

# LA EGLOGA PARA SOPRANO, COROS Y ORQUESTA DE DOMINGO SANTA CRUZ

P O R

Vicente Salas Viu

Nació en La Cruz, Chile, en 1899. En 1921. recibió su título de abogado de la Universidad de Chile. Estudió composición en Santiago con Enrique Soro y luego en España con Courado del Campo, mientras desempeñaba el cargo de Segundo Secretario de la Embajada de Chile en Madrid. En 1924 regresó a Chile y reorganizó la Sociedad Bach, fundada por él en 1917. Como director de esta institución promovió la reforma del Conservatorio Nacional de Música de 1928, año en que fué nombrado Profesor de Análisis y Composición del mencionado establecimiento. En 1929 tuvo destacada actuación en la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1932 fué elegido Decano de ésta, función que ha desempeñado desde entonces por reelecciones sucesivas. En 1948 pasó a ser Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, después de que la antigua Facultad de Bellas Artes se dividió en dos, una de Música y otra de Plástica. Fué uno de los fundadores de la Asociación Nacional de Compositores en 1936, y miembro de su directorio hasta la fecha. En 1940 participa activamente en la fundación del Instituto de Extensión Musical, creado en virtud de una Ley del Estado. En 1941 viajó a los Estados Unidos de Norteamérica invitado por el Gobierno de este país. En 1949 es nombrado miembro del Consejo para la Música de la UNESCO. Actualmente es Profesor de Composición del Conservatorio Nacional de Música, Vice-Rector de la Universidad de Chile, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Director del Instituto de Extensión Musical.

**R**ARA vez en el estreno de una obra musical chilena se producen crítica y público con la unanimidad de pareceres,—y más aun de entusiastas y elogiosos pareceres.—que rodeó a la *Egloga* de Domingo Santa Cruz, al interpretarse en los recientes Festivales de Música Chilena. El triunfo de esta composición, Premio de Honor de los Festivales, ha sido, en todos los aspectos, rotundo. Un músico no siempre bien comprendido y discutido con pasión, a menudo ha llegado por esta obra a conmover incluso aquellos sectores del público que parecían menos aptos para asimilar las esencias de su estilo. Y sin embargo, el Santa Cruz de la *Egloga* no se aparta en modo alguno de los principios que informan toda su anterior producción; no desdice los atributos de su peculiar lenguaje. El fenómeno es, por tanto, difícil de explicar. Ya que la única explicación posible (el empleo en la *Egloga* de una técnica más concentrada y sobria, lo que influye en hacer más directos a los medios de expresión), se presenta como rasgo común en todas las últimas creaciones de este compositor, desde la *Sinfonía para cuerdas* y el *Segundo Cuarteto* hasta las *Canciones de Primavera* para coros.

Quede la adivinanza sin resolver. En todo caso, no seré yo quien pretenda hallar una razón lógica a las misteriosas que mueven la emoción musical y al fenómeno, todavía más inescrutable, de las reacciones colectivas ante una obra de arte. Con el éxito obtenido y sin él, la *Egloga* de Domingo Santa Cruz es una de las obras cumbres de la música chilena contemporánea. Con ello basta para que el lector y yo penetremos en su urdimbre, tratando de captar con objetividad, y sin respeto a ninguna cualidad accesoría, en lo que esta cantata es y significa por sí misma.

\* \* \*

La *Egloga*, sobre versos de Lope de Vega, consta de una introducción orquestal que va indisolublemente unida, en técnica y expresión, a la que domina en las primeras estrofas, primera a quinta, confiadas al coro. En esta primera parte, llamémosla así, la cantata traza una pintura del escenario bucólico que servirá de fondo a las lamentaciones del pastor Lisardo. Desde la estrofa sexta, y sobre todo desde la octava a la undécima, confiadas a la soprano solista, la pintura ya no es tanto del idílico paisaje como del ánimo del contrariado Lisardo en el encuentro «con la causa de sus tristezas». Sirve así de puente, de continuo más intenso en patetismo, hacia la segunda parte (estrofas décimo tercera a décimo sexta) de la *Egloga*, por completo dramática, donde Lisardo da suelta a sus pesares, entre elogios al ser de quien recibe vida con muerte, amor y celos. Pues el pastorcico, en la buena tradición de la lírica española, a la vez lamenta y ensalza la pasión que sufre. Como ya, en los comienzos de aquella tradición, dijo Juan del Encina:

*Más vale sufrir  
pasión y dolores  
que estar sin amores.*

Y es que hay formas de morir que son de sobrevida. Suponiendo que de amor se llegue alguna vez a morir del todo.

La construcción musical de la *Egloga* de Santa Cruz no es tanto la de una cantata, como la de un madrigal ampliamente desarrollado, para soprano, coros y orquesta. No obedece esta *Egloga* a la división en una serie de arias, recitativos, dúos y otros pasajes concertados, coros y corales que caracterizan a la cantata, hermana gemela de la ópera del Barroco. Al contrario, todos los pasajes de la *Egloga* se suceden sin solución de continuidad y sobre el tejer de unos motivos característicos que fluyen con la interna trabazón

---

lógica de la técnica madrigalesca del Alto Renacimiento. La escritura misma de la *Egloga*, dentro de su lenguaje actual y de las peculiaridades del de su autor, tiene un parentesco más estrecho con la libre polifonía, rica en cromatismos, de la Edad de Oro del Madrigal, que con el contrapunto concertante de la cantata. Y en su espíritu, ¿qué hay de esencias más finamente madrigalescas que la fluctuación entre lo lírico y lo dramático que informa a esta composición?

No puede señalarse en la *Egloga* ni una sola aria, ni un solo recitativo que sólo esto sean. La solista canta siempre en un estilo arioso que participa de las cualidades de los dos géneros antes citados. Lo que le permite ceñirse en cada instante a la expresión buscada, con aquella flexibilidad que es la más alta excelencia en los madrigales que Monteverde escribió en «stilo concitato», como los «Madrigales Guerreros y Amorosos» de su última etapa veneciana.

En estos aspectos, como en muchos otros, la *Egloga* se vincula con la *Cantata de los Ríos de Chile*, su legítima antecesora, a distancia de varios años, en la producción de Santa Cruz. Ambas son grandes madrigales acompañados, con el mismo alternar y suma de recursos polifónicos y armónicos, de rica estructura coral y sinfónica. La *Egloga* actual es en cierta medida, nada despreciable, una superación de la *Cantata de los Ríos*, una definitiva conquista con más segura realización, de los objetivos que se persiguieron en aquella primera obra para coros y orquesta.

Así como el coro, por la esencial concentración buscada, está con frecuencia escrito en corto número de voces—abundan al comienzo pasajes en el que el coro sigue una sola línea melódica—la orquestación es nítida, a partes puras, sin más duplicaciones que las necesarias en los climax del final. E incluso en los «tutti», la orquesta no es abigarrada; está limpia de la a veces innecesaria acumulación de elementos que he señalado en otras ocasiones como defecto de la escritura sinfónica de este músico. La transparencia de la orquestación, el melodismo predominante en las partes corales, la dúctil expresión de la voz solista, la regularidad formal de toda la obra contribuyen a la frescura que impregna a la *Egloga*. Y uno llega a pensar si el proceso de íntima madurez de un músico, como el de cualquier otro creador de arte, no está en volver por las sendas previa y audazmente recorrida con una mirada más serena, por más cargada de experiencia, para ofrecernos lo sustancial de su estilo.

Expuesto en líneas generales nuestro criterio, podemos interiorizarnos paso a paso en el desarrollo de la *Egloga* de Santa Cruz.

La introducción orquestal se inicia con la presentación de una melodía ondulante en 6-8, que prestará todo su carácter a este prólogo sinfónico y, en general, a la *Egloga*. Como ya dijimos, con él se relacionan las principales ideas conductoras de la obra. En su primera aparición esta frase es ejecutada por las flautas sobre cuerdas en pizzicato, ocasionalmente apoyada por otras maderas y cuerdas.

### Nº 1.

Flauta

cuerdas pizz

La frase ondulatoria se reparte entre maderas y cuerdas, con un relativo ensanchamiento de la orquesta y reafirmación del clima bucólico, diáfano y sereno de la introducción.

Un motivo, en realidad extraído de la frase comentada, asciende desde las cuerdas graves a otras partes de la orquesta, enérgico, en oposición a la blandura y gracia de la frase fundamental.

Un crescendo hacia el forte, en escalas ascendentes y descendentes, precede a la aparición, en los fagotes, de una frase rítmica, en 2/4, que es un motivo destacado en el final de la obra, cuando aparece en el coro con el texto «Madre, unos ojuelos vi». Al presentarlo los fagotes, los acentos rítmicos van reforzados por la percusión y armonías de maderas, bronces y arpas.

### Nº 2.

Fagotes

La acentuación rítmica se mantiene al ofrecer los bronces una nueva idea de relieve: la del climax en la parte dramática de la *Egloga*. («¡Ay, que me muero por ellos!»). Aquí se muestra como una brillante fanfarria.

**Nº 3.**  
Bronces

La frase de los bronces, pasa a maderas y cuerdas. Después de breves compases, el motivo recién presentado por los fagotes, ahora en imitaciones en las cuerdas, conduce a un forte, al que sigue uno de los más hermosos momentos orquestales de la obra; un diseño arpegiado de las flautas, con apoyos del arpa, triángulos y pizzicatos de cuerdas, sobre notas tenidas del fagot, sirve de base al canto por un corno de otra de las melodías principales («En esta sazón Lisardo»). La melodía es recogida a continuación por el corno inglés; pasa después al clarinete y, a la postre, a una trompeta.

**Nº 4.**  
Flautas  
Corno  
Fagotes

Prácticamente concluye aquí la exposición de material temático que cumple, entre otros fines, este preludio orquestal. Un pasaje de mayor dinamismo y en crescendo, con el acrecentamiento consiguiente de los recursos sinfónicos, sirve como puente a la re-exposición del tema ondulante de un comienzo, en el clarinete, sobre acordes tenidos de flautas y fagotes. Es repetido por las cuerdas,

en forma similar a la de su presentación, antes de que las sopranos del coro inicien la primera estrofa («Corría un manso arrolluelo»).

La melodía coral, al unísono, está emparentada en espíritu con el tema ondulatorio y reafirma el ambiente creado por la introducción orquestal con el valor aclaratorio de las palabras. El «manso arrolluelo, entre valles al alba», es el que hemos estado sintiendo fluir con tan diáfana y ágil escritura sinfónica, desde que comenzó el preludio, entrelazándose a las alusiones reseñadas de las otras ideas fundamentales.

Hacia el final de la primera estrofa la melodía ondulante reaparece, como glosa, en el arpa y pasa en imitaciones a otros instrumentos, sobre armonías de fagotes y cuerdas, para servir de breve enlace con la segunda estrofa. En ésta («Las blancas y rojas flores»), el coro obedece a una escritura contrapuntística, apoyado por las cuerdas.

Los mismos elementos técnicos encadenan en la orquesta las estrofas segunda y tercera. («Ya se volvía el aurora»). Es cantada por el coro a cuatro voces reales en estricto contrapunto, con apoyo de las maderas. Hasta aquí, el sustento de todo el material presentado, su alma mater, es la melodía que calificamos de fundamental en la introducción. Las cantadas por el coro o confiadas a la orquesta son como libres variantes de aquella frase.

Precede a la cuarta estrofa un hermosísimo pasaje sinfónico. Un movido diseño, pastoril, en la trompeta es tratado en contrapuntos con diversos instrumentos, en escritura de orquesta muy abierta y clara, deliciosa combinación de timbres puros.

### Nº 5.

The musical score for N° 5 consists of three systems of staves. The first system has two staves: the top one is labeled 'oboe' and 'Trpt.' (Trumpet), and the bottom one is labeled 'C.B.' (Cello/Bass). The second system has two staves, and the third system has two staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings, illustrating a complex contrapuntal texture.

---

La estrofa, siempre en el coro («Las rosas, en verdes lazos»), tiene la sutileza de un madrigal muy ornamentado en sus líneas melódicas. La misma técnica, con cierto incremento de partes orquestales, se mantiene en la estrofa siguiente («Ya no bajaban las aves»). La sólida formación polifónica de Domingo Santa Cruz resalta en este pasaje, verdadero y sutil enjambre de contrapuntos entre el coro y la orquesta. La armonía es cromática, nutrida, rica. Un excelente ejemplo del estilo peculiar de este músico, sobre el que se advierte una lejana influencia de Bach, a través de Hindemith, concretamente en la quinta estrofa. Culmina en un tutti, donde la frase ondulante se superpone a la cadencia coral, en acordes prolongados, que apoyan las cuerdas. Al cesar el coro, la base armónica de cuerdas sustenta una codetta sobre las escalas ascendentes y descendentes del tema fundamental; en las maderas, primero, después, en las cuerdas, hasta recuperar la atmósfera traslúcida de un comienzo, con que termina la que calificamos de primera parte de la *Egloga*.

Ya expresé que así como la primera parte consta de dos miembros (el preludio orquestal y las cinco primeras estrofas corales), la segunda parte comprende una transición hacia el clima dramático final (estrofas de la soprano solista y de ésta con el coro) y la parte dramática misma (estrofas duodécima a décimo sexta).

Sobre la prolongación del acorde con que se cierra la parte primera, un solo de corno propone la melodía de la estrofa sexta («En esta sazón Lisardo»), ya aludido en la introducción. Entra la soprano e inicia su canto con una inversión de la melodía del corno. El coro vuelve a recoger la melodía en su posición real y la desarrolla como un canon, entre tenores y bajos, al que hace contrapunto su inversión, en cornos y violoncellos. Entran las otras dos voces corales en contrapunto libre y la solista, acompañadas por la orquesta. Una onda de tristeza se cierne sobre la claridad anterior, como presagio del ambiente fuertemente dramático de más tarde.

La estrofa séptima («Por las mal enjutas sendas») la toma el coro, con una liviana orquesta como sustentación. Es un canon a cuatro voces, de las sopranos a los bajos, sobre un identificable y rítmico diseño. Se transforma éste al tomarlo la solista. En el forte con que se cierra la estrofa, maderas y cuerdas, duplicándose, ejecutan una alternación de escalas ascendentes y descendentes, que recuerdan a la frase fundamental de la primera parte.

Una digresión melódica en el clarinete, apoyada por los fagotes y, después, por el arpa, conduce al gradual remanso melancólico que representan las estrofas octava a undécima, confiadas a la soprano solista. Un obstinado orquestal, obtenido por los más simples medios (flautas, violas, cellos), sirve de fondo al canto de la solista («Por otra parte venía»).

## Nº 6.

Soprano

Flautas

Violas

Por o \_ tra.parte \_ ve \_ ni - a

La línea vocal, blanda, dúctil, es una de las más hermosas y expresivas melodías de Santa Cruz. Desde el sencillo arioso con que principia, el canto va ganando en vuelo lírico y expresión, que resplandece ya al atacar la estrofa consecutiva («Leyendo viene una letra»).

## Nº 7.

Soprano

Maderas.

Le - yen.do vie.ne u.na le \_ tra

---

La orquesta va incrementándose sobre los mismos elementos acompañantes, hasta que en el final de la estrofa novena el acompañamiento obstinado se funde con una ondulación de escalas ascendentes y descendentes que, de nuevo, aluden al tema fundamental de la composición.

A la última estrofa (oncena) de la soprano solista sucede un interludio sinfónico,—quizás demasiado largo para el sentido del texto,— que enlaza los dos miembros que hemos señalado en esta segunda sección de la *Egloga*.

A partir de aquí, la *Egloga* cobra un acento dramático, más y más pronunciado hasta el final, que la aparta del estricto sentido del texto y también de su carácter bucólico. El músico se siente arrastrado por su fuerte temperamento dramático; las ideas musicales se imponen a la simple interpretación del texto literario. Dígámoslo con mayor claridad: mientras el desarrollo musical conserva una lógica poderosa y llega a un climax de pasión ya presentido en pasajes anteriores; mientras la música, objetivamente considerada, en nada violenta su proceso e intensifica hasta la angustia el espíritu que la animaba, el texto queda rebasado. Por paradójico que parezca, esta divergencia respecto del texto aumenta el contenido de la música y le abre perspectivas más dilatadas. Puede argüirse que la música agrega una intensidad trágica al poema de Lope que en él no estaba implícita. Pero también es justo resaltar que si en ello hay error, no lo es por defecto.

En el interludio sinfónico, como en el prelude de la primera parte, el compositor presenta las ideas fundamentales que desarrollará después en la totalidad de elementos de su obra, solista, coros y orquesta. Un motivo rítmico, que va como empujando el discurso sinfónico hacia el climax de la entrada del coro, presenta el tema de esas exclamaciones corales («¡Madre, madre!»). Contrasta este enérgico motivo, como en el canto coral, con el de los versos finales de la estrofa («¡Ay, que me muero por ellos!»).

Sobre acordes del coro y los bronces es iniciada la estrofa duodécima. Arpas y flautas ofrecen un diseño en escalas, que agita lo recio de la otra frase. La armonía cobra aquí su pleno valor expresivo.



## Nº 10.

Coro.

y e - llos se bur.lan de mi.  
 ye - llos se bur.lan de mi.  
 ye - llos — se bur.lan - de mi ye - llos se bur.lan - de mi.  
 ye - llos se bur.lan - de mi.

Todo este momento,—la estrofa duodécima es una de las más elaboradas,—se encalma hacia un pianissimo cuya expresión resalta por la enseñadora melodía que los violines toman de las flautas como enlace con la estrofa décimotercera. La canta la solista en contrapunto con las contraltos del coro («Las dos niñas de sus cielos»). Siempre en pianissimo, sobre un mínimo acompañamiento de cuerdas y maderas, que duplican el canto, la masa acompañante crece levemente, en una escritura a cuatro partes, ya al final de la estrofa. Como el lector habrá podido observar, las estrofas suelen ir apareadas. Así, la siguiente («Yo pienso madre que vi»), tiene un parecido carácter. La intepreta el coro, en imitaciones canónicas, al que luego se une la solista, sobre una orquesta más nutrida, pero siempre en piano y con una transparencia a que contribuye el color de las cuerdas en sordina. El apagamiento de esta estrofa, coro solo, en escritura armónica, con un mínimo apoyo orquestal, forma una transición natural con la estrofa décimo quinta («¿Quién pensara que el color?»), donde la solista canta con retenido lirismo. El comentario orquestal, más que acompañamiento, envuelve a la voz cantante en una fina armonía, rica en cromatismos. Un rápido crescendo orquestal, sobre fragmentos de escalas ascendentes, lleva al fortissimo con que se inicia la última estrofa, sobre las apasionadas exclamaciones que fueron ya cúspide dramática de la obra («¡Madre, en ellos me perdí!»). Ahora las exclamaciones imadre!, imadre!, van alternadas entre la solista y el coro. La orquesta apoya, en bronces y maderas, los acordes producidos en las voces,

mientras las cuerdas sostienen una base en continua imitación de motivos en escalas ascendentes. La orquesta,—por la que corre, en la armonía como en la instrumentación, cierto aliento wagneriano,—intensifica el clima dramático, con abundancia de progresiones, una variada fluctuación tonal y animada e irregular acentuación rítmica. Repite solista y coro, en disposición semejante a la anterior, el versículo primero de esta estrofa («¡Madre, en ellos me perdí!»). Tras de este pasaje se inicia el fugato final por las sopranos y contraltos del coro al unísono («Y es fuerza buscarme en ellos»). Los clarinetes, oboes y flautas, sucesivamente, trazan el contrasujeto al tema del fugato.

Nº 11.  
Orquesta

Coro.

Yes fuer - - - za bus - car

El contrasujeto pasa a las cuerdas y clarinetes, al ser tomado el sujeto por las voces graves del coro (tenores y bajos). El fugato es desarrollado con bastante extensión y brillantez orquestal, hasta el tercer versículo de la estrofa, donde el ritornello literario («¡Ay, que me muero por ellos!») obliga a la repetición, ligeramente variada, de la correspondiente frase musical. La repetición de esta frase,—presentada primero por las voces graves del coro, a la postre por el coro entero y la solista,— lleva hacia la coda, de enérgico ritmo, en tutti y fortissimo. En este pasaje de cierre de la obra, no falta una última alusión, al motivo básico de la obra,— la frase ondulatoria de la introducción,— ampliados sus valores melódicos, en escalas ascendentes y descendentes y sujeto al ritmo ternario, que le es característico. Sobre este motivo se llega a la culminación señalada y sobre él también, como si su espíritu se impusiese, se deslizan hacia el acorde final los seis últimos compases en un decreciendo que reimpone la serenidad bucólica de la iniciación.

---



---

**Egloga de Lope de Vega**

I

*Corría un manso arroyuelo  
entre dos valles al alba,  
que sobre prendas de aljófar  
le prestaban esmeraldas.*

II

*Las blancas y rojas flores  
que por las márgenes baña  
dos veces eran narcisos  
en el espejo del agua.*

III

*Ya se volvía el aurora,  
y en los prados imitaban  
celosos lirios sus ojos,  
jazmines sus manos blancas.*

IV

*Las rosas en verdes lazos  
vestidas de blanco y nácar,  
con hermosura de un día  
daban envidia y venganza.*

V

*Ya no bajaban las aves  
al agua, porque pensaban,  
como daba el sol en ella,  
que eran pedazos de plata.*

VI

*En esta sazón Lisardo  
salía de su cabaña,  
¿quién pensara que a estar triste  
donde todos se alegraban?*

VII

*Por las mal'enjutas sendas  
delante el ganado baja  
que a un mismo tiempo paciendo  
come hielo y bebe escaroha.*

VIII

*Por otra parte venta  
de sus tristezas la causa,  
hermosa como ella misma,  
pues ella sola se iguala.*

IX

*Leyendo viene una letra  
que a sus estrellas con alma  
compuso Lisardo un día,  
con más amor que esperanza.*

X

*Vióle, admirado de verla,  
y de unas cintas moradas,  
para matalle a lisonjas  
el instrumento desata.*

XI

*Y por dos hilos de perlas,  
que dos claveles guardaban,  
dió la voz al manso viento,  
y repitió las palabras:*

XII

*«Madre, unos ojuelos ví,  
verdes, alegres y bellos:  
¡Ay, que me muero por ellos  
y ellos se burlan de mí!*

XIII

*«Las dos niñas de sus cielos  
han hecho tanta mudanza,  
que la color de esperanza,  
se me ha convertido en celos:*

XIV

*«Yo pienso, madre, que ví  
mi vida y mi muerte en vellos.  
¡Ay, que me muero por ellos,  
y ellos se burlan de mí!*

## XV

*« ¿Quién pensara que el color  
de tal suerte me engañara?  
Pero, ¿quién no lo pensara  
como no tuviera amor? »*

## XVI

*« Madre, en ellos me perdí  
y es fuerza buscarme en ellos:  
¡Ay, que me muero por ellos,  
y ellos se burlan de mí! »*

### Lista de obras de Domingo Santa Cruz

- PIANO.—Tres Preludios (1918) op. 1. Viñetas (1925-27) op. 8. Cinco Poemas Trágicos (1929) op. 11. Imágenes Infantiles (Series Primera y Segunda, 1932) op. 13.
- CANTO Y PIANO.—Dos canciones (Poesías de Tagore, 1919) op. 2. Pensées Poétiques (Cuatro Canciones sobre versos de Tagore, 1920) op. 15. Cuatro Canciones (1921) op. 6. Cuatro Poemas de Gabriela Mistral (1927) op. 9. Cantos de Soledad (1927-28) op. 10.
- CÁMARA.—Tres piezas para violín y piano (1937) op. 15. Cuarteto N.º 1 (1930) op. 12. Cuarteto N.º 2 (1947) op. 24.
- COROS.—Nisi Dominum y Ave María, para voces solas; Libera me Domine, para coros y órgano (1919-20) op. 3. Te Deum, para solos, coros y orquesta de cuerdas (1919) op. 4. Dos Canciones Corales (Texto de Max Jara y Gabriela Mistral), (1926) op. 7. Cinco Canciones a cuatro voces mixtas (1940) op. 16. Tres Madrigales a cinco voces mixtas (1940) op. 17. Tres Canciones a cuatro voces iguales (1941) op. 18. Cantares de la Pascua para voces iguales (1949) op. 27. Canciones de Primavera para voces mixtas. (1950) op. 28.
- ORQUESTA.—Cinco piezas para orquesta de cuerdas (1936) Op. 14. Cantata de los Ríos de Chile, para coros y gran orquesta (1941) Op. 19. Variaciones en tres movimientos, para piano y orquesta (1943) Op. 20. Sinfonía Concertante, para flauta y orquesta (1945) Op. 22. Preludios Dramáticos (1946) Op. 23. Segunda Sinfonía para orquesta de cuerdas (1948) Op. 25. Egloga para solista, coro y orquesta (1949) Op. 26.