

Notas y Documentos

OBRAS CHILENAS PRESENTADAS EN LA TEMPORADA DE CONCIERTOS 1987.

por
Carlos Riesco

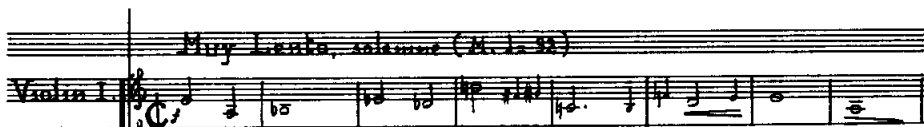
Nos es muy grato aprovechar esta oportunidad que nos brinda la *Revista Musical Chilena* para referirnos a las composiciones chilenas que fueron presentadas en la temporada de conciertos 1987 de la Orquesta Sinfónica de Chile. Debemos aceptar en calidad de "argumento" irrefutable, para los fines que dicen relación con la identidad natural de nuestra nacionalidad, que sólo las obras compuestas por los músicos chilenos serán recordadas en el devenir histórico-musical que atañe al país. Las otras obras, las que forman parte del repertorio internacional más conocido, por importantes que ellas sean, tienen una gravitación mucho menor en el medio cultural local, por cuanto deben pagar tributo a esa cualidad eminentemente efímera que caracteriza al arte musical. La Universidad de Chile ha seguido cumpliendo, así, con los nobles propósitos que ha patrocinado, desde el momento mismo que se hizo cargo de impartir la enseñanza musical en sus aulas y promover una política extensional, de suyo importante, porque ha estado siempre ligada al quehacer académico universitario.

En la temporada de conciertos a la que nos hemos referido, cinco obras chilenas fueron incluidas en la programación: *Variaciones en Tres Movimientos para Piano y Orquesta* de Domingo Santa Cruz, *Concierto para violín y orquesta* de Juan Orrego-Salas, *Sinfonía "El Hombre Ante la Ciencia"* de Alfonso Letelier, el *Concierto para percusión y orquesta* de Gustavo Becerra y el *Friso Araucano* de Carlos Isamitt. Conviene hacer resaltar que de estas cinco composiciones, dos de ellas pertenecen a compositores que desde largos años se encuentran radicados en el extranjero: Juan Orrego-Salas, en los Estados Unidos y Gustavo Becerra, en Alemania Federal; ambos músicos de extraordinario talento, de quienes no se escuchaban estrenos desde hace mucho tiempo. Es por ello que aplaudimos esta iniciativa de reincorporar sus nombres a la temporada de conciertos sinfónicos que organizara la Facultad de Artes, para facilitar la oportunidad que las generaciones más jóvenes los conozcan y que los viejos amigos se regocijen con un nuevo reencuentro musical. En esta oportunidad nos referiremos solamente a dos de estas cinco composiciones, las *Variaciones en Tres Movimientos* de Domingo Santa Cruz y el *Concierto para violín y orquesta* de Juan Orrego-Salas, dejando el comentario de las otras para una próxima ocasión.

La obra de Santa Cruz, si bien se había estrenado el veintiocho de mayo de mil novecientos cuarenta y tres, época en la cual la Universidad de Chile no contaba con los equipos de grabación que hoy tiene a su disposición, no había

Revista Musical Chilena, Año XLI, julio-diciembre, 1987, N° 168, pp. 83-101

sido ejecutada desde hace algunos años y, por lo tanto, esta interpretación se constituía de hecho en un nuevo estreno. El primer movimiento de la obra está estructurado como un amplio pasacalle, el cual, a su vez, se nos muestra organizado internamente a la manera de una forma de sonata monotemática. El tema de pasacalle ocupa una extensión de ocho compases y es elaborado, contrariamente a lo usual, en ritmo binario; además, hace oír una serie dodecafónica que también se aparta de lo común, puesto que al final se repiten las dos notas iniciales de la serie, con lo que ésta adquiere una marcada influencia tonal que gira alrededor de la nota "la", eje sonoro que ha de prevalecer a través de todo este primer tiempo, salvo al final, donde el compositor modula a fa sostenido, por un corto tiempo, para volver luego, nuevamente, a su punto de partida (ver ej. 1).



Las variaciones están agrupadas en cuatro grandes secciones que se suceden sin interrupción: La sección inicial, muy lenta, consta de siete variaciones (compases 9-64). El tema de pasacalle está expuesto en el bajo por el piano solista en toda su extensión, mientras se estructura un gran crescendo que parte desde un pianissimo hasta alcanzar un rango dinámico en fortísimo, en el que participa toda la orquesta, mientras en la urdimbre del tejido polifónico se deja connotar una densidad armónica cada vez mayor.

En la segunda sección (compases 65-160) de carácter más movido, comienza un primer desarrollo formal que consta de seis variaciones, en las cuales el tema se desplaza del bajo hacia las otras voces y es expuesto por diversos instrumentos, a veces en calidad de solistas, mientras el piano adopta un lenguaje muy contrapuntístico y ornamental, salvo en la variación novena donde el instrumento solista hace un despliegue expresivo y lírico de gran calidad que contrasta favorablemente con el resto de esta segunda parte.

La tercera sección (compases 161-288) comprende ocho variaciones que representan un nuevo desarrollo, que, por contraste, es tratado de muy diversas maneras. En esta sección se distinguen dos partes: la primera consta de tres variaciones (XIV-XVI), en la que alternan una presentación fragmentada —meno mosso— de carácter marcial, con un tratamiento más ornamental del piano, mientras el tema principal lo exponen los violines primeros; en las maderas se escuchan cánones sucesivos basados en el cabezal o quinta inicial del tema aludido (compases 193-208). Las variaciones siguientes (XVII-XXI) representan la segunda parte de esta sección donde se distinguen distintos tratamientos de carácter formal. En efecto, las variaciones están agrupadas alternando el trato fragmentado con el original: en octavas saltadas, variaciones XVIII y XX, en las cuerdas y en el piano (compases 225-240 y 257-272); y una marcha, variación XVII (compases 209-224); un cierto ritmo de carácter español, variación XIX

(compases 242-256) y, finalmente, una importante variación, la XXI, en la que destacan tanto acordes como líneas cromáticas (compases 273-288). Se debe señalar que a partir del compás 225 el ritmo binario se ha vuelto ternario hasta el compás 337, dando paso de una cifra de compás de 3/2 a otra de 4/4.

La cuarta sección (compases 289-434) viene a representar la reexposición en el sentido formal, desde que el tema de pasacalle vuelve a aparecer en su forma original cada vez más resaltado. Esta parte final del primer tiempo puede dividirse en tres grupos de tres variaciones cada uno: XXII-XXIV; XXV-XXVII; XXVIII-XXX.

El primero de estos grupos consiste en dos variaciones unidas entre sí (compases 289-304 y 305-320) con algunas reminiscencias de carácter romántico, seguidas de una tercera variación mucho más movida y contrapuntística que actúa como puente de unión con el grupo siguiente (compases 321-336). En las tres variaciones que prosiguen, el compositor vuelve a presentar el tema de pasacalle en compás binario. La primera variación tiene un cierto dejo chopiniano y que, además, tiene la particularidad de presentar el tema modulado a fa sostenido a cargo del corno inglés (compases 337-352). La variación que sigue es rápida y ágil y está elaborada a partir del fa natural; a ésta le sigue una tercera (XXVII, compases 371-386) en que el tema vuelve a su forma original en oposición a un tejido armónico-contrapuntístico bastante enérgico.

Las tres variaciones finales están tratadas como una sola unidad, en la cual destaca una serie de cánones ininterrumpidos, cada vez más tensos, hasta llegar al compás 419 en que el piano hace oír el tema a la séptima mayor. Estos cánones se desarrollan sobre tres entradas del tema en el bajo (compases 387, 403 y 415) y se fundamentan en muy variados intervalos. Esta parte final del movimiento desemboca en un "stretto" que da ocasión a muy variadas e interesantes combinaciones armónicas.

Con el compás 435 se inicia la réplica de los ocho compases iniciales, duplicados en los bronces, que dan cauce a un tutti orquestal, en el que participa también el piano solista, que conduce a la coda "casi presto" del compás 451 que termina en La mayor.

En el segundo movimiento se manifiestan claramente muchos de los mejores atributos que caracterizan el lenguaje musical de Santa Cruz: su hondo sentido dramático, reflejo de las señales que los avatares de la propia existencia dejaron como huella indeleble en su espíritu, tan sensible y noble; pero hay además una facultad interior de índole meditativa y mística que conmueve, acentos que han de adquirir cada vez una mayor preponderancia en obras posteriores del compositor.

Este segundo tiempo se inicia con una introducción que dura dieciséis compases; en el compás que sigue el oboe hace oír una larga melodía que está basada en el tema de pasacalle, pero que está suficientemente ornamentado como para dificultar el proceso de reconocimiento por mucho que se agucen los oídos (ver ej. 2a y 2b.)

Al oboe le responde la flauta a la quinta superior. A partir del compás número treinta se inicia un "crescendo gradualmente", donde el tema será

OB. I

SOLO

p expr

OB. I

v expr

I

compartido por los violines segundos, corno inglés, clarinetes, que desarrollan el canto hasta alcanzar un tutti que luego decrecerá hasta llegar el compás cuarenta y tres, donde entra el piano cantando una nueva variación del tema principal, que es apenas reconocible debido a la muy elaborada ornamentación que le caracteriza. El canto del piano, en dúo con la flauta, llega hasta el compás cincuenta y uno, lugar en el que comienza un desarrollo en el cual se van alternando el tema inicial del oboe, a cargo de varios instrumentos, el clarinete duplicado por una viola, piano y corno, con pasajes pianísticos de la variación. Este desarrollo culmina en un fortísimo que desemboca en lo que ha de ser la sección final. A partir del compás sesenta y siete se vuelve a escuchar el tema inicial del oboe, con algunos cambios en el cabezal del tema, en varios instrumentos, mientras el piano insiste con su variación transformada. Una breve coda da lugar a un solo nostálgico del piano que se enlaza sin interrupción con el movimiento final de la obra.

Volvemos a insistir en que este movimiento es de carácter melancólico, muy expresivo, haciendo presagiar características de lenguaje muy propias del compositor, que se irán dando a conocer luego en otras de sus obras posteriores.

El tercer movimiento contrasta mucho y nos atrevemos a afirmar que favorablemente con el resto de la composición. Es bastante más movido y alegre, permitiendo que el piano saque partido, lucíéndose con brillo en su calidad de instrumento solista. A esto se agrega, también, que el tratamiento orquestal es más liviano, dando lugar a variados juegos timbrísticos que van apoyados por diversas combinaciones rítmicas, valores todos que lo aproximan a lo que debe ser el carácter de un Scherzo. La estructura de este tiempo final está claramente elaborada a la manera de una forma de sonata.

La exposición, bastante larga (compases 1-121), presenta tres temas: el inicial (A), que deriva del tema de pasacalle (ver ej. 3a, 3b y 3c).

ALLARGANDO MUCHO

PIANO

mf

BASTANTE MOVIDO, CON FRESCURA Y ALEGRÍA

♩ = 126



Este adquiere una fisonomía rítmica y caprichosa que nos hace avanzar hasta el compás número treinta y nueve; a partir del compás siguiente comienza el segundo tema (B) (ver ej. 4a y ej. 4b),



definido como toccata por el propio compositor, el cual, a veces, toma cierto aire español, para alternarse luego con el primer tema. El tercer tema (C) (ver ej. 5a y 5b),.



compás ochenta y ocho, también se relaciona con lo que es el tema principal de la obra. En el desarrollo se irán alternando los diferentes elementos temáticos que ya hemos reseñado, en forma siempre variada, las que a partir del compás doscientos cuatro irán configurando un gran “crescendo” que servirá de puente con la reexposición que sigue.

Esta es bastante corta y comienza repitiendo casi textualmente los primeros diecisiete compases del movimiento, los que han de desembocar en el tercer tema (C) que en combinación con el segundo (B), en estilo de toccata, crearán las condiciones sonoras favorables para ir gestando un nuevo “crescendo” que nos lleva al final de la obra y de regreso a lo que es el tema de pasacalle. Consta este final de dos partes: un fugato, en que el tema principal se desarrolla durante cuarenta y cuatro compases, hasta la entrada del piano, compás trescientos veintiocho, donde se hace oír nuevamente el tema de pasacalle en el agudo del instrumento solista y luego, en valores dobles en el bajo, armonizado a la manera de un coral, mientras que en el resto de la orquesta y el piano se van articulando diversas combinaciones que han de conducir al final de la composición.

Las *Variaciones en Tres Movimientos* son una obra que persistió en el oído del compositor. En efecto, hasta muy al final de sus días, Santa Cruz, a quien solíamos visitar todos los sábados en las tardes, hablaba de esta composición y se quejaba que nunca había sido ejecutada después de su estreno. Por lo general, despotricaba en contra de los impedimentos que hacían más difícil la segunda ejecución por sobre una primera. Nos comentó en muchas ocasiones sus anhelos por corregir el primer movimiento, ya que lo encontraba demasiado denso, debido a duplicaciones innecesarias en la orquestación y a que el piano lo había tratado más bien como instrumento integrado a la orquesta, que como instrumento solista. Como ya las fuerzas físicas le comenzaban a flaquear, el compositor solicitó la ayuda de su amigo Víctor Tevah, por largos años director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, con quien comentó y le hizo conocer en detalle los cambios que quería hacer en la partitura. Por desgracia, poco después del fallecimiento del compositor, también cayó gravemente enfermo el Maestro Tevah, quien no alcanzó en vida a introducir las correcciones en la

partitura que le habían sido encomendadas. ¡Lamentables signos del destino! Nos sirva de consuelo, que esta obra ha sido nuevamente ejecutada y que, si bien, concordamos con las autocríticas que se hacía el propio compositor, también encontramos en ella muchísimas de las virtudes de las que hizo gala como compositor muy representativo de éste, su país, Domingo Santa Cruz.

Decíamos, anteriormente, que hacía tiempo que no escuchábamos obras sinfónicas del compositor Juan Orrego-Salas de más o menos reciente data. Celebramos, por lo tanto, que hayamos tenido la oportunidad de conocer, en el transcurso de la temporada sinfónica recién pasada, su *Concierto* para violín y orquesta que fuera estrenado en el Musical Arts Center de la Universidad de Indiana en los Estados Unidos, el tres de octubre de 1984. Esta composición está dedicada por el compositor a su mujer, según reza en la partitura: "a Carmen, pensando en nuestros cuarenta años de matrimonio, con profundo amor". Es esta misma condición afectiva la que de alguna manera influye o estimula, a nuestro juicio, el lenguaje expresivo de Orrego-Salas.

No pretendemos en estos párrafos adentrarnos en un estudio analítico del concierto, por cuanto este análisis, hecho por Ricardo Lorenz Abreu, ya fue publicado en esta misma revista¹.

Sólo queremos expresar algunas reflexiones que se nos vienen a la mente, después de haber escuchado la obra, y que dicen relación más bien con la personalidad del compositor, a quien nos une una amistad que ya sobrepasa los cuarenta años.

Juan Orrego-Salas desde todo un primer momento ha ligado su expresividad musical a lo que es el diseño melódico. De seguro, este hecho se debe a que el compositor además de músico es arquitecto. En efecto, nos parece como si Orrego-Salas organizara sus líneas melódicas, estando sentado frente a una mesa de diseño arquitectónico, para hacer calzar cada parte de la estructura con infinito cuidado, en son de ladrillos que cumplen una función específica de sostén y equilibrio en relación a un todo. Estas cualidades se dejan ver desde el principio mismo de la composición. Efectivamente, el tema principal del primer movimiento lleva en sí todos los gérmenes que luego el compositor habrá de emplear, de una u otra manera, a lo largo de la obra. Si a este tema le agregamos el corto motivo de tres semicorcheas con que se inicia la obra, expuesto por el xilófono, podemos agregar que Orrego-Salas nos ha hecho escuchar en pocos compases, haciendo gala de un poder de síntesis poco común, los elementos básicos, digamos los cimientos que han de hacer de planta un edificio sonoro. Agreguemos a esto que los gérmenes ya mencionados son fácilmente reconocibles: un intervalo de séptimas, un saltillo de negra con punto seguido de una corchea y un pequeño diseño de movimiento conjunto en el marco de una tercera menor, todo lo cual facilita al auditorio seguir la obra con inteligencia.

También nos parece que la influencia del arquitecto se manifiesta en el

¹Ricardo Lorenz Abreu, "El Concierto para Violín y Orquesta Opus 86 de Juan Orrego-Salas", *RMCh.* XXXVIII/162 (julio-diciembre, 1984), pp. 147-153.

músico, cuando examinamos la estructura formal del *Concierto* para violín de Juan Orrego-Salas. Los tres movimientos de esta obra están fuertemente proporcionados entre sí, logrando el compositor una simetría de conjunto que, a la vez, se da en cada movimiento en particular: el primero, *Allegro Gentile*, en forma de sonata bastante estricta; el segundo, *Adagio Espresivo*, en forma ternaria y, el tercero, *Allegro Rutilante*, como un rondo-sonata. Debemos señalar, además, que entre el primer y segundo movimiento, se ligan lazos de afinidad bastante pronunciados que han de contrastar fuertemente con el tercero. En este compositor la forma se da en el contexto de la tradición clásico-romántica, sin ningún rebuscamiento que pueda obstruir el buen entendimiento del discurso musical, el cual fluye con gran facilidad desde un comienzo hasta el fin, al extremo que no sabemos dilucidar si es la forma que se adapta a la música, o la música a la forma.

Juan Orrego-Salas es un compositor que siempre se ha destacado en el manejo de la orquesta. Sabe dosificar muy bien el volumen sonoro, empleando la duplicación sólo de tarde en tarde y cuando es estrictamente necesario, logrando así que todos los elementos musicales se pongan de relieve con claridad, sin estorbarse el uno al otro. Pero es en el empleo del timbre donde el compositor hace gala de su oficio y buen gusto. En el *Concierto* para violín, especialmente en el tercer movimiento, se aprecia cómo el músico se da maña para oponer al violín solista un instrumento tan disímil como el xilófono, haciéndolos entrar en una disposición de movimientos opuestos y contrastantes, donde tampoco estará ajena la participación de una nutrida gama de instrumentos de percusión. Es en este juego de contrastes donde se expresa con sus mejores sutilezas el compositor, sacando partido de su capacidad inventiva.

Por último, quisiéramos resaltar que, como preocupación principal del compositor, se hace notar su voluntad de mantener un vínculo muy sólido con las tradiciones del pasado, las cuales respeta, profundiza y las hace suyas, aportando a ellas los juicios estéticos que le dicta su naturaleza. No busca la innovación como mera innovación; no se interesa por ser vanguardista, sino más bien, expresar con absoluta autenticidad su propia personalidad, lo que no es poco decir.

*Instituto de Chile
Academia Chilena
de Bellas Artes*