

CONCIERTOS (*)

CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA de *Carlos Riesco*.

Durante la temporada de conciertos que auspicia el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, esta institución, por medio de los diversos instrumentos de ejecución musical que de ella dependen, Orquesta Sinfónica, conjuntos de cámara, ballet, solistas contratados, etc. hace escuchar todos los años cierto número de obras de compositores nacionales, de las que algunas son estrenos. Esta norma establecida desde que se fundó el Instituto y llevada a la práctica desde las primeras temporadas de conciertos sinfónicos, es uno de los tantos medios con que se estimula la creación musical culta en Chile, otros son los Premios por Obra y los Festivales de Música Chilena; que ya por dos veces consecutivas se han realizado con gran éxito en el país.

Es indudable que la aspiración máxima de un compositor es la de poder oír en una sala de conciertos la ejecución de una obra suya, la que se supone debe haberle costado no pocos esfuerzos y desvelos. Ello permite, que la crítica ejerza sus funciones; que su propia autocrítica establezca, si existe, perfecta correspondencia entre lo que ha pensado y lo que ha logrado, o sea, la observación de defectos para corregirlos si la obra lo permite, o superarlos en composiciones posteriores. Si la crítica la elogia y el público la aplaude, lo que no es pedir poco en estos tiempos de divorcio de público y artista creador, sus esfuerzos y desvelos no habrán sido vanos; su obra la estimará como funcional y su mensaje como susceptible de ser captado por el público que la escucha, lo que es una satisfacción no despreciable.

Ahora bien, con respecto a aquello de si el éxito significa una consagración definitiva de perennidad o no, es mejor soslayarlo con la respuesta de que para predecir el futuro de una obra de arte, es necesario poseer el don de la profecía... Por el momento, lo que más importa es, pues, que sea buena música y bien escrita.

Entre las obras que en la última temporada de conciertos lograron el mayor impacto sobre el público, figura el *Concierto para violín y orquesta* de Carlos Riesco, y su estreno tuvo, hasta cierto punto, contornos de acontecimiento sensacional. En efecto, la personalidad de Carlos Riesco, hasta su Concierto para violín y orquesta, había estado fraguándose a través de una serie de obras que si bien revelaban a un compositor de futuro promisorio, no iban más allá de los escauceos de quien busca su camino, con la posesión del bagaje técnico necesario para ello. Todo hacía prever en él un largo proceso de maduración. Pero, sorprendentemente se produce lo que en términos de dialéctica filosófica se llama el salto de lo cuantitativo a lo cualitativo, y aparece el compositor de calidad, interesante en todos los aspectos musicales y técnicos. El Concierto para violín y orquesta en la producción de Riesco, está más allá de la valla que separa al compositor novel del compositor en plena posesión de todas sus facultades; es un aporte valioso en los dominios de la música instrumental y enriquece con un acento nuevo a la música chilena.

(*) En esta sección se incluyen comentarios de las obras chilenas ejecutadas en primera audición durante la temporada pasada. En el próximo número de la Revista Musical Chilena se proseguirá con el comentario regular de conciertos.

Naturalmente no deseamos despistar a los lectores con elogios exagerados que no hacen sino contribuir a formarse una opinión errónea de una obra. Es cierto que al Concierto del mencionado compositor, se le han formulado algunas críticas, especialmente en lo que se refiere a la orquestación (*) y a algunos aspectos formales.

Nosotros estamos de acuerdo con las objeciones que se le han hecho en materia de orquestación: en efecto, quizás una mayor uti-

Ej. N.º 1.

Allegro cantabile

The first system of the musical score for Example 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment with many beamed notes and rests.

The second system of the musical score for Example 1 continues the two-staff arrangement. The upper staff shows further development of the melodic line, and the lower staff continues with its intricate accompaniment.

Ej. N.º 2.

The first system of the musical score for Example 2 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with some rests. The lower staff is in bass clef and contains a very dense accompaniment with many beamed notes.

The second system of the musical score for Example 2 continues the two-staff arrangement. The upper staff shows further development of the melodic line, and the lower staff continues with its dense accompaniment.

(*) N. del E. Es de nuestro conocimiento el hecho de que este compositor ha sometido a una total revisión la partitura de esta obra durante su reciente estadía en Méjico.

lización de bajos que sirvan de apoyo al edificio sonoro de la orquesta, eliminaría la sensación que da de flotar en el aire; también es probable que cierta dosis de orquestación colorística contribuiría a darle más brillo. Por otra parte, entendemos perfectamente bien que el compositor, al orquestar, tuvo la intención de alivianar la orquesta todo lo posible, de manera que el instrumento solista, que es el actor principal de esta obra, no corriese nunca el riesgo de ser cubierto por la orquesta, cosa que efectivamente logró. Sin embargo, es posible que con una revisión de los aspectos señalados, la partitura no haría sino ganar en brillo y eficacia expresiva.

Menos importantes nos parecen las objeciones de carácter formal. Existen las articulaciones principales de la forma sonata en el primer movimiento, que comienza con una introducción de diez compases (N.º 1), a la que sigue de inmediato la presentación del primer tema en el violín (N.º 2).

Después de un puente, en el que aparecen incisos que lo conectan con el primer tema y un pasaje virtuosístico en el violín, seguido de una pausa de doce compases en que calla el instrumento solista mientras sigue su discurso la orquesta con algunas imitaciones de diversos grupos instrumentales, emerge el segundo tema ejecutado por el violín solista (N.º 3), emparentado de tal manera con el primer tema, que se transforma en realidad en un tema subsidiario del que le precede. Obsérvese, por ejemplo, la absoluta identidad rítmica del tercer compás del primer tema y del segundo, a lo que hay que agregar la similitud del giro melódico. ¿Puede considerarse esto un defecto formal? Desde el punto de vista de las normas que rigen la exposición de la sonata clásica tradicional, sí lo sería; pero juzgado desde un ángulo más amplio, no lo es, puesto que puede considerarse como un primer movimiento de forma sonata monotemático, con una segunda idea subsidiaria del primer tema. En el desarrollo el compositor presenta dos veces el primero y el segundo tema completos, y existen en medio recuerdos del primero utilizando la cabeza del mismo o algunos de sus incisos característicos, melódicos o rítmicos. Es curioso observar que cada vez que presenta el primero o

Ej. N.º 3. Poco più lento

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef, common time, and one sharp (F#). It starts with a rest, followed by a series of notes with a dynamic marking of *mf* and a *poco cresc.* marking. The second staff continues the melody with similar dynamics and markings, ending with *cresc.*

e .segundo tema, o algún elemento nuevo, lo hace de tal modo que siempre llama la atención, preparando funcionalmente aquello que desea hacer oír. Y todo esto con los más variados recursos, de manera que nunca decae el interés del oyente. Asimismo la reexposición es ingeniosamente preparada, de manera que llega como la consecuencia de un proceso lógico, y sigue el mismo orden que la exposición, con

ligeras variantes en el puente que conecta el primer tema con el segundo. Escuchado el segundo tema, un brillante pasaje virtuossístico cierra el primer movimiento.

El segundo movimiento, Lento, está concebido como lied A-B-A. En la sección A el instrumento solista canta una melodía infinita, que alcanza su climax en octavas para descender y extinguirse, mientras los violoncellos y después los violines segundos y violas ejecutan cuatro compases a base de un dibujo rítmico-melódico de corcha con punto y semicorchea, que adquirirá más importancia en la sección B. En seguida, repetición en el violín a la quinta superior de la misma melodía anterior, pero variada y abreviada, para caer en la sección B, Piú mosso, en que flautas y oboes exponen el antecedente y el consecuente de una melodía a base de valores grandes, con el carácter, aunque no muy definido, de segundo tema. Mientras tanto el solista ejecuta rápidas escalas ascendentes y descendentes, intercalando después, dobles cuerdas entre ellas. Al final de un pasaje de dobles cuerdas con que se cierra esta subsección de escalas del violín solista, reaparecen en imitaciones, en la orquesta, las corcheas con punto y semicorcheas, para después hacer oír el antecedente con que se inicia esta sección, para recalcar en la sección A, con una coda en que el solista repite a la octava el comienzo de la misma melodía, variándola al final.

El tercer movimiento, Allegro giocoso, que ha sido unánimemente considerado como el mejor logrado de toda la obra, es sin duda el movimiento en que el compositor ha podido resolver eficazmente todos los problemas formales, técnicos y estéticos que se le han presentado. Es de forma Rondó y el estribillo con que se inicia, consta de dos articulaciones importantes (N.º 4, a y b), exponiendo la parte «a» a toda orquesta y la «b» con el instrumento

Ej. N.º 4.
a) *Allegro giocoso*

b)

solista. A veces, el semiperíodo b, reaparece solo, ocupando el lugar del estribillo; otras lo intercala, con una simple alusión rítmica, en una copla, etc. También «a» aparece yuxtapuesto a «b» y solamente como alusión en uno de los estribillos. Toda esta gama variada de trabajo temático es una consecuencia de las ricas posibilidades de desarrollo que brinda el tema.

Las variaciones A', A'' y A''' son de orden armónico y las señaladas con a' y a'' se refiere a los apócopos que han sido impuestos a la primera articulación del estribillo. El pequeño puente que sigue a «a-b» empieza siempre con la cabeza de a. La copla C es reproducción fiel del primer tema del primer movimiento seguido de su puente respectivo, lo que confiere al concierto el carácter de cíclico.

Nos hemos referido a algunos de los defectos que posee esta obra; sin embargo significan poca cosa ante el importante cúmulo de virtudes de que hace gala el compositor en ella, entre las que mencionamos, como principales, las siguientes: una gran espontaneidad melódica, que no cae nunca en la vulgaridad y que por el contrario posee siempre un sello de distinción y elegancia que cautiva al oyente; un notable interés rítmico y mucha lógica en la sucesión de las ideas, que son presentadas siempre en el momento más favorable. Los pasajes virtuosísticos son de mucha calidad musical y el tratamiento del instrumento solista es de primer orden, obteniendo de él la máxima eficacia en cuanto a brillo y expresividad, con las mínimas exigencias mecánicas. A este respecto podríamos agregar que cualquier violinista, sin ser un virtuoso, con buena musicalidad y un mecanismo normal, puede lucirse con este concierto.

Toda la obra posee las características de música objetiva que singulariza a la tendencia neoclásicista contemporánea y sin lugar a dudas, está vinculada a los procedimientos técnicos y conceptos estéticos sustentados por los compositores norteamericanos de la mencionada tendencia, lo que es perfectamente lógico en un compositor que ha permanecido varios años en los Estados Unidos, perfeccionando sus estudios de composición. Sin embargo, la obra se salva siempre de caer en la sequedad que con frecuencia se observa en la producción de los compositores neoclásicos de ese país, gracias a que los conocimientos y las influencias han sido asimiladas por una mente cuyo sentido crítico ha sabido descartar lo peor y cuyo temperamento es indiscutiblemente el de un hispanoamericano, es decir el de un latino en su esencia y modo de expresarse.

SUITE SINFONICA, «MUSICA PARA UN CUENTO DE ANTAÑO» de *Jorge Urrutia Blondel*

En uno de los conciertos sinfónicos de la temporada pasada, tuvimos la oportunidad de escuchar una nueva versión de la Suite Sinfónica «*Música para un cuento de antaño*», del compositor chileno, Jorge Urrutia Blondel. Esta obra, según reza la partitura, fué terminada en 1948 y estrenada en el Primer Festival de Música Chilena efectuado ese mismo año en Santiago, mereciendo el segundo premio en la categoría de obras sinfónicas.

A pesar de hallarse en plena madurez de sus facultades de compositor, Urrutia Blondel no posee una nutrida producción musical. No es difícil dar, sin embargo, con la explicación de este rasgo de su personalidad si observamos algunas de sus partituras, ya que salta a la vista en ellas el trabajo minucioso, detallista, casi de orfebrería, tanto en la elaboración del material musical empleado, como en lo que se refiere a la orquestación. Este procedimiento de composición, insinúa incuestionablemente mucho tiempo al compositor antes de dar por terminada su obra, y le exige ejercer al máximo su sentido autocrítico. No nos cabe la menor duda, que cada una de sus composiciones tiene que haber sufrido un sinnúmero de redacciones antes de lograr la versión definitiva. Este fenómeno no es privativo del compositor chileno, cuya obra estamos comentando, sino común a todos los compositores de la época post-impresionista francesa, en quienes sólo por excepción, la fecundidad creadora corre pareja con el lento y cuidadoso proceso de elaboración que exige la tendencia estética aludida.

Hasta «Música para un cuento de antaño», Jorge Urrutia Blondel encarna en Chile las tendencias de la escuela post-impresionista francesa, sin que ello asuma las proporciones de sumisión total de los dictados de esta estética, ya que no es difícil hallar en él rasgos que son comunes a todos los compositores de categoría de este país. Nos referimos, para ser más precisos, a la utilización intensiva de la escritura contrapuntística, especialmente de la fugada, que es en la actualidad una de las características de la composición chilena. Si bien esta característica no es tan acusada en Urrutia Blondel como en otros compositores, existe, sin embargo, y en virtud de ella se vincula a las tendencias que en la composición musical predominan en Chile.

La armonía utilizada por el compositor, así como la técnica de orquestación, es de indudable gusto francés, lo que le brinda amplio margen para el uso de la sonoridad colorística, a tono con el carácter de música programática de la partitura.

La primera serie de la Suite Sinfónica «*Música para un cuento de antaño*» consta de cinco piezas, cada una de las cuales lleva un subtítulo que alude a un cuento inexistente. La primera de ella, de-

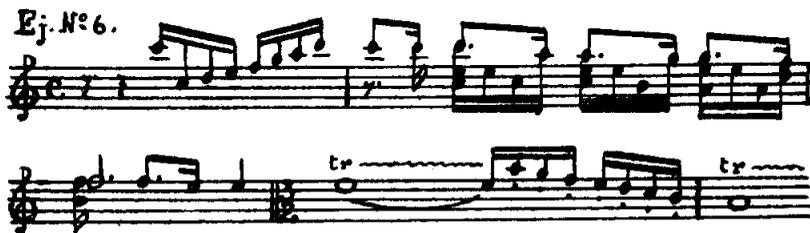
Ej. N.º 5.



nominada «*Pequeño Preludio*», asume el tiempo y la forma de una Allemande. La escritura es contrapuntística y ha sido estructurada a base de un tema con que el autor, al desintegrarlo, crea un reducido número de elementos rítmicos y un discurso musical que utilizará en el desarrollo de esta composición (N.º 5).

Como puede observarse, más que de un tema se trata de un complejo temático altamente comprimido, en el cual la parte «a» le

servirá de elemento rítmico, la «b» y «c» de movimiento y de desplazamiento. El tema es presentado tres veces consecutivas sin solución de continuidad, primero por los violines, en seguida por los clarinetes y fagotes, con un tresillo de semicorcheas en los dos valores finales de «c», procedimiento que será utilizado en el desarrollo, y por último se oye en el oboe. Pero de pronto, como si toda la fuerza centrífuga de este complejo temático hallase expansión, el compositor lo reordena (N.º 6).



Como se verá, es fácil reconocer los elementos «a» y «b» con el de la inversión de «b» para cerrar la exposición, pues lo que a continuación se sigue, no será sino una repetición de estos mismos elementos dispuestos de las más diversas maneras, ya sea fragmentándolos, ya sea en imitaciones, ya superponiéndolos, lo que confiere a la pieza una ceñida unidad. Hacia el final, la pieza hace crisis en un climax logrado con la acumulación de todos estos elementos, superpuestos los unos a los otros, para clarificarse en los últimos compases y terminar con el elemento rítmico «a».

Durante todo el trozo predominan las cuerdas y es evidente su conexión con el tipo de Preludio de la Suite Barroca del siglo XVII.

La segunda pieza de esta suite es una Zarabanda, denominada «Música para el castillo» con el ritmo y la forma tradicional de esta danza. Es de carácter armónico y la línea melódica se halla superpuesta unas veces y otras ubicada entre planos de color.

A la Zarabanda sigue un Allegretto grotesco, con el subtítulo de «*Musica para una bruja*». Posee ésta el carácter de un Scherzo, sin compromiso formal alguno, que contrasta con el trozo anterior por su colorido timbrístico incisivo y por el uso intensivo de la percusión, con el objeto de lograr el clima fantástico y dramático que el compositor se propuso.

El procedimiento de composición es el mismo que prima en el Preludio y es algo menos evidente en la Zarabanda: se expone un tema, esta vez muy quebrado y con intervalos de séptima mayor, novena y segundas menores, que luego es desintegrado en sus elementos más importantes para construir el desarrollo. Naturalmente aquí el compositor ha echado mano de un mayor número de elementos secundarios, como son, por ejemplo, fragmentos de escala cromática que se escuchan en duplicaciones al unísono, a la octava, en cuartas, etc. Existe una sección intermedia, de carácter más agitado y percutido, para oír luego sucesiones de quintas en cuerdas al aire y

después volver al mismo movimiento y a los elementos temáticos anteriores.

La cuarta pieza, Lento doloroso, con el subtítulo «*Ruegos ante el ogro*», posee un carácter completamente distinto del Allegretto grotesco. Consiste en secciones alternativas de una voz imaginaria que suplica, confiada al timbre del saxofón, y las respuestas del ogro adjudicadas a instrumentos como clarinete bajo, fagot, contrafagot, cellos y contrabajos, que se oyen frecuentemente al unísono o a la octava. Tales secciones alternativas van preparando un climax con un *accelerando* y *crescendo*, en donde la alternancia de la voz suplicante y el ogro se produce, de compás a compás, con frases muy expresivas y cromáticas asignadas al saxofón, y respuestas ceñidas sobre una misma nota del ogro, con el grupo de instrumentos antes señalado. Al final existe un gesto sonoro que simbolizaría el desmoronamiento, o la derrota del ogro.

La quinta pieza, Final, que lleva por epígrafe «*Fin feliz y acción de gracias sobre un coral propio*», es el más interesante por su elaboración desde el punto de vista formal y contrapuntístico. Se inicia con un tema de carácter picaresco (N.º 7) ejecutado por el flautín e imitado por diversos instrumentos. La orquestación es fina y sin densidad. Sigue un desarrollo con toda la orquesta para decrecer y seguir con la segunda sección: Coral. Píu lento e maestoso.

Ej. N.º 7.



El coral expuesto por los instrumentos de viento, se interrumpe con una explosión de alegría (Subito píu animato e giocoso). La sección está hecha a base de fragmentos del tema (N.º 7) y conduce a la parte más elaborada: Fugado y Coral, Molto píu tranquilo. En esta sección, que es un fugado a tres voces, se expone el tema N.º 7 en aumentación. En dos ocasiones, hace oír simultáneamente el tema del fugado, ejecutado por las cuerdas, y el Coral ejecutado por los instrumentos de viento (N.º 8). Todo esto conduce a una sección, Súbito píu animato, en que a reminiscencias del coral se superpone el tema N.º 7 o fragmento del mismo. Termina en una coda, Píu lento e tranquilo, en que el tema N.º 3 es expuesto por aumen-

Ej. N.º 8.



tación. Concluye la suite en una cadencia eclesiástica, contribuyendo así a simbolizar con ello la *Acción de Gracias* a que alude el epígrafe de la pieza.

Si bien existen indudables aciertos de orquestación en la partitura, señalamos de paso una excesiva utilización de los «divisi», en algunos pasajes, lo que a nuestro juicio contribuye muchas veces a ahogar en un oleaje sonoro el hilo conductor de la idea musical. Quizás planos sonoros más puros y más definidos, redundaría en beneficio de lo que debe figurar en relieve para ser claramente percibido por el autor.

Como ya lo hemos expresado anteriormente, la partitura comentada pertenece a la categoría de música mixta. Abundan en ella las sugerencias sonoras que podrían ser objetivadas con la danza y un coreógrafo hallaría un campo muy rico donde explayar su imaginación. La obra ganaría con ello y el repertorio de ballet chileno se enriquecería con un aporte más.

UMBRAL DEL SUEÑO, *Ballet con música de Juan Orrego Salas, coreografía de Malucha Solari y escenografía de Fernando Debasa.*

El año 1951 figurará como importante en la historia musical de Chile, porque es en su transcurso que se estrena por primera vez un ballet concebido y realizado en su totalidad por artistas nacionales, lo que es un acontecimiento de la misma magnitud y comparable en su significado a la fundación del Instituto de Extensión Musical, a la creación de la Orquesta Sinfónica y otros acontecimientos análogos que jalonan el proceso de progreso artístico del país. No creemos exagerar al afirmar lo dicho, porque la creación de un ballet es siempre producto del esfuerzo colectivo, por su carácter de manifestación de arte mixto, y por ende mucho más importante que la creación unipersonal en cuanto a índice revelador de la etapa cultural que vive un país. Es, por otra parte, una consecuencia directa de la labor que ha estado realizando el Ballet, cuyo papel no se ha ceñido solamente a montar un número importante de obras, sino que ha contribuido a crear todos los elementos necesarios para llenar un vacío que no debe ni puede existir en un país que se precie de hallarse en un estadio avanzado de su evolución cultural. Es por todo esto que el estreno de *Umbral del Sueño* marca una etapa en la historia artística de Chile, y por lo que lo saludamos con el optimismo que merece todo lo que es un experimento nuevo y difícil de realizar cuando no existe una tradición sedimentada, sobre cuyos cimientos es fácil construir y seguir adelante.

Umbral del Sueño es un ballet dramático y tiene por personaje principal del argumento a «la que sueña, una muchacha cualquiera, « de un lugar cualquiera, que en su pesadilla vive la angustia del « mundo actual. Siente que todo está bajo el imperio del *Tiempo*; « todo transcurre fugaz e inexorablemente, sin permitirle asentarse « en parte alguna ni entregarse a nada con permanencia. En su « mundo de sueños, reproducción fantástica de la realidad, el tiempo « arrastra en su cortejo a los elementos de la vida que ella busca y

« anhela como un asidero y una respuesta a su angustia. Así aparecen * y se esfuman, atrapados con el fluir del *Tiempo*, el *Amor*, el *Sexo*, « la *Alegría*, el *Dolor* y los *Recuerdos*. Finalmente, cuando *La que sueña* va a seguir esa suerte, viene el *Despertar*, que representa la « reconquista de la paz y el *Triunfo de la Vida*».

El argumento fué creado por la talentosa bailarina del Ballet del Instituto de Extensión Musical, Malucha Solari, quien al mismo tiempo plasmó toda la coreografía una vez en posesión de la música, compuesta por Orrego Salas.

El argumento fué desglosado en las secciones siguientes: PRESENTIMIENTOS (*La que sueña* es capturada por el embrujo del *Tiempo* y aguarda en tensión el advenimiento de cosas ignoradas). CORTEJO DEL TIEMPO (aparecen los Espectros del *Tiempo*, grupos fantasmales que intentan arrastrar a *La que sueña* en su Cortejo). SOLICITACIÓN DE LAS QUIMERAS (*La que sueña*, buscando escapar del dominio del *Tiempo*, recurre a elementos que la salven). EL AMOR (Evoca al *Amor*, concebido como un sentimiento ingenuo y adolescente, pero él también es prisionero del *Tiempo*). EL SEXO (Va hacia el *Sexo*, que más que representar la concepción común, es imaginado como un elemento de virilidad y lucha, pero también el *Sexo* es atrapado por el *Tiempo*). DOBLE FAZ DE LA ILUSIÓN: LA ALEGRÍA (Acude entonces a la *Alegría*, creyendo encontrar allí el asidero que busca, pero... EL DOLOR: (Las *Máscaras de la Alegría* tórnense en *Máscaras del Dolor* y *La que sueña* queda prisionera de ellas). RECUERDOS DE LA ADOLESCENCIA: (Queriendo huir de las *Máscaras*, *La que sueña* quiere refugiarse en los *Recuerdos de la Adolescencia*, encontrando el mismo fracaso). GRAN CORTEJO: (La pérdida de su última ilusión parece anunciar el triunfo definitivo del *Tiempo*. Reaparecen el *Amor* y el *Sexo* y todos los elementos del sueño forman el *Gran Cortejo*. En el instante que *La que sueña* llega al borde de la entrega al imperio del *Tiempo*, se esfuma la pesadilla y viene el *Despertar*. DESPERTAR A LA VIDA: (*La que sueña* se libera paulatinamente de la atmósfera fantasmal. El despertar señala la reconquista de la paz y el *Triunfo de la Vida*). A todas estas secciones el compositor antepuso un Prólogo musical destinado a crear el ambiente de un argumento que es de carácter eminentemente subjetivo, que está vinculado a toda una tendencia literaria que goza de gran predicamento en el mundo occidental. En esencia se trata de las visiones que se producen en el transcurso de un sueño en la mente de una mujer que ha traspuesto el linde de la adolescencia. El sueño es consecuencia de la carga emocional depositada en su subconciencia por la angustia del mundo actual. La crítica que puede hacerse es de que el final del argumento es un tanto ambiguo y puede prestarse a las más variadas y contradictorias interpretaciones, si nos atenemos a las palabras. Sin embargo, escenografía y danza en la escena aclaran algo más el sentido. En efecto, en la escena se advierte un parque donde por una senda bordeada de estatuas con paso tranquilo se encamina una doble fila de bailarinas vestidas de malla blanca hacia un fondo azul. El simbolismo de esta escena podría ser interpretado como que el individuo sólo puede hallar la paz por la senda de su

perfeccionamiento espiritual. Esta solución idealista entronca el argumento del ballet con las tendencias sustentadas por algunos de los filósofos de nuestra sociedad individualista.

Naturalmente, no estamos muy de acuerdo con las consecuencias que se derivan de esta tendencia filosófica para la sociedad, aunque para determinados individuos pueda significar la solución efectiva de sus problemas en el camino de la superación moral y espiritual; pero no es éste el momento de rebatir una tendencia filosófica. El argumento es rico en sugerencias, tanto para el coreógrafo como para el músico, y su sencillo simbolismo permite ser fácilmente objetivado por la danza. Tiene el mérito, pues, de ser funcional.

Malucha Solari ha demostrado poseer en «*Umbral del Sueño*» no sólo talento de argumentista, sino también excelente imaginación de coreógrafo, no obstante las fallas que pudieron notarse en la realización coreográfica del argumento y que se deben más que a otras causas, a la falta de experiencia que tiene la notable bailarina en este campo. Se trata de la primera vez que se enfrenta con los complejos problemas estéticos que plantea la coreografía y es lógico que no todo haya resultado a la perfección. Los músicos solemos decir: «No siempre el compositor es el mejor intérprete de su obra», y quizás esto valga hasta cierto punto para el coreógrafo, cuando él es creador e intérprete y al mismo tiempo tiene que manejar conjuntos y representar el papel principal. La perspectiva que da la contemplación objetiva no es la misma que se tiene actuando en el centro de gravedad de la escena y si bien puede objetarse que existen grandes bailarines que son intérpretes y coreógrafos a la vez, ello ha ocurrido siempre después de una existencia rica en experiencias artísticas. Naturalmente, insistimos: esta crítica no debe tomarse en el aspecto negativo, sino en lo positivo que ella pueda tener, es decir, que las condiciones existen y que bien hubo fallas, también hubo aciertos notables, que no hay razón de callar. En cuanto a su actuación de bailarina, fué de todo punto de vista excelente.

Fernando Debesa, escenógrafo experimentado, y colaborador en el montaje de esta obra, cumplió una labor encomiable en lo que se refiere a los escenarios y menos acertada en cuanto al vestuario de los intérpretes.

Hemos dejado deliberadamente para el final nuestro juicio sobre la partitura del compositor, porque ella nos parece el aspecto más interesante del Ballet. Desde luego, obra en su favor el hecho de que es un músico con una larga experiencia en el arte de componer, dotado de una sólida técnica, de una pluma fluida y fácil y de un temperamento de gran plasticidad en la adaptación y el foque de los problemas que emergen del objetivo que se propone al escribir una obra. Es así, que de su imaginación han surgido en estos últimos tiempos toda una serie de obras de música pura y mixta, la mayoría de las cuales son un acierto en cuanto a superación de los propósitos perseguidos.

Indiscutiblemente su fina sensibilidad hasta hace poco le había llevado a preferir la composición de música de carácter intimista y de cámara, que es donde ha obtenido sus mayores éxitos. Desde

hace un par de años se ha abocado a escribir principalmente obras de gran formato para orquesta, y en este lapso de tiempo ha compuesto su *Sinfonía N.º 1*, un *Concierto para piano y orquesta* y el Ballet *Umbral del Sueño*, a lo que hay que agregar la colección de hermosas canciones para soprano y piano *El Alba del Alhelí*.

Señalamos como dato importante que es en la partitura de este ballet donde Orrego Salas evidencia con la mayor franqueza hallarse en pleno proceso de evolución estilística. Esto es índice revelador de inquietud y búsqueda constante, lo cual es la negación de la posición estática, que conduce irremisiblemente al estancamiento y a la repetición.

Algunos críticos han señalado en este ballet dos o tres concomitancias con algunas frases de compositores contemporáneos. En efecto, ellas existen, pero tales concomitancias no invalidan el hecho de que *Umbral del Sueño* sea una partitura donde existen muestras a cada paso de la originalidad de Orrego Salas. ¿Qué hubieran dicho nuestro señores críticos, si un Ricardo Wagner viviera en Chile y un buen día al ocurrírsele escribir un Tristán e Isolda calcara todo el proceso armónico y melódico de una página de la Polonesa Fantasia de Chopin? ¿Disminuiría esto en algo la personalidad de Wagner? Y si retrocedemos un poco más en el tiempo, la cosa se pone mucho más escabrosa, puesto que, por ejemplo, en el siglo XVII ya no se trata de calco, sino de copia lisa y llana y hecha por grandes autores... En el terreno de la literatura hay mucho más que decir y parece que los escritores y poetas han sido menos celosos de su originalidad que los músicos. Tomemos, por ejemplo, a García Lorca, gran poeta, personalísimo en su estilo y universalmente estimado como una de las grandes figuras de la literatura española; sin embargo, un buen cuarenta por ciento de sus metáforas las encontramos también en Góngora. Y entre los franceses, ¿qué decir de Corneille, que insertó en algunas de sus tragedias escenas enteras traducidas casi literalmente de algunos de nuestros clásicos españoles? Naturalmente, no pretendemos justificar con lo dicho el latrocinio artístico; ni siquiera el plagio o la imitación en pequeña escala; pero después de los ejemplos aducidos, preguntamos ¿qué importancia pueden tener unas cuántas alusiones a compositores contemporáneos en una partitura de ciento treinta y ocho páginas, cuando un compositor tiene la obligación de estudiar la obra de sus colegas vivientes en forma asidua? Ninguna, a nuestro parecer, especialmente si se tiene en cuenta que aún en los compositores de estilo más personal emergen de cuando en cuando frases que han ido depositándose en su subconsciente y que no son suyas. En definitiva, el estilo de un compositor es la resultante de estilos que le precedieron o que le fueron familiares en cierta época de su vida, sumados a ese algo que nunca tuvo nadie antes, ni tendrá después que él. Y Orrego Salas posee ese algo que lo distingue de sus colegas chilenos, sudamericanos y de todo el mundo. Evidentemente las críticas formuladas son un caso más de aplicación exagerada al arte, de las leyes que rigen el régimen de la propiedad privada en nuestra sociedad capitalista.

Pero volvamos a *Umbral del Sueño*. En el aspecto orquestal,

Juan Orrego Salas mantiene las características generales que le conocemos, es decir, la de una orquesta liviana, con aire entre los diferentes planos sonoros. Sus «tutti» son siempre claros y puros, sin ninguna cargazón o duplicaciones inútiles. Sin embargo, es probable que la sugestión coreográfica haya influido esta vez en una utilización más intensa de los instrumentos de viento, con lo que la orquestación gana en color y equilibrio, a diferencia de la orquestación de sus partituras anteriores que se concentraban principalmente en las cuerdas. Por las mismas razones se justifica el uso constante que ha hecho de la batería menuda, costumbre desusada en un compositor de gusto tan sobrio en el manejo de estos recursos.

En el aspecto dramático, el compositor se ciñó en forma estricta a las situaciones planteadas por cada una de las secciones en que está dividido el libreto, logrando aciertos notables, e iluminando con la emoción de la música las incidencias de la danza. Citamos al azar el tema de gran expresión con que comienza la sección «*Presentimientos*» (N.º 9); el ostinato de los timbales y las séptimas mayores



y segundas menores, que en síncopa se oyen simultáneamente en el xilofón, el piano y las cuerdas al acercarse al climax; la larga melodía nostálgica, impregnada del más puro idealismo, ejecutada en la flauta, a la que hace contrapunto un corno inglés, sobre una base armónica de arpa y violas en divisi; cuando hace su aparición «*La Quimera del amor*» (N.º 10) el ritmo poderoso, a la Prokofieff, que caracteriza la danza de «*El sexo*»; las segundas menores y que se oyen en las trompetas, con las que el compositor subraya la transformación de las «*Máscaras de la Alegría*» en «*Máscara del Dolor*». Podríamos seguir sumando ejemplos y citas a las ya enumeradas y ello no haría sino probar con cada uno el acierto con que el compositor enfocó las diferentes situaciones del libreto. No queremos dejar pasar por alto el «*Preludio*» que encabeza el Ballet, que por medio de una escritura de carácter contrapuntístico alcanza un alto grado de expresión y de perfección formal. (N.º 11). Después de cuatro entradas sucesivas del tema, el desarrollo se realiza a base de imitaciones, modificándolo según las circunstancias o fragmentándolo y utilizando alguna de sus partes. Posee, además, un acusado sentido funcional, porque en él se prepara el clima que predominará en la sección «*Presentimientos*».

La partitura revela a cada instante las más extraordinarias dotes para este género de composición y el mejor elogio que podemos hacer, es el de que *Umbral del Sueño* no sea el primero y el último Ballet que escriba Juan Orrego Salas.

No queremos olvidar que además de Malucha Solari, se desta-

Ej. Nº 10.
 «La Quimera del Amor»
 Adagio sostenuto (♩ = 42.)
 cantabile

Fl. I.
 Cor. Ing.
 Arpa
 Va. div.
 Fl. I.
 Cor. Ing.
 Arpa
 Va. div.

mf marc.
 p
 p
 do#

g espr.
 simile g espress.

caron como intérpretes muy valiosos Oscar Escauriaza y Octavio Cintolesi.

Recalcamos, nuevamente, que el Ballet *Umbral del Sueño* constituye una de las experiencias más importantes que se han realizado en estos últimos tiempos en Chile y honra por igual al músico, a la libretista, coreógrafo e intérprete y al escenógrafo que en estrecha colaboración lograron darle vida.

Ej. Nº 14.
"Prólogo"

Lento espressivo (1=52)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Violin I, Viola, and Cello. The second system includes Flute I, Clarinet II, Trombone, Harp, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 2/4 time and features various dynamics and performance instructions such as 'con sord.', 'p senza cresc.', and 'pp'.

Violin I: *con sord.* *p senza cresc.*

Viola: *senza cresc.* *con sord.*

Cello: *p senza cresc.*

Fl. I: *pp*

Cl. II: *pp*

T. M.: *p*

Arpa:

Violin II: *con sord.* *p*

Viola:

V. cello:

SONATA PARA PIANO de *Alfonso Leng*.

Entre las novedades de compositores chilenos que se estrenaron en los conciertos auspiciados por la Asociación Nacional de Compositores, figuró una Sonata para piano escrita por el destacado compositor Alfonso Leng.

Es sobradamente sabido que Leng figura entre los compositores que con más asiduidad ha cultivado la composición pianística de Chile y que su aporte es de los más valiosos. Su técnica y su lenguaje son la consecuencia del contacto que tuvo en los años de su juventud con las obras de los mejores compositores de las tendencias neorománticas e impresionistas llegadas principalmente de Alemania y que el compositor chileno supo adaptar a su singular y refinada sensibilidad. Es por esto que si bien no puede hablarse de una técnica y un lenguaje nuevos en la obra de Alfonso Leng, sí puede hablarse de una personalidad musical con perfiles propios.

Como todos los países sudamericanos, Chile ha sido objeto, hasta hace poco tiempo, de alternantes influencias provenientes del Viejo Mundo. Unas de las no menos importantes y que perduró por varias décadas fué la que ejerciera Alemania antes de la primera Guerra Mundial. En la cúspide de su apogeo intelectual, económico y militar, practicaba todas las diversas formas de imperialismo que tienen a mano las grandes potencias cuando necesitan ampliar el círculo de sus negocios. Junto a la penetración de la infraestructura de Chile por medio de un importante aporte étnico y de más estrechos vínculos comerciales, etc., llegó también la penetración de la superestructura, ejerciendo, por lo menos en el aspecto musical, una poderosa influencia, que juzgada a través del tiempo, no puede sino calificársela de beneficiosa. Es quizás este país el único en América del Sur en que dicha influencia dejó rastros duraderos.

Países como la Argentina o el Brasil, para hablar de los más importantes de la orilla atlántica, también tuvieron sus veleidades germanizantes, pero permanecieron relativamente fieles por lo menos en lo literario a Francia y en lo musical a Italia, hasta que la tendencia impresionista francesa vino a desplazar a esta última. De ahí también que la composición en ambos países se orientara hacia el nacionalismo musical. En Chile, en cambio, la influencia francesa vinculada al nacimiento de la nacionalidad, por lo menos en el aspecto ideológico y literario, si bien se hizo presente, no tuvo tanto arraigo en lo musical como en los dos países que acabamos de mencionar. Evidentemente, casi todos los compositores del país pasaron por una época de afrancesamiento, inclusive Alfonso Leng, pero fueron pocos los retoños del impresionismo francés que fructificaron plenamente.

Así, pues, la juventud de Alfonso Leng transcurrió en un ambiente saturado de influencia germana en lo filosófico, estético y musical, y aclara perfectamente bien el carácter trascendentalista que a veces asumirá su música, o la otra faceta, la de confesión íntima, meditativa y desolada que se observa en sus obras pianísticas.

Es importante señalar que sobre este compositor no han ejercido casi ninguna influencia todos los movimientos que han rodeado a la composición musical durante los últimos treinta años. Su posición se mantiene la misma desde que escribiera sus «*Doloras*», que se cuentan entre sus primeras obras pianísticas. En otras palabras, permanece fiel al ideal romántico de que la música es ante todo emoción. Es por ello también que nunca ha tenido grandes preocupaciones formales al crear una obra, ya que enhebra sus ideas obedeciendo más al imperativo de las emociones que a los del intelecto. Y el ejemplo más claro es la *Sonata* que vamos a comentar y que posee más bien el carácter de poema sonoro en cada uno de sus movimientos, que el de una sonata formalmente realizada. En efecto, el primer movimiento, *Allegro con brio*, comienza con una frase introductiva a) de gran lirismo dramático (N.º 12) que se interrumpe en poderosos acordes. La misma idea es reexpuesta, variada y abreviada, interrumpiéndose

Ej. N.º 12.

a) *Allegro con brio* 1.108.

b)

piéndose esta vez en acordes sincopados y repetida nuevamente utilizando la fórmula pianística de la sección «b», aunque no las mismas notas, a lo que siguen tres compases basados en el tema. (N.º 13). En seguida otra idea (N.º 14) es brevemente desarrollada para caer en un crescendo y acelerando de tres compases en acordes sincopados. Inmediatamente se produce una sección contrastante en carácter, movimiento y estructura armónica (N.º 15). El ostinato de la mano izquierda, que dura algo más de una página, da lugar a las más interesantes combinaciones armónicas.

Ej. N.º 13.

Musical notation for Ej. N.º 13, showing a short piece in G major with a treble and bass staff. The piece consists of four measures. The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note G4. The bass staff begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note G2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ej. N.º 14.

Musical notation for Ej. N.º 14, showing a short piece in G major with a treble and bass staff. The piece consists of four measures. The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note G4. The bass staff begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note G2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ej. N.º 15.

Moderato J = 88.

Musical notation for Ej. N.º 15, showing a short piece in G major with a treble and bass staff. The piece consists of four measures. The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note G4. The bass staff begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note G2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked Moderato with a metronome marking of J = 88.

El final de esta sección se conecta por medio de algunos acordes con la primera idea del *Allegro* (N.º 12 a). Se siguen tres compases similares al ejemplo N.º 13. Sigue una sección de cuatro compases que empieza con la idea del ejemplo N.º 12 a, aumentada y variada, para continuar brevemente con la idea del ostinato, conectándolas con otras nuevas y muy breves. Todo esto que podría tener un remoto carácter de desarrollo, cae en la idea del ejemplo N.º 13, esta vez de tinte sombrío, entre el registro medio y bajo del piano. Al final nos hace oír la idea del ejemplo N.º 12 a para cerrar el primer movimiento con los acordes de la misma idea con que comienza la composición. Hemos realizado esta minuciosa descripción con el objeto de demostrar el carácter poemático y de improvisación que prima en toda la obra. Todo se desarrolla sin embargo, con naturalidad e interés para el que escucha, ya que tanto las grandes secciones de que está compuesto el primer tiempo, así como las secciones pequeñas de trabajo temático, tienen perfecta lógica y cohesión entre sí. El autor ha mirado más bien hacia el objetivo de oponer diferentes secciones contrastantes, que a escribir un movimiento de sonata como la entiende, por ejemplo, un compositor de tendencia neoclásica.

El *Andante* es un trozo corto concebido como Lied A-B-A y es un buen exponente de esa musicalidad meditativa que se ha señalado en Leng. Está impregnado de una melancolía emotiva y es de gran belleza musical, como podrá observarlo el lector, por el interés y la calidad armónica del ejemplo (N.º 16).

Ej. N.º 16.

Lento $\text{♩} = 50$

Ej. N.º 17.

Allegretto $\text{♩} = 120$.

Animato enérgico.

El Final, *Allegretto*, está basado en dos secciones importantes. La primera sección consta de dos subsecciones, una de acordes (N.º 17) y la otra de carácter movido (N.º 18). La segunda sección consta de una idea armonizada a cuatro voces (N.º 19), la parte es repetida tres veces consecutivas, variando la armonía y la melodía. Un corto puente a base de la idea del ejemplo N.º 18 conecta esta sección con la primera repitiéndola en forma casi textual. Vuelve la segunda sección (N.º 19) con el tema en la mano izquierda y variaciones de tipo melódico en la derecha, para caer después en la primera, invirtiendo el orden de las subsecciones, es decir, con los acordes al final. Ambas subsecciones están acortadas y variadas, especialmente la de los acordes que figuran como simple alusión o recuerdo. Predomina en este movimiento un tipo de variación muy libre escrita sobre las dos secciones principales que lo componen.

Toda la obra está escrita con un excelente sentido pianístico y sus dificultades sólo pueden ser superadas por un ejecutante que haya vencido con éxito las que presentan, por ejemplo, los Estudios y algunos Preludios de Chopin, es decir, cuyo mecanismo se halle en un grado muy avanzado de desarrollo y, lo que es muy importante, posea grandes dotes de musicalidad.

Por último, como ya lo hemos expresado, la Sonata para piano de Alfonso Leng significa una importante contribución a la literatura instrumental moderna.

Ej. N.º 18.

Musical score for Example No. 18. The score is written for a single staff, likely representing a violin or piano part. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, many of which are grouped into triplets. There are several slurs over the notes, and a dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning. The bass clef staff below shows a simple accompaniment of quarter and eighth notes.

Ej. N.º 19.

Cómodo $\text{♩} = 80$
 molto espressivo

Musical score for Example No. 19. The score is written for a single staff, likely representing a violin or piano part. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as *Cómodo* (Moderato) with a metronome marking of $\text{♩} = 80$, and the expression is *molto espressivo*. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, many of which are grouped into triplets. There are several slurs over the notes, and a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present at the beginning. The bass clef staff below shows a simple accompaniment of quarter and eighth notes.

SONATA PARA VIOLIN Y PIANO de Hans Helffritz.

La Sonata para violín y piano de Hans Helffritz fué estrenada en los Conciertos de Música Contemporánea, organizados por la Asociación Nacional de Compositores. El autor de esta obra presenta una de las más curiosas personalidades entre los compositores chilenos, debido a las múltiples actividades que desarrolla. En efecto, alterna las del estudioso del folklore sudamericano en sus más variados aspectos, con la de cinematografista y la de compositor.

Entre las obras que ha compuesto durante su residencia en Chile, figuran un *Concierto para piano y orquesta*, un *Concierto para saxofón y orquesta*, premiado en los Primeros Festivales de Música Chilena, 5 *Canciones Corales* sobre melodías religiosas del folklore boliviano; *China Klagt*, canciones para voz de soprano y piano, premiadas en los Segundos Festivales de Música Chilena y otras más de música de cámara y orquesta.

Su *Sonata para violín y piano*, si bien no supera a sus mejores obras, muestra, como siempre, al compositor hábil y conocedor a fondo de su oficio. El primer movimiento se asemeja al de una sonatina moderna por la poca amplitud que tienen sus diversas secciones. La estructuración es más bien motivica que temática. La exposición abarca tres secciones en las que advertimos una primera idea (N.º 20) un puente y una segunda idea en el violín con alusiones a la primera en el piano. Un compás de transición nos conduce al desarrollo en el que la alusión motivica a elemento de las tres secciones de la exposición se presenta a cada paso. Un desarrollo de dos páginas nos

conduce a la reexposición, en la que aparece la primera idea de la exposición muy disfrazada. Hacia el final unas dobles cuerdas aluden al puente y cuatro compases forman la coda.

Ej. N.º 20.

Andante con moto.

El segundo movimiento es de escritura contrapuntística, a dos voces, (N.º 21). Es un ejemplo de «durchkomponiert», es decir de creación perpetua con forma unitaria. Sólo al final, en el penúltimo compás, oímos el motivo que ejecuta el piano repetido en el violín e imitado en seguida nuevamente por el piano. Con dos acordes, uno en el piano y otro en pizz. del violín concluye este movimiento.

Ej. N.º 21.

Alliegretto.

El tercer movimiento es una Passacaglia. El tema (N.º 22) se presenta primero en el violín y en seguida comienzan las variaciones. Antes de la coda final, el tema es presentado por aumentación.

El último movimiento es un Rondó. El estribillo que comienza en el piano, es seguido por una copla de violín y piano, y la repeti-

ción textual del estribillo en el piano. Cada vez que el piano presenta el estribillo, se contrapone a éste una figuración lineal diferente del violín. La última copla cumple la función de una extensa coda.

Ej. N.º 22.

Lento. Tranquillo.



EL ALBA DEL ALHELI, 10 Canciones para soprano y piano de Juan Orrego Salas.

La colección de canciones que figuran bajo el epígrafe de «*El Alba del Alhelí*» fueron compuestas en 1950 y estrenadas en 1951, por la cantante Clara Oyuela. Las poesías utilizadas son de Rafael Alberti.

Constituyen, por lo que sabemos, una de las últimas creaciones en el estilo hispanizante de Orrego Salas; estilo que hemos comentado suficientemente.

Este compositor ha sabido elegir con acierto lo característico de los medios de expresión de que dispone. Voz e instrumento, melodía y armonía se amalgaman a la perfección con la intención poética, formando un rosario de canciones de gran interés musical.

Cada una de ellas, en su aspecto formal, se someten a los dictados de la poesía. Revelan en conjunto, intenciones de construcción cíclica, puesto que vemos reproducirse en la canción final «*Castilla tiene castillos*», giros melódicos parecidos a los de «*La flor del candil*» que ocupa el cuarto lugar en la colección.

Ej. N.º 23.

«Prólogo»

Moderato (♩ = 80.)

En la primera «*Prólogo*», observamos uno de los procedimientos utilizados con más frecuencia por Orrego Salas en sus colecciones vocales con acompañamiento. Se inicia con una idea rítmico-melódica

(N.º 23) la que alterna con la melodía de la voz, durante toda la primera sección. Dicha idea se transforma en la segunda parte de esta canción, en un ostinato rítmico-armónico (N.º 24), al que el compositor superpone la melodía. En la canción siguiente «*La novia*», este

Ej. N.º 24.

«Prólogo»

Poco meno mosso.

The musical score for 'Prólogo' (Ej. N.º 24) is presented in two systems. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'pa-ra tí.' and the piano accompaniment features a rhythmic ostinato in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics 'yo que gus-tas-te' and the piano accompaniment. The tempo is marked 'Poco meno mosso.' and the dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte).

procedimiento ha sido usado intensamente, porque el texto se presta para ello; y así tenemos que la célula rítmica (seicillos de semicorchea) que ocupan los cuatro compases de introducción, reaparece, después de un recitado y un compás de transición, en la forma de un obstinado rítmico en el piano con la consiguiente superposición melódica. A este procedimiento hay que agregar el de estacionamiento en largos pedales armónicos que acontece en forma reiterada en esta canción. En «*El Pregón*», que se cuenta entre las mejores partes de esta colección, observamos un procedimiento similar (N.º 25), que alcanza su grado máximo de expresión en el ejemplo N.º 26.

Ej. N.º 25.
«El Pregón»

Ej. N.º 26.

La canción más lograda es, a nuestro juicio, «*El Pescador sin dinero*». El recitado es de intensa expresión, muy próxima al realismo dramático de Mussorgsky (N.º 27).

Pero no siempre han sido utilizados los mismos procedimientos. En la canción «*Madrigal del peine perdido*», la voz de la soprano se sostiene sobre una armazón de carácter contrapuntístico, a cuatro voces, e cecutado en el piano, interesante en su proceso armónico y algo similar a la de «*Castilla tiene Castillos*».

Ej. Nº 27.

«El Pescador sin dinero.»

Que ton-to! Y ya na-die te ha ceca-so, ni tu novia
 ni tu hermano, ni la hermana de tu amigo, por-que e-res ton-
 to. Que
 ton-to! Me di-go y me re-di-go
 poco rit. Allegro comodo (♩ = 100)
 molto legato

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the instruction 'marcato.' and includes the lyrics 'ni tu hermano, ni la hermana de tu amigo, por-que e-res ton-'. The third system continues the vocal line with the instruction 'poco rit.' and includes the lyrics 'to. Que'. The fourth system continues the vocal line with the instruction 'Allegro comodo (♩ = 100)' and includes the lyrics 'ton-to! Me di-go y me re-di-go'. The piano accompaniment features various textures, including arpeggiated chords and rhythmic patterns.

La colección «El Alba del Alhelí» constituye un aporte más al rico repertorio de canciones que ya posee Chile.