le permitieron alcanzar cierto grado de razonable realización. La historia de la música universal y nacional está llena de excelentes ejemplos similares pues, en último término, la técnica es sólo una parte del bagaje completo del músico, aunque muy importante.

De paso corresponde considerar también en Lavín el papel que sus conocimientos técnico-musicales llegaron a tener en su otra actividad tan relevante: la de musicólogo e investigador en la especialidad que se ha dado en llamar Etnomusicología. Hoy se es extremadamente severo en las exigencias para merecer esos títulos o, en todo caso, para suponer que el estudioso o analista —no el simple recolector— de música primitiva o folklórica, posee un absoluto dominio de esas técnicas y también una autarquía perfecta para conducir hasta sus últimas consecuencias un serio estudio o real investigación en tales especialidades. Y con toda razón, pues aquí no hay fantasía o espíritu de creación que valga para suplir a bien precisas y prácticas herramientas que entonces un músico tiene que usar con otros objetivos, si a ellos deriva su interés. Y si para todo esto dispone de efectiva sensibilidad, tanto mejor, pero no será lo que más ha de poner en juego, aunque ello lo angustie cuando simultáneamente es un creador.

Pero en estos aspectos no debemos ser muy estrictos con Lavín, como lo seríamos para investigadores de hoy. La Etnomusicología en cuanto a disciplina nueva dentro de la música, sólo últimamente ha llegado a precisar sus metas, criterios, exigencias y métodos. Ateniéndonos a características de los tiempos en que este afamado chileno urgó tantas cosas, dejándonos tantos surcos abiertos, tanta información y menudencia, bien podemos no medirlo con varas del presente. Y si, además, consideramos también cuan exuberante fue su labor de publicista, no es de extrañarnos que algunos de sus escritos hayan necesitado ciertas rectificaciones.

Pero si su estilo de escritor era ameno, cuidadoso y hasta rico en sutilezas literarias, lamentamos que éstas, que tanto prodigó en sus trabajos sobre música folklórica y araucana, llegasen a sustituir bastante las necesarias y técnicas anotaciones y análisis, expresados ya en el preciso lenguaje especialista que se usa en musicología. Y esto no deja de sorprendernos si se tiene en cuenta que Lavín pudo estar en condiciones de hacerlo, debido a su contacto con personalidades y centros europeos muy serios de investigaciones en estas disciplinas, según consta en sus biografías.

Volviendo ahora a Lavín compositor, con quien mantuvimos en Europa y en Chile un trato de muy sincera y amistosa cordialidad, el mejor homenaje a su memoria será también el de aplicar un justo y absoluto objetivismo al estudiar su obra. Comprensivos de muchas circunstancias, ya hemos comenzado a aplicar tal criterio al referirnos a su formación y posibilidades, sin hábil escamoteo de aspectos débiles cuando los hemos encontrado, o que después verifiquemos.

Y con el mismo espíritu, cábenos simultáneamente expresar cuánta es nuestra admiración por toda su labor precursora, como investigador y como compositor. Es ella la que ha de contar fundamentalmente en la historia de la cultura chilena, ya que como músico específicamente creador, Lavín parece haber entrado ya a integrar las huestes numerosas de los antiguos "olvidados". Estos ya en Chile son muchos, y algunos muy injustamente.

Avanzamos tan vertiginosamente en todos los cambios de hoy, que cuesta controlar el aliento para encaramarnos a balcones del pasado con sosegada y comprensiva intención. Y si lo hacemos para aquilatar los fenómenos evolutivos en nuestra historia musical, debemos ser justicieros con el momento del pasado que corresponde. Y con sus actores. Es lo que corresponde hacerse en el caso de Carlos Lavín, perteneciente a antiguas huestes chilenas.

Pues nacido en 1883, formó parte de una primera importante generación: aquella que integraron personalidades tales como P. Humberto Allende, Enrique Soro, Próspero Bisquertt, Alfonso Leng, Acario Cotapos y Carlos Isamitt, sólo los tres primeros ya desaparecidos.

Al juzgar a tan selecto grupo, y al que siguió: el de otra nueva generación con Domingo Santa Cruz como centro, constatamos cuán ruda fue su batalla para sacudir en Chile el amodorramiento musical que se prolongaba desde el siglo anterior. Pero lo que muchos olvidamos todavía es cómo ciertas personalidades, más aisladas y de menos acentuado perfil dentro del conjunto, fueron también activas para introducir el conocimiento de las nuevas corrientes musicales producidas a la sazón en Europa. Compusieron obras de acuerdo con aquellas y, sobre todo, lidiaron con un medio ambiente aterrado —como es habitual— ante las "insoportables" y tremendas "audacias".

Todos estos músicos franquearon este siglo en plena juventud. Se encontraban, así, en su mejor momento para intervenir en el proceso. Este había de alcanzar aún mayor solidez en décadas bastante posteriores, al producirse el enlace con la formidable acción "revolucionaria" de la Sociedad Bach, que ya nos tocó conocer desde dentro, en años de estudiantes.

Es al circunscribir más todavía este círculo en ebullición como encontramos en su centro a esos músicos de cierta influencia en el ambiente, pero cuyas siluetas se fueron desvaneciendo aún más en años posteriores. Tres de tal categoría merecen especial mención: los dos hermanos García Guerrero (sobre los cuales debería escribirse algún día un buen estudio) y nuestro personaje: Carlos Lavín, a quien el ecuatoriano Emilio Uzcátegui, en su obra "Músicos Chilenos Contemporáneos", califica de "precursor del mo-

derismo en Chile". Este libro, sencillo pero muy interesante como crónica informativa, enfoca la situación de la música chilena entre 1910 y 1920. Es justo uno de los momentos de gran auge del impresionismo y de la "escuela nacionalista" en Chile. Y también de la combinación de lo uno con lo otro, en todo lo cual Lavín compositor encuentra la perfecta tienda artística, pero ya también sumando sus primeros esfuerzos como investigador "en el terreno", sobre todo en comarcas araucanas, desde 1907.

Su acción se desenvuelve en conjunto con los citados hermanos García Guerrero, Cotapos, Leng y otros compositores a quienes une la admiración por las nuevas tendencias de la música. Aunque no perteneció al grupo llamado de "Los Diez" (formado especialmente por literatos, pero incluyendo en un comienzo a tres músicos) la labor y posición estética de Lavín coincidía con la de ese cenáculo artístico.

Fue, en suma, uno de los actores en la consolidación de otra época, y es esto lo que mucho nos importa realzar. Decíamos, sin embargo, que su nombre desapareció de la circulación en un momento dado, como también el de los hermanos García Guerrero. Carlos Lavín, aunque cordial, fue siempre de un carácter algo retraído y, para algunos, de difícil comunicación. Pero la causa principal de que pronto fuese olvidado y casi personaje "legendario" en Chile, es la misma que obró para los García Guerrero: la prolongada ausencia del país. En el caso de ambos hermanos llegó a ser definitiva. En el de Lavín extremadamente larga, justamente dos décadas: 1922-1942. En este lapso ocurrieron en Chile importantes acontecimientos musicales en los cuales no le cupo participar. Esto contribuyó a que su nombre fuese aún más ignorado, aunque en Europa su actividad era intensa, como pudimos apreciarlo personalmente.

Vuelto a Chile en 1942, su edad misma, su ya casi exclusiva dedicación a las investigaciones musicológicas y de otro orden, el cumplimiento de sus cargos, su mayor retraimiento ante muchas manifestaciones específicamente musicales del país y su abandono de toda labor como compositor, terminaron definitivamente porque no fuese ya registrado como tal en los anales de la creación musical chilena.

Y esto es lo que, modestamente, intentamos aquí reparar, dentro de las justas proporciones que el caso merece.

* * *

Sería tarea difícilísima reconstituir ahora un catálogo medianamente completo de las obras compuestas por Carlos Lavín.

Casi nada fue grabado fonográficamente y muy poco editado. Esto último nos asombra, desde el momento en que Lavín vivió mucho tiempo en Europa, como decíamos, especialmente en Francia y España. Allí, donde fue justamente muy bien conocido, pudo haberle sido fácil obtener ediciones en discos o partituras. Estas últimas de mayor cantidad que aquellas dos únicas

que vieron la luz pública, pero valiosas por haberlas publicado nada menos que la afamada Casa Max Eschig de París. ¿Tal parquedad fue causada por un muy estimable sentido autocrítico de músico, o porque otros presuntos editores no encontraron en su obra algún signo que justificase la inversión? Jamás lo sabremos con seguridad.

Las ejecuciones públicas de las obras de Lavín siempre fueron muy esporádicas, tal vez algo frecuentes en un pasado bastante lejano. Luego fueron discontinuadas absolutamente. Casi podría asegurarse que en Chile, durante los últimos cuarenta años, nunca sus composiciones disfrutaron de la publicidad en conciertos: algo tan necesario a un autor como ser editado. Y como esto no fue mucho, nuestras fuentes de información fueron escasas y difícilmente obtenidas.

Una posibilidad accesoria, aunque problemática, para el conocimiento de la producción de un compositor en la situación de Lavín, suele ser la búsqueda de algún material para orquesta o conjuntos de cámara que se hubiese conservado en archivos, permitiendo así un laborioso trabajo de reconstrucción de las partituras. Esta tarea no nos dio resultados y la esperanza era mínima en todo caso; en la creación musical de Lavín fueron contadas las obras *sinfónicas*, si es que tal carácter tuvieron específicamente algunas. Se advierte en este músico una escasísima utilización de tal medio de expresión sonora. Esto pudo deberse a una simple actitud preferencial, o al honesto convencimiento de que la incursión en el complicado campo sinfónico no es asunto fácil si no se dispone de naturales disposiciones para ello, además del completo y paciente entrenamiento que ordene y refine tal disposición.

Por último, en casos como el que estudiamos se cifran siempre esperanzas en el registro de bibliotecas y álbums "ya olvidados", —los de ejecutantes solistas que pudieron conservar originales manuscritos y copias de los mismos, obtenidos a raíz de ejecuciones. Esto, por lo menos, dio algunos frutos en los esfuerzos a que nos referimos. El distinguido pianista y maestro Germán Berner grabó hace tiempo unos trozos de Lavín a los que más adelante se hará alusión. Conservaba copia de ellos —y también de otros— poniéndolos a nuestra disposición, lo que mucho agradecemos.

Por lo demás, todo lo ya expuesto en materia de esfuerzos y métodos para la reconstitución del catálogo de obras del músico que nos ocupa, es aplicable a varios otros compositores chilenos cuya personalidad nos interesa por algún motivo, pero cuya "circulación" en el medio artístico llegó a ser también restringida o esporádica.

En muchos casos ha aumentado la dificultad el hecho de que algunos de aquellos autores no han tenido descendencia directa. O si la hubo, fue poco cuidadosa en la conservación de los bienes *no materiales* dejados por un ilustre antecesor. También es frecuente el caso de los tremendos guarda-

dores de una especie de inaccesible tesoro, que prefieren sea disfrutado por pocos melómanos, ratones o polillas antes que entregarlos a la comunidad, o a Instituciones Culturales de la Nación.

Tratándose de Lavín, la única dificultad en este orden de cosas fue la circunstancia de que no hubo hijos de su matrimonio; sólo parientes laterales.

De todas formas, algo se ha obtenido en la formación de una nómina de sus composiciones. Mucho debemos en esta tarea a la importante contribución de Vicente Salas Viu quien, en su libro "La creación musical en Chile (1900-1951)", Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1951, nos da una muy completa lista de las obras de Carlos Lavín que logró compilar. Para ello contó con la inapreciable cooperación personal del mismo compositor, que a la sazón vivía aún en Chile, pues descontento de su situación en el país, volvió a Europa en 1956. Se estableció nuevamente en España (Barcelona) donde falleció hace poco, en 1965.

De los varios criterios existentes para catalogar la producción de un creador musical, el más corriente es el de la clasificación por géneros (música instrumental, vocal, sinfónica, de cámara, etc.). Lo propio podría hacerse también en el caso de Carlos Lavín, a pesar de que la exigüedad de su producción y la poca variedad en los géneros que cultivó no ofrecen mucho margen para tanta diversificación.

Sin embargo, su tan especial posición de músico "nacional", insistentemente atraído por el deseo de evocar cantares, ritmos y mitos de Arauco y, en escasísima proporción, los de nuestra tradición folklórica, nos sugiere una primera distribución de su legado de música "artística" en dos grupos: I.— Aquel en que domina un propósito de ambientación de lo chileno en sus dos aspectos: indígena y criollo. II.— El que tiene un sentido universal o, por lo menos, extra nacional.

Veamos ahora el panorama de las composiciones de Carlos Lavín, según el material de que verdaderamente se dispone, según los datos obtenidos por estudiosos de nuestra historia musical y algunas complementaciones introducidas por el autor de este trabajo.

Obviamente, este *catálogo* no pretende ser definitivo. Está sujeto a posibles modificaciones o agregados posteriores.

Y lo presentamos de acuerdo con el criterio propuesto: dos grandes grupos subdivididos por géneros, cumpliendo así, simultáneamente, con las dos posibilidades de clasificación más adecuadas para este caso.

Las fechas indicadas: composición, edición (u otras) sólo se incluyen si hay certidumbre sobre ellas. Hemos anotado con un asterisco * aquellas obras que efectivamente han llegado a nuestras manos, pudiendo ser objeto de análisis.

PRIMER GRUPO

(Obras con referencia a música, leyendas o mitos tradicionales chilenos, especialmente araucanos)

PARA ORQUESTA

Quiray, Suite de Ballet sobre motivos de un supuesto origen atacameño.

Fiesta Araucana. París, 1932. Se compone de tres movimientos muy íntimamente enlazados: 1) Tintineo, 2) Parlamento y 3) Tumulto. Únicamente conocemos la reducción para piano solo.

PARA SOLOS Y ORQUESTA

"Lamentaciones huilliches", para soprano y pequeña orquesta.

PARA INSTRUMENTOS SOLISTAS Y CONJUNTOS DE CÁMARA

"Cantos de la Mahuida" (Cantos de la Selva), para soprano, clarinete y piano.

* "Cadencias techuelches", para violín solo o violín y piano. En esta última versión están grabados los N^{os} 4, 1, y 2 (en ese mismo orden) por el violinista chileno Pedro D'Andurain, acompañado al piano por Augusto Coisne. Ediciones fonográficas de música chilena realizadas por la Dirección de Informaciones y Cultura: discos no comerciales de restringida circulación.

PARA PIANO SOLO

El lago sagrado.

La isla de los muertos.

Las misiones.

Por no conocerse los manuscritos y referencias sobre estas composiciones sólo inferimos por los títulos que podrían incluirse en éste grupo. En último caso su ambientación es indo-americana.

* "Suite andina", compuesta de tres trozos: "El alba", "La siesta" y "Paisaje lunar" publicada por las "Edition Max Eschig", París, 1929.

* "Estampas pueblerinas", con el subtítulo 1) "Cogollo" (Homenaje). El manuscrito indica: París, 1930.

* "Fiesta Araucana", reducción para piano de la obra sinfónica citada anteriormente. Hemos conocido una copia del manuscrito (con indicación: París 1932) por atención del profesor Berner, como ya se ha dicho. Este pianista la ejecutó para la Dirección de Información y Cultura, quedando grabada en la otra faz del mismo disco que contenía las "Cadencias tehuelches".

SEGUNDO GRUPO

(Composiciones de carácter Universal)

PARA ORQUESTA

"Otoñales", Suite de Ballet.

PARA INSTRUMENTOS SOLISTAS Y ORQUESTA DE CÁMARA

Albada y cantar, para sexteto de cuerdas.*Tres preludios*, para dos violines.*Album oriental*, para violín solo.

PARA PIANO SOLO

Varias composiciones de "juventud", seguramente perdidas, acaso "no reconocidas". Entre ellas: *Reverie*, *Allegro* y *Balada*.

Como obras ya más individualizadas, algunas hasta con la fecha de composición, se han citado hasta ahora las siguientes, aunque la existencia de sus originales sigue siendo una incógnita, como también la de los trozos anteriores.

Impresiones del bosque (1903).*En el mar* (1912).*Las horas* (1915).*Triptica* (1917).*La procesión flotante* (para dos pianos).*Noches de la Bonanova*.

* "Suite", compuesta por los siguientes trozos: "Nuit d'ésespoir", "Nuit de frayeur", "Nuit de folie". Compuesta obviamente en París, sin fecha indicada en el manuscrito. Posiblemente también en 1932.

* Un trozo para piano, sin título ni otra indicación, hemos conocido en manuscrito. Única identificación posible; está en Do mayor, y su carácter es el de una "pieza infantil".

Un examen de este catálogo nos sugiere las siguientes observaciones generales "a priori", e independientemente del resultado del análisis técnico-musical posterior de algunas obras individualizadas.

1.—Encontramos un predominio de las composiciones con alusión a tradiciones de Chile, indígenas o folklóricas, y bastante más sobre las primeras que sobre las segundas. En realidad, llama la atención que las mil oportunidades brindadas al gran investigador, tan prendado de manifestaciones etnológicas pero también buen conocedor de lo criollo y folklórico, no haya aprovechado abundantemente en sus creaciones algunas sugerencias, adoptadas

o propias, relacionadas con este específico aspecto de la música vernácula chilena. Sobre todo porque él estaba en una posición de "músico de la tierra", y porque sus innumerables andanzas a través de nuestro territorio fortalecieron su conocimiento en la materia.

Pero todo lo transmutó, sino en severos análisis, por lo menos en excelentes, amenas descripciones, crónicas y estudios, descartando casi completamente el producto artístico.

Y es así como asombra la ausencia de obras en las que pudo obtener provecho de elementos ricos en motivaciones como son los contenidos en especies musicales chilenas tales como, por ejemplo: los cantos "a lo divino y a lo humano", danzas y canciones festivas y rituales del Norte, música religiosa y festiva de Chiloé, numerosas otras danzas folklóricas que no sean la absorbente Cueca, etc., etc. Mucho de esto se ha estado recién conociendo mejor, recolectando y reviviendo, en nuestros días, pero era conocido de Lavín, quien hizo recolecciones y estudios muy oportunos, nada recientes, sobre tales especies.

¿Su curiosa posición fue una reacción contra un "nacionalismo" excesivamente basado en lo criollo, como es el que cultivaban un Allende, un Bisquert y otros?

De todas maneras, algún esporádico y poco significativo trozo, con referencia a lo chileno sin "araucanismos", podría citarse. Por ejemplo las "Estampas pueblerinas", cuyo primer número titulado "Cogollo", es el único que ha llegado a nuestro conocimiento.

2.—En el catálogo de la producción de Lavín predominan también las obras para piano solo y para pequeños conjuntos con solistas. En cambio, las composiciones vocales (Canciones con acompañamiento) son rarísimas. Únicamente dos aparecen registradas.

3.—Faltan también, y en forma absoluta, creaciones de estructura formal abstracta, liberadas de toda asociación o imagen. Su adhesión al impresionismo no lo justifica. Bien sabemos que las grandes figuras de esta época, aunque reaccionaron contra ciertos tipos de formas estereotipadas, no dejaron de cultivar, a su modo y con otras características, obras tales como Cuartetos, Tríos, Sonatas, Conciertos, etc. También composiciones corales. Pero de todo esto nada aparece en tal catálogo. No olvidemos, que la composición de estas formas más complejas requiere el dominio de severas disciplinas musicales, de un "oficio" más sólido en materia de construcción, empleo de los recursos del contrapunto, instrumentación, etc. Por su parte, la escritura coral, especialmente "a capella", por su diafanidad deja siempre en descubierto cualquier limitación en materia de fluida conducción de voces y, en general, del tratamiento armónico y polifónico.

4.—Se observa en la producción de Lavín grandes distanciamientos entre las fechas de composición. Esto en la medida que ello es verificable. Es en este detalle donde muy especialmente se refleja la pluralidad de labores de este ocupadísimo investigador y publicista.

Al fijar ya ahora nuestra atención en las características del lenguaje mismo que Lavín alcanzó a hacer suyo y que aplicó en sus creaciones musicales, podríamos lamentar que un análisis y conclusiones sobre aquel no pudiese estar basado en el examen de un mayor número de obras, por las razones que se han dado.

Por otra parte, las proporciones impuestas a este trabajo no dará ocasión para referirnos a todas cuantas confesamos haber conocido.

Estas, sin embargo, ya alcanzan a ofrecernos bastantes elementos de juicio, tal vez los suficientes para permitirnos algunas amplias generalizaciones. Lo facilitan mucho la circunstancia que en tal conjunto conocido de obras, no se advierten reales cambios de estilos o "maneras". Todo presenta una gran uniformidad en los recursos empleados.

De este modo, nos bastará incluir aquí el análisis de unas pocas obras. Y para ello hemos preferido aquellas que son más representativas, además de haber sido las únicas publicadas.

Advertimos, eso sí, que nuestra terminología empleada será lo más sencilla posible; aquella que ya está suficientemente expandida y al alcance de todo lector. Es también la que más está de acuerdo con la sencillez y la época de las obras analizadas. Evitaremos pues, el uso de nomenclaturas complejas, como son las tan interesantes y renovadas que han comenzado a aplicarse últimamente.

Y entramos en materia.

Mythes araucans, pour Piano. Editions Max Eschig, París, 1929.

Para comenzar, si todos los textos e indicaciones en la obra (desde luego el título) están en francés, creemos que antaño solo fue signo forzado de distinción, aquí se justifica con honesta naturalidad.

La procedencia de la edición excluiría cualquier tipo de reproche. Naturalmente, la inmediata yuxtaposición del idioma galo con nombres tan exóticamente indígenas —tan tremenda y hermosamente araucanos— como son los de los monstruos mitológicos que se enumeran, resulta una mezcla asaz extravagante. Pero es seguro que el autor no deseó únicamente "adornar" sus trozos con títulos de extraña y bella sonoridad, provocar simple interés por los mitos y hacer una componenda musical en estilo "Indes galantes" de antaño. Si así hubiese sido su intención, nada mejor que nombres como *Trucao*, *Huallipén*, *Guirivilo* y *Lampalagua* para despertar la imaginación del europeo quien, al conocer esta música, podría ensoñar con "un lointain petit pays ou el-y-a des palmiers, singes, perroquets et revolutions...". Para los chilenos, familiarizados con la sonoridad de tales nombres (pero casi nada con el mito que representan) la añoranza obra en plano diverso.

Lavín, empero, parece haber buscado seriamente una transmutación sonora, una "impresión" del contenido del mito. Sólo que se nos escapa la clave usada con tal fin, pues sólo en algún detalle muy aislado podría vislumbrarse cierta esfumada relación. No es que la busquemos cándidamente,

ya que la música en sí misma es la que interesa en último término, pero la simple intriga de porqué el autor asignó tal nombre a tal trozo y no otro, se convierte ya en un interés más profundo que atañe a sus principios estéticos y procedimientos de transmutación. Pues esta Suite no es la única en que el dilema se presenta; se repite insistentemente a través de toda su producción. Así, vale la pena desde un comienzo aquilatar el logro de sus propósitos y de una intención tan firme y largamente sostenida.

Podría argumentarse que Lavín no pudo escapar a determinantes de su época, que decididamente adhirió a la estética impresionista, (aunque con muy especiales modalidades personales), y que no pudo sustraerse a seguir el ejemplo dominador de los grandes creadores de aquel movimiento. Pero resulta que para éstos, y muy notoriamente para Debussy, no hay clave que se requiera a fin de encontrar de inmediato la justeza en la ambientación musical sugerida por los títulos. Aunque esto no siga siendo el principal y deliberado interés, involuntariamente él se se despierta al escuchar trozos tales como "Voiles", "Brouillards", "Ondine", "Feux d'artifice", "La Serenade interrompue", "La Cathédrale engloutie", que forman parte de sus "Preludes" y en otras colecciones: "Reflets dans l'eau", "Clair de lune", para no citar más que algunas muestras de sorprendente precisión en los ajustes entre sonoridad e imágenes extramusicales.

Pero aún apartándonos de estos típicos ejemplos, nos atrevemos a sostener que para todo músico de la feliz época en que tales problemas estaban a la orden del día, no era empresa insuperable resolverlos. Mucho facilitaba también, el apoyo de un texto en las obras vocales, o los episodios coreográficos de un Ballet.

Esto es lo que más faltó a Lavín en la mayoría de sus obras, todas ellas portadoras de evocativos títulos, pero sólo excepcionalmente compuestas como "Lieder". Es decir: basadas en un poema que pudiese encauzar mejor sus ansias de transmitirnos imágenes. Pues algunas combinaciones de instrumentos y especialmente la *uniplanidad* del Piano no alcanzaron a ser fieles a sus propósitos.

El caso más difícil era, sin duda, el de los "Mythes araucans", obra que nos da margen para estas importantes observaciones generales. Justamente, aquí el Piano solo no bastaba para la evocación diferenciada de cada magnífico monstruo mítico, cuya individualización (en la que sin duda se empeñó el compositor) sólo era posible en un plano desoladoramente objetivo.

Pero admiremos, de paso, cuán notable era la fantasía primitiva que imaginó hasta los detalles de cada fantástica entidad. Es esto lo que impresionó a un espíritu sensitivo y gran valorizador de muchas riquezas poéticas de Arauco, como fue Carlos Lavín.

Según la tradición mapuche, el *Trucao* era un ave agorera, provista de escamas más que plumas. El *Huallipén* sería un animal fantasma, muy bravo, deforme e híbrido: cabeza de ternero y cuerpo de oveja; se les suponía

cubrir sorpresivamente a ovejas y vacas, pues todos eran machos que, además, sólo engendraban machos. Sería muy peligroso para mujeres encinta, quienes al verle, o divisar a un hijo del mismo, debían dar a luz un hijo deforme. El *Guirivile* aparecería como una especie de zorro-culebra, o serpiente acuática, de cola muy larga que se esconde en las profundidades de ríos y lagos. El *Lampalagua*, que tiene existencia real en Argentina, como boa no venenosa y fácil de destruir, es sólo mítica entre los araucanos de Chile. Se le describía como una especie de reptil descomunal, casi un dragón, de fuertes garras y gran voracidad. Viviría en galerías subterráneas para emerger a la superficie y devorar a hombres y animales.

Tanta monstruosidad, empero, pudo ser tema para recios poemas; aquellos de cuyo texto no dispuso Lavín para hacer más precisa la impresión buscada al escribir cada trozo.

Y ahora entramos en el más árido pero importante campo del análisis técnico, detallando las partes de esta Suite.

1.—*El Trucao*. Aquí comenzamos ya a percibir el sistema de construir mediante la sucesión de exteriores seccionamientos en vez de una interna estructuración formal. A una corta introducción sigue la primera exposición del contenido temático principal, un “très moderé” compuesto de dos elementos.

Ej. Nº 1

EL TRUCAO

Modéré 92=♩

The image shows a musical score for 'El Trucao' in piano. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with the tempo marking 'Modéré 92=♩' and the dynamic marking 'p cbante'. The second system ends with the dynamic marking 'en pressant' and 'mf'. The score features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. There are also some slurs and phrasing marks throughout the piece.

Tres veces se hace aparecer tal elemento, interrumpido por fragmentos de enlace. En estas sucesivas exposiciones se introducen algunas variantes: cambio de octava, de fórmula de "acompañamiento", de interválica vertical por el agregado de *refuerzos* a la melodía (una de las veces, sistemáticamente a la cuarta justa). Y, por último, cambio de tono: transporte a la cuarta inferior, donde al elemento temático principal se superpone el sencillo diseño de la introducción, como intento de rudimentaria polifonía.

El tono predominante es Si bemol Mayor. El patrón rítmico único es el compás de 2/4.

2.—*El Huallipén*. Contrastando con la extensión y relativa elaboración del trozo anterior, éste ocupa apenas una página con doce compases en 3/4. Los seis primeros y los tres últimos —"Assez Lent"— contienen el mismo material:

Ej. N° 2

EL HUALLIPEN

una figuración ascendente en la mano izquierda, reiterada con ligeras variantes. Parte de una nota que hace de breve Pedal armónico, en dos compases. Sobre esta figuración encontramos una *silueta* más que una *línea* melódica, de extremada concentración y simplicidad, como todo el trozo. Se desplaza hacia una cuarta superior y, sobre todo, hacia una cuarta inferior, con un *Re* como centro, aunque esta es nota que tiene una función de quinto grado. El trozo lleva arcaicamente un solo bemol como armadura, pues da la sensación de *sol menor*, muy estabilizado en las partes extremas. Luego, esta extrema simplicidad y rigidez lineal, que suponemos resultado de la posición "araucanista" del autor, se pierde bastante en los seis compases que siguen ("Beaucoup plus animé"). Ellos sirven de elemento central contrastante, muy logrado por su exagerado cromatismo. Pero cae en otro tipo de rigidez, representada por la introducción de simples fragmentos de escalas por semitonos ascendentes, en sus tres últimos compases. En la mano izquier-

da el sistematismo de realización es aún mayor, pues en los siete compases que contiene esta sección aparecen siempre sólo dos notas que, a intervalo vertical de tritono, se desplazan en descenso cromático casi uniforme y en grupos de seis corcheas por compás.

El escueto contenido musical de los extremos no carece de cierta gracia elegante, aunque la sugerencia del monstruo, "deforme e híbrido", pierda bastante con ello. Además, el autor anota algo difícil de cumplir, sobre todo en el piano (acaso mejor en instrumentos de arco) ya que al comienzo se lee: "Très lié, avec une expression féline".

3.—*El Guirivilo*. No menos simple que la anteriormente descrita es la estructura general de esta pieza, a pesar de su mayor extensión. Comprende tres secciones bien diferenciadas: la primera y la última son otra vez idénticas, parcas y planas en sus elementos, entre los cuales el melódico no sobrepasa los límites de un motivo. Lo reexpuesto en la tercera sección únicamente se diferencia en que el original se traslada a la octava superior, complementándose con una fórmula conclusiva: "Très vif et rude, foudroyant", que parece querer evocarnos un silbido de la sierpe mítica.

Ej. Nº 3

EL GUIRIVILO

Brusque et très mouvementé 116=

ff *bruyant*

très lié (sans accent et sans nuances) lourd
Ped * Ped * Ped *

Este detalle, y otros, nos mueven a sospechar que Lavín sacrificó, especialmente en este trozo, el intrínseco contenido musical a un intento de objetivismo descriptivo demasiado exterior, sin alcanzar a ser muy operante.

Pues la repetición sistemática, casi mecánica, de un diseño figurativo acompañante, en movimiento de octava quebrada (cuya nota superior, la única móvil, se desplaza en tres alturas cromáticas conjuntas) parecería buscar también, en su deslizamiento ondulatorio, cierta sugerencia del "dragón" mapuche. Pero, en cambio, como la nota inferior de la combinación es siempre un *sol* a través de . . . 65 compases (en 2/4), nadie podría negar que

esto constituye un fenomenal ejemplo de pedal armónico, aunque también es el de un impresionante pauperismo musical.

Consciente de ello, el compositor buscó nuevamente una antítesis, esta vez más supeditada a lo musical que a lo mítico. Son dieciséis compases, aún más movidos, de cambiante unidad de compás (combinaciones de 2/4 y 3/4), con un dibujo figurativo único en la mano izquierda: tercera menor ascendente por semitonos, descompuesta en semicorcheas. Sirve de sustento a otro sencillo diseño melódico, expuesto dos veces y luego transpuesto otras dos veces a la cuarta justa superior.

La "bravura" general del trozo, que pide ser interpretado "brusque et très mouvementé", en una buena ejecución puede alcanzar gran brillo pianístico. Esto salvaría esos negativos detalles de composición.

4.—*El Lampalagua*. Este final de la Suite, segundo trozo más extenso y heterogéneo de ella, no está desprovisto de cierta intensidad expresiva, bastante noble y clara en sus primeros seis compases que constituyen el primero e importante núcleo generador de la pieza.

Ej. N° 4

EL LAMPALAGUA

Très lentement 69 = Musical score for 'El Lampalagua' in G major, 2/4 time. The score is in piano and consists of two systems of two staves each. The first system is marked 'Très lentement 69 = ♩' and 'mf gravement chanté'. The second system is marked 'Plus animé' and 'ff très soutenu'. The music features a complex rhythmic pattern with frequent changes between 2/4 and 3/4 time signatures. The left hand has a prominent bass line with a recurring eighth-note pattern.

Aparece también aquí una interválica vertical que podríamos clasificar como "más amable" en comparación con la otra, un tanto dura, a la que continuamente recurre el autor, cuyo "impresionismo" resulta ser bien personal. Es ajeno a las "lascivas y blandas" sonoridades atribuidas indiscriminadamente a todo músico perteneciente a dicha corriente. Luego ha de volver a su "manera". Y también a algunas de sus debilidades. Por ejemplo, en el aspecto constructivo. Incurrir de nuevo en la yuxtaposición de exteriores parciales, como lo delata un primero y rápido examen.

En líneas generales, podrían distinguirse hasta seis de estos grandes núcleos formativos, tres de los cuales corresponden a la exposición del material primero, de tan expresivo valor musical, como se ha dicho, que casi nos lleva a reconciliarnos con el temible dragón, devorador de seres vivos...

De todas formas, y ahora siempre interesados únicamente en lo específicamente musical, encontramos que tan interesante comienzo se vé muy pronto interrumpido por otro elemento absolutamente desligado del anterior. Es un "plus animé", misterioso como significado extra musical. Lo caracteriza una evidente búsqueda de sonoridades en sí mismas, a través de tensas y estrechas agregaciones interválicas de diversa composición, con predominio de sextas y séptimas extremas e intercalación de segundas y cuartas. El "resultado" melódico de todo esto se reduce a pequeños y repetidos desplazamientos, que no llegan a perfilar algo significativo.

Sigue una segunda exposición del elemento inicial, a la octava superior, con una distinta sustentación interválica vertical. Y en seguida viene un "Vif et très décidé", elemento completamente nuevo al que caracteriza una muy rígida austeridad lineal, seguramente de intención *indigenista*. Bajo ella se mueve insistentemente una figuración con carácter de pedal rítmico-melódico que, con ligeras variantes, se prolonga ahora durante... cuarenta compases.

Ej. N° 5



Un breve puente une a esta parte con la reexposición de los dos primeros elementos, presentadas en orden inverso. Para terminar, vuelve todavía el primero de ellos, trasladando a la octava alta y con otro acompañamiento.

Suite Andina. Para Piano. Editions Max Eschig. París, 1929. Obra no "araucañizante" pero siempre ambiciosa de provocar sugerencias de fundamentalidades chilenas. Consta de tres trozos: El alba, La siesta y Paisaje lunar, especies de "charakterstücke".

1.—*El alba*. Se compone de dos elementos principales bien acusados. El primero, "assez lent", es plano, estático; casi una atmósfera para preparar la clarificación de perfiles que han de venir.

Ej. Nº 6

L'AUBE

Adesx lent $\text{♩} = 60$
en retenant toujours //
Plus animé $\text{♩} = 80$
tr.
cres.

Pero es una atmósfera bastante densa, algo “acartonada” en su rigidez, convencionalismo y extremada simplicidad. Muestra una vez más, de manera descarnada, uno de los sencillos y esterotipados procedimientos de que se vale el autor en su trabajo de composición: el traslado de una fórmula o célula constructiva, en progresiones más o menos libres, ascendentes o descendentes.

Este último es el caso en el fragmento inicial de este trozo. La fórmula-modelo avanza por tonos y semitonos hacia el grave, en seis secuencias que ocupan otros tantos compases en 3/4. Se compone de un salto melódico hacia la octava superior, seguido de uno inferior de cuarta. Sostiene a todo esto un haz (o “racimo”) de cuatro notas muy estrechamente superpuestas dentro del ámbito máximo de una quinta justa, con más intención de infundir colorido que de establecer claros y profundos enlaces armónicos. Predomina una interválica vertical de quinta, con segunda y cuarta agregadas. Todo esto avanza desde un *La* inicial (que es un hito tonal algo vago) hasta un *Do* más grave, por grados conjuntos sin accidentes.

La distribución general del trozo en tres secciones consulta la copia exacta de todo este transcurso musical, en la tercera y última de las reexposiciones. Allí aparece como variante un pequeño agregado que, sorpresivamente, deja abierto el camino al tono de *Sol*, al enunciar nítidamente su quinto grado.

Mayores proporciones, pero no mayor relieve, adquiere la sección central. Su estatismo llega a tales límites que un muy breve análisis basta: el suficiente para constatar que en los 41 compases que dura no se cambia ni una sola vez el diseño del acompañamiento, constituido en pedal compuesto, rítmico-melódico. Para esta especie de *bajo obstinado*, que resulta ser de una exagerada inmovilidad para sugerir la cambiante belleza del alba está, afortunadamente, indicando un movimiento “plus animé”. Este bajo lo forman

dos grupos de tres corcheas (do, re fa y re, fa, sol) en 6/8. Sobre tan mecánica combinación se sobrepone otra que en la mano derecha tiene como misión servir de línea melódica. Se trata, nuevamente, de una cantilena muy sencilla. Su irregular seccionamiento y las tensiones de intervállica vertical que provoca en sus relaciones, a veces bastante independientes, con la fórmula acompañante, no dejan de darle cierto distinguido y agrisado carácter.

2.—*La siesta*. Es un trozo corto (21 compases) de un *tempo* predominantemente tranquilo, en diversas gradaciones del *Lento*.

Su estructura es más unitaria y más pareja aún que la de la pieza anterior. Podría asimilarse a la de un Preludio, aunque no precisamente para la siesta... de un fauno. Por el contrario, este "après-midi" es el de alguien con la fantasía muy tranquila, que ansía buscar reposo beatífico y no abrasador. Esto lo consigue en gran parte, garantizando la paz algunos elementos musicales que aquí abundan. En ellos nada hay para distraer el sosiego, pues la mano derecha no destaca ningún contorno melódico que pueda conturbarlo. Se ocupa sólo de ejecutar ("langouusement" como pide el autor) una sucesión de agregaciones de sonidos, nuevamente especie de *racimos* de cuatro notas superpuestas en distintos grados de tensión, incluyendo un muy agudo en el que esas cuatro son todos grados conjuntos.

Ej. N° 7

LA SIESTE

Très lent $\text{♩} = 58$

p langouusement *mf* *p*

(comme une guitare, au loin)

mf *p* *f* *p* *f*

Tales agregaciones tienen siempre una duración de notas blancas. Con ellas se integran compases 2/2, 3/2 e incluso de 7/2.

El acompañamiento refleja parte de la intervállica simultánea superior, por medio de una figuración igualmente sistemática a través de todo el trozo: es decir bajo cada "acorde" en blancas va un grupo de tres corcheas precedidas de un silencio del mismo valor. Para todo esto el autor indica la ejecución: "comme une guitare, au loin".

3.—*Paisaje lunar*. Ya hemos dicho que ante todo nos interesa la música misma, prescindiendo de los rótulos que lleve para facilitarnos evocaciones. Pero también repetimos que siempre termina intrigándonos la preferencia del autor por cierto título y no por otro, y, hasta de paso, verificar si en ello hubo acierto.

En tal sentido, el Paisaje lunar de Lavín nos deja algo perplejos, a un comienzo, pues el alcance del título es un poco elástico. Hasta podía creerse en una nueva referencia de fantasía poética, hoy cada vez más desprestigiada por una ciencia audaz que escudriña y fotografía la superficie misma del satélite, constatando rugosidades y desolaciones.

En cambio, la atmósfera de este trozo es en gran parte amable, liviana; "brillante y clara" como anota el autor. Se trata pues de la tentativa, muy del gusto impresionista, de un nuevo "claire de lune". Aunque lo suponemos imaginado en la soledad de la montaña, como resultado de la *andinidad* de toda la Suite, resulta inefable y vaporoso, casi perteneciente a la intimidad de una terraza. Nada de desértico, volcánico y majestuoso, común a lo cordillerano y a lo selenítico.

Desde tal punto de vista, el trozo tiene acierto de ambientación, provocado por el contenido musical del comienzo, no obstante sus repeticiones, fragmentarismos y dificultad para evolucionar.

Ej. N° 8

PAYSAGE LUNAIRE

Très vif $\text{♩} = 168 \text{ a } 184$

The musical score for "Paysage Lunaire" is presented in two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked "Très vif" with a quarter note equal to 168 to 184 beats per minute. The music is written for piano, with dynamics ranging from piano (p) to pianissimo (pp) and pianississimo (ppp). The melody in the right hand is characterized by a descending eighth-note pattern, which is repeated five times. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic elements, maintaining the "ppp" dynamic.

De este contenido inicial, compuesto de dos elementos (un "Très vif" y un "Plus animé", ambos en 6/8) el primero es un grácil diseño descendente, aunque repetido cinco veces y siempre con un mismo sustento armónico, aquel por un tiempo "pecaminoso" enlace v-iv, pero objeto de tantas "absoluciones" posteriores, desde el Romanticismo.

Como se ve, ahora hablamos más resueltamente de elementos tales como: acordes, enlaces, tonos, etc. Lo que ocurre es que todo el trozo y especialmente en esta parte, la interválica vertical se encauza a través de moldes más tradicionales, hasta el punto de podérsela cifrar con comodidad y exactitud.

El trozo, para el cual se fija en gran parte una armadura de La Mayor, (después una de Si Mayor) comienza por corresponder a ella, pero luego intervienen imprecisiones y rápidos cambios tonales.

Todo este gran transcurso inicial se reexpone textualmente, con sólo la novedad de que su segundo componente se traslada a una octava superior. De tal procedimiento, como se ha visto, usa y abusa bastante el compositor.

Sigue una segunda sección, "Capricieux et léger", más estática aún en su estructura lineal, casi una anodina figuración. Su fórmula rítmica es muy mantenida: siempre los dos grupos de tres corcheas en la pauta superior, opuestos a los de dos dosillos en la pauta inferior. El efecto de "pleine clarté, comme un effet de cloches" que se indica, parece difícil de alcanzarse con exactitud, aunque se acerca bastante a la intención.

En una nueva sección, compás de 4/4 y armadura en Si mayor, nuevamente algo teórica, se insinúa el comienzo de un "cantabile" en tiempo de "doux et calme". Esto resultaba una dura prueba para las posibilidades de creación melódica de Lavín, sobre todo que ahora una simplicidad primitiva y "araucaizante" no obra cómodamente en forma de modelo y guía. El flujo melódico se ha independizado de pies forzados; puede adquirir características de una libre invención a la que ya al autor nada impide imprimir un sello propio.

Preferimos, empero, ser escuetos en la apreciación de esta cantilena, expresando únicamente que el nítido y prometedor impulso del comienzo muy pronto se diluye y se complica. En una nueva sección, que ya es la cuarta, vuelven a exponerse los elementos iniciales del trozo, que llega a parecerse estructurado como un Rondó. Se introducen algunas novedades. Por ejemplo: el primer elemento del diseño figurativo principal —transformado, transportado a la octava inferior y con otra armonización— antecede directamente a la entrada del mismo en su forma original. Le sigue el segundo elemento, que se convierte ahora en una sistemática progresión cromática descendente, siempre figurada y sometida, además, al mismo patrón rítmico.

El todo enlaza con una especie de Coda final en 2/4, muy tumultuoso y brillante, compuesto de arpeggios ascendentes y descendentes en valores de fusas. Lo completa un cortísimo fragmento "décidé et très rude", en ff, que a manera de cadencia muy bien disfrazada lleva al triunfante acorde Tónica de La, provisto de segunda agregada.

Como ya expresamos, todas las características que han podido observarse en los análisis que anteceden, deben considerarse como pertenecientes al lenguaje musical propio de Lavín: ya decantado, definido y utilizado en una dilatada época de madurez en la que llegó a adquirir cierto sello personal,

incluso en sus debilidades. Y, paradójicamente, acaso debido a ellas mismas, pues son tan suyas.

El recuento de lo observado puede sintetizarse como sigue:

Ritmo. No es lo dominante en su estilo. Pudo serlo más, aunque tal vez muy estereotipado, si el tan central "araucanismo" que dominó al autor se hubiese expresado con mayor énfasis y propiedad a través de este elemento.

Cuando Lavín se desprende de esa especial ambientación, no va tampoco demasiado lejos. Mucho lo perjudican en esto ciertos largos pedales rítmicos y las repeticiones textuales de extensos párrafos

Melodías. Jamás encontramos en las obras de Lavín un rasgo melódico que sea de mal gusto o de dulzona sensiblería. Pero cae fácilmente en lo contrario: la excesiva frugalidad, sobria concentración y cierta rígida y descarnada interválica "natural", con tendencia a una supervalorización del motivo corto que predomina en la melódica aboigen. Esta, por lo demás, nunca deja fluir en forma expresa y desnuda cuando corresponde; más bien se insinúa sutil y estilizadamente.

De todas formas, se presenta como la antítesis exacta del tipo melódico que algunos han calificado de "cantabile": cálido, equilibrado, continuo y "bien cortado", susceptible de interpretarse en los tradicionales seccionamientos de períodos y frases. Estos términos, como se habrá advertido, no los usamos en nuestro análisis, por no parecernos muy aplicables. Tal observación no tiene, por cierto, un carácter peyorativo. Todo lo contrario, pues esta melódica resulta ser un caso bien aislado en medio de aquella a que recurrieron otros músicos chilenos contemporáneos, aunque algunos con una notable inventiva y clara expresión.

Nuevamente recordamos que, si a Lavín se le considera predominantemente adicto al impresionismo, no es menos cierto que los grandes creadores de esta corriente escribieron sendas obras o vastos pasajes en los que no despreciaron un buen "cantabile", no obstante sus tendencias al aflojamiento de muchas fórmulas tradicionales y el deseo de ser más finamente vagos, diluidos, casi amorfos también en este aspecto.

En todo caso, la creación melódica, siempre facultad natural y espontánea, no fue dominante entre otras que Lavín poseyó. Y si debido a ello encontró, consciente o inconscientemente, un fácil refugio en la escueta interválica horizontal primitiva —y esto es una simple conjetura— al escribir obras de carácter universal la deficiencia se manifestó. Pues entonces, por no ser ya funcional, se acentúa el carácter fuera de foco de esta continuada interválica adusta, sin vuelo, con tendencia a las fórmulas reiteradas, más cercanas a lo figurativo y ornamental, al acorde desgranado, a lo impersonal y estático. A menos que su constante aplicación, en múltiples obras con referencias al Arauco que tanto le obsesionó, haya formado en él un hábito musical en su melódica.

Armonía. Si el impresionismo puso tanto énfasis en la riqueza, libertad y color en la Armonía (su mejor herramienta para demoler y construir) también llama la atención lo plano e igualmente estáticas que resultan las soluciones de Lavín en el terreno de la interválica vertical, cuando ya su estilo personal se afirmó después de sus primeras tentativas post-románticas, seguramente algo almibaradas también en Armonía, cuando escribió "su" respectiva "Reverie", aquella tan infaltable en las adolescencias musicales...

Por el contrario, en las obras escritas alrededor de 1930, las que mejor conocemos, se encuentra una interválica más bien dura, recia, casi angulosa, quizás ya influenciada por el expresionismo. Nada de blanduras y "redondeces", ni las tan socorridas gamas exóticas o por tonos enteros, ni las voluptuosas sucesiones de acordes de novena, acordes vacíos y tantos otros esteoretipados recursos del impresionismo. Esto es curioso observarlo y, por falta de otro material anterior que tanto lamentamos desconocer, no podríamos asegurar si siempre fue así su manera personal de manejar "impresionísticamente" la armonía. Pero casi podríamos afirmarlo, pues también en este elemento Lavín demostró cierta tendencia a lo adusto (como en la melodía), al bloque recio de tono viril. Es decir, de cierta gracia torpe, por decirlo así, pero "gracia" al fin. Y esto lo anotamos a su "haber". Fieles a nuestro objetivismo imperturbable debemos anotar, en cambio, sus debilidades armónicas. No son pocas, infortunadamente, y debidas más bien a su falta de mayor "entrenamiento". Recurre muy a menudo a los simples "refuerzos" y a agregaciones de sonidos sobre acordes básicos (segundas, cuartas, séptimas, etc.), que provocan a la vista el efecto de "racimos" de notas. Y esto los mueve en forma sistemática, en dirección ascendente o descendente. Todo obedece a una cierta búsqueda del "color armónico", de la sonoridad en sí misma, lo cual provoca equívocos e indecisiones tonales. Paradójicamente, empero, todo ello no produce el efecto de una real y rica *armonización*, profundamente dirigida a través de enlaces cuyo bajo armónico, expreso o latente, sea el canalizador del proceso, con lógica musical de acuerdo con el estilo. Bien sabemos que la armonía impresionista busca nuevas sendas. Pero en todo el caleidoscopio resultante no se anula todavía la escondida fuerza que actúa, sabiamente dosificada, desde las profundidades de una simultaneidad sonora: juega así con enlaces desusados, pero todavía controlados e identificables sin rehuir, incluso, el recurso del "claro-oscuro" que ofrece la modulación. Lavín los reemplaza por simples acumulaciones superiores de sonidos que se *adhieren* a uno principal, modesta y vagamente melódico, pero sin un sólido sostén inferior; algo así como un juego movedizo de haces de plumas de muchos plumeros "sin mango".

El resultado, a pesar de todo, es otra especie de paradójal estabilidad a la que mucho contribuyen los largos pedales armónicos, cuya función no es específicamente musical sino más bien "anecdótica" (caso de los "Mythes araucans").

Y nuevamente algo a su "haber". Nunca encontramos vulgares fórmulas cadenciales. Tampoco otros lugares comunes tendientes ostensiblemente a la búsqueda de una despolarización tonal, que en los trozos de Lavín no podría considerarse muy lograda. Tampoco es meta que persiga muy afanosamente. Indica muchas veces una armadura a sus trozos, pero después interviene un cromatismo, más epidérmico que profundo, terminando por hacer superflua esa armadura.

Forma. En el transcurso de los análisis verificamos cómo el sentido profundo de la forma no fue tampoco algo que dominara este músico. Es lo que a primera vista y audición se evidencia. Es acaso su punto más débil. Las repeticiones textuales o cuasi-textuales (a la octava superior o inferior), así como el abundante uso de progresiones, debilitan aún más todo el verdadero proceso estructural, que reduce a una *adición* de transcurros musicales, como se ha dicho. Procedimientos de variación o de desarrollos no fueron utilizados. Además, no se intentó la composición de formas más complejas. Las que usó podrían considerarse (aún en obras más extensas) como simples ampliificaciones de aquellas que comúnmente se denominan "cerradas", sin un verdadero "tema" que actúe como semilla generadora en un devenir musical. A través de la extensión total de un trozo no se siente que todos los elementos *caminen* hacia diversos puntos de polarización formal, sino que más bien hubiesen sido *colocados* estáticamente allí.

Orquestación, realización instrumental. No es posible analizar su técnica de orquestación, pues no hemos conocido el original de ninguna de sus escasas obras sinfónicas, según ya se expresó. Agregadas a algunas que ya adelantamos, sólo podríamos inferir algunas otras generalidades del mismo orden que las formuladas al hablar de la escritura coral y práctica de las grandes formas. A esas observaciones nos remitimos. También para la apreciación de las obras de cámara.

Con más precisión, en cambio, se pueden aquilatar sus versiones para el Piano. La escritura para dicho instrumento aparece sencilla pero siempre precisa y bien dispuesta, reveladora de un razonable conocimiento del teclado. Un dominio del mismo, como ejecutante, no parece haber sobrepasado los muy discretos que suelen ser suficientes a muchos compositores, a quienes se tolera haber usado más la imaginación que los perfectos dedajes y otras sutilezas. El autor de este trabajo pudo escuchar algunas breves y sencillas ejecuciones de Lavín, cuando éste le mostró algunos bosquejos en rápidas reuniones y encuentros en París. Los contactos mantenidos después en Chile, desafortunadamente no ofrecieron nuevas ocasiones para afianzar los esfumados recuerdos que guarda al respecto.

No hay datos sobre cómo y cuándo adquirió la práctica del instrumento. Presumiblemente fue también en ello un autodidacta.

Una apreciación de conjunto sobre la personalidad de Carlos Lavín compositor dejando a un lado aspectos débiles, sin contar sus aportes como in-

vestigador, nos mueve a expresar que su figura no es digna de ser tan olvidada dentro del cuadro general de nuestra música. Es la de un chileno extraordinariamente activo, precursor actuante en determinados momentos; sobrio, personal, modesto, enemigo tanto de los grandes brillos en su acción como de almiarados pintoresquismos en su creación. Pero en ella aparece, como un doble drama, la dificultad para una plena expresión. La limitaron su condición de excesivo autodidacta y algo que, sobre todo en Latinoamérica, se traduce en el más alto elogio: La obligada conducta de combate con las horas ante la intensidad de la faena.

BIBLIOGRAFIA

- Referencias a Carlos Lavín, especialmente en su calidad de Compositor.
- Berrien, William. *Latin America composers and their problems*. Boletín de la Unión Panamericana. Washington, Octubre-Noviembre, 1937.
- Copland Aarón. *The composers of South America*. Rev. Modern Music. New York Enero-Febrero, 1942.
- Isamitt, Carlos. *El folklore en la creación artística de los compositores chilenos*. Revista Musical Chilena, Nº 55, Octubre-Noviembre, 1957. Página 24.
- Mayer-Serra, Otto. *Música y músicos de Latino América*. Boletín Latino Americano de Música. Montevideo, Vol. 3º. Abril de 1937.
- Salas Viu, Vicente. *La creación musical en Chile, 1900-1950*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago, 1952.
- Slonimsky, Nicolás. *Music of Latin America*. Ed. Norton. New York, 1945.
- Smith Carleton, Sprague. *The composers of Chile*. Rev. Modern Music. New York. Noviembre-Diciembre, 1941.
- Urrutia Blondel, Jorge. *Las proyecciones de la música vernácula de Chile en las obras de autores nacionales* (para una próxima publicación).
- Uzcátegui García, Emilio. *La composición musical en Chile*. Revista Musical Nº 1. Santiago, Enero de 1921.
- Músicos chilenos contemporáneos*. Imprenta América. Santiago, 1919.