

A TE (1926)

Compositor: Enrique Soro (1884 - 1954)

1-. CONTEXTUALIZACIÓN

Enrique Soro tiene una biografía personal y artística muy destacada: hijo de inmigrante italiano, el también músico José Soro Sforza, tuvo su educación musical tanto en Chile como en Milán; gran pianista, pedagogo, con los más altos cargos musicales institucionales chilenos y acreedor de importantísimas distinciones; quizá sea el compositor chileno docto más reconocido y destacado a nivel nacional e internacional, con una temprana asociación tanto con casas discográficas como con casas editoriales internacionales. Salvo los escénicos, abordó gran parte de los géneros musicales de su tiempo, con un estilo posromántico claro, moderno, pero sin afanes experimentales. Y aunque el piano y la orquesta fueron sus principales instrumentos sonoros, su formación italiana y el notable talento de su hermana Cristina (soprano y también compositora y a la que habitualmente acompañó en recitales), hace que la composición para el canto le sea fundamental. Sin embargo, las discusiones que la ópera como género suscitaba en la intelectualidad musical en el Chile entrado el siglo XX quizá hicieron que Soro no se sintiera llamado o no se animara a la composición de una ópera, sino que dirigiera su inspiración y oficio al repertorio de la canción de arte. Con esto no digo que Soro compartiera las tajantes opiniones chilenas anti operísticas, pero sin duda no debe haber sido indiferente a una discusión sobre el género, discusión que incluso ocurría en Italia misma al cambio de siglo. Es más, podemos tener la opinión o visión de Soro sobre la ópera de manera indirecta, a través de sus mismas canciones que, exhibiendo una *melodiosidad* protagónica, una pintura de ambientes, un perfil sonoro emocional, con requerimientos vocales plenos, muchas veces transforman esta canción de cámara en verdaderas escenas o arias de una hipotética ópera. Se pueden oír allí las influencias de un tardo Verdi y de una *Giovane Scuola* (Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano y otros) que, a su vez, en sus óperas habían cambiado la forma del aria del novecientos a una suerte de canción de salón escénica a gran orquesta (véase los solos italianos “Tra voi belle”, “Amor ti vieta”, “Stridono lassù”, “Anch’io vorrei”, por ejemplo).

El estudio de Soro en Milán le fue contemporáneo tanto a aquella *Giovane Scuola* (movimiento operístico y editorial que, si bien no significaba un quiebre con el pasado decimonónico, sí respondía a una renovación estilística) y también a otros compositores que, por una parte, estaban cuestionando y revisando el género operático y además se ponían al día con el género de canción de arte, otorgándole energía y dedicación a un producto que había sido considerado menor en el *ottocento*. Soro, luego de este aprendizaje milanés, llegará a un Chile docto que también dará realce a la canción de arte, especialmente alejándola del nutrido repertorio de la canción de salón. Sin embargo, habrá una diferencia notoria entre Soro y nuestros connacionales: por afinidad, formación, praxis interpretativa y visión internacional (no olvidemos que Soro será publicado por la internacional Schirmer), mantendrá el italiano en la elección de los poetas y poemas, a la vez que (exceptuando a Carducci y Heine) no recurrirá a grandes escritores, prefiriendo textos más genéricos, incluso anónimos; los preferirá con tintes melodramáticos, más emocionales que existencialistas, con no pocos elementos decorativos y de ambientación. Tampoco abordará el concepto de “ciclo”, punto el más definitorio de la canción de arte por sobre la romanza de salón. No obstante, el compendio vocal de arte de Soro podría considerarse como uno de los corpus más completos de un compositor nacional, si bien no en cantidad (catorce canciones, dos de ellas en castellano), al menos sí en oficio, calidad del trabajo melódico y armónico, protagonismo compartido entre canto y piano, y exigencias vocales en quien las cante, aunque en

algunos momentos y casos estas puedan estar por sobre las interpretativas. Por lo gratificantes, afines y desafiantes que resultan tanto para quienes la interpretan como para quien las oye, algunas de ellas, como “Storia d’una bimba” y “Canto de la Luna”, han estado bastante presentes en conciertos de repertorio vocal de cámara chileno. Nuestra selección las incluye, ciertamente, y suma algunos ejemplos menos visitados.

Con “A te” tenemos un ejemplo de lo que podría haber sido un aria en una hipotética ópera de Soro. El canto es eminentemente lírico, con declamados y línea melódica desplegada, y la mano derecha del piano no pocas veces la duplica y refuerza buscando justamente aunar voluntades, canción que podría expresar sobre amor mundano si es que no nos percatáramos de que esta temática se funde sin problemas con lo religioso, esa ferviente religiosidad cotidiana tan querida al mundo italiano.

2-. TEXTO

Original	Traducción al español	Traducción inglés
A TE Quando mi falla l’anima nel seno, mesta e sgomenta, mi rivolgi lo sguardo tuo sereno, che il ciel rammenta.	A TI Cuando me habla el alma en el pecho, taciturna y acongojada, me regresa tu mirada serena, que me recuerda el cielo.	TO YOU When the soul speaks out, somber and pained, inside mi chest, your serene gaze returns to me, it reminds me of the sky.
Così ritornerò, fanciullo e pio, caldo di speme; così ritornerò all’là fede in Dio, pregando insieme.	Así retornaré, un niño devoto, lleno de esperanza, así regresaré a la fe en Dios, orando juntos.	As a pious child I will come back full of hope, as such I will return to God’s faith, praying together.

3-. LA PRONUNCIACIÓN

(En proceso)

4-. RECOMENDACIONES PARA LA INTERPRETACIÓN

Recomendaciones generales:

- Una canción a medio camino entre lo sacro y lo profano, tan querido al estilo italiano. Esto no debe detener a la expresión generosa, pensando erróneamente en una posible introspección filosófica.
- Hay que poner atención en cómo se unen o no las distintas secciones. Por ejemplo, conviene una pausa entre compases 4 y 5, pero quizá no entre 20 y 21, incluso con el *rallentando*.
- Los compases 11 y 12, a pesar de que no está indicado, permiten una expansión previa al cierre de sección. Este final pide corcheas finales en canto y piano en el compás 12, lo que bien observado permite una pausa orgánica y respiración conjunta antes de empezar la segunda sección.
- En la sección final, en el compás 26, se sugiere un pequeño *ritenuto*, intenso en sonoridad, para generar un contraste mayor con el piano indicado en el compás 27.
- En general, en este período, las anotaciones de fraseo, articulación, dinámica, agógica e incluso color, ya se explicitan mucho más, por lo que es necesario tomarlas y aplicarlas a la versión de la obra.

Recomendaciones para el canto:

- La línea vocal tiene varios silencios, que no debieran cortar la sensación de un canto continuo, de un fraseo amplio que abarca las grandes secciones.

Recomendaciones para el piano:

- En la sección que se inicia en el compás 13 se recomienda poner atención y destacar las líneas cromáticas descendentes de las voces intermedias.
-

5- CRÉDITOS

Contextualización: Gonzalo Cuadra

Traducción al español: Gonzalo Cuadra

Traducción al inglés: Jorge Saavedra

Transcripción IPA:

Recomendaciones: Gonzalo Cuadra / Gonzalo Simonetti