

EL CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA EN LA OBRA DE JUAN ORREGO SALAS

P O R

Domingo Santa Cruz

Juan Orrego Salas nació en Santiago de Chile, en 1919. Hizo sus estudios humanísticos en el Liceo Alemán de Santiago, recibiendo su título de bachiller en Historia y Letras en 1935. Ingresó a la Escuela de Arquitectura y se tituló arquitecto en 1943, profesión que abandonó para dedicarse totalmente a la música. Paralelamente a esto, realizó sus estudios de música como alumno de las cátedras de piano de Alberto Spikin y de composición de Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz, en el Conservatorio Nacional de Música. Como becado de las Fundaciones Rockefeller y Guggenheim, perfeccionó sus estudios de música en los Estados Unidos como alumno de los profesores Randall Thompson, Aaron Copland y Paul Henry Lang. Desde 1942 ocupa el cargo de profesor de Historia de la Música y Análisis en el Conservatorio Nacional. En 1940 fundó el coro de la Universidad Católica. Actualmente ocupa los cargos de director de la Revista Musical Chilena y Secretario de la Asociación Nacional de Compositores, filial chilena de la S. I. M. C.; es además crítico musical de «El Mercurio» de Santiago. En 1949 viajó por Europa como invitado del British Council y del Gobierno de Francia y asistió al Festival de Palermo de la S. I. M. C. como delegado chileno, donde dirigió el estreno de sus Canciones Castellanas.

ES muy frecuente oír la afirmación de que los compositores son malos críticos de la obra de sus colegas. Se supone que el creador, endilgado en una determinada ruta, pierde la objetividad y sólo puede dar juicios limitados, apasionados y hasta absurdos. No faltan, por desgracia, pruebas de esto último; y cuando Wagner o Berlioz dicen cosas manifiestamente arbitrarias, o cuando Debussy se burla de Parsifal o Saint Saenz de las «roulades» de Haendel, la conclusión generalizadora enrostra casi un poco de debilidad mental sobre el criterio del compositor en frente de la música ajena. ¿Y los tremendos desatinos que se leen a menudo en los que oficialmente se erigen como críticos sin ser compositores?; ¿no es la historia de la crítica, en una parte más que considerable, la historia de los disparates que se han ido escribiendo a medida que las obras se estrenaron? Dios entregó el mundo a las disputas de los hombres, se ha dicho, y en estas querellas y juicios todos han errado, compositores y no compositores. La aptitud para aquilatar el valor de la obra de arte no es atributo ajeno a las funciones del compositor, como tampoco lo es a las del ejecutante o del musicólogo (para no citar al vulgar y simple charlatán que tanto abunda y pontifica), sino que es una cualidad que ciertas personas tienen y que ejercen con provecho, cuando lo hacen con conocimiento de causa y con espíritu limpio de manías y de fobias. Cicerón definió al orador diciendo que era el «hombre bueno perito en el hablar» (vir bonus dicendi

peritus). Yo diría, parodiándolo, que el crítico debe ser el mismo buen hombre con capacidad de juzgar: «vir bonus iudicandi peritus».

Por toda esta tranquilizadora argumentación y porque no me anima ningún propósito de proselitismo, me he sentido inclinado a aceptar el encargo de ocuparme de una obra como el «Concierto para piano y orquesta» de mi amigo y colega Juan Orrego Salas. He leído últimamente varios estudios hechos por compositores, como el excelente libro sobre Strawinsky, que publicó Alexander Tansman y pienso que es útil empezar ya a hablar de los jóvenes valores de nuestra patria, y de uno de los que de un modo más auténtico nos permite esperar mucho en el futuro musical de este país. El encargo que recibí fué de ocuparme del Concierto, nada más que de eso, pero la lectura y audición de otras obras del compositor, me ha llevado a este pequeño ensayo de conjunto, en que su más reciente creación aparece engastada en el total de lo que hasta ahora ha hecho oír.

* * *

Juan Orrego Salas empezó a dar que hablar como compositor durante el último año de su permanencia en los Estados Unidos, en donde obtuvo, cosa poco frecuente, sucesivamente dos de las mejores becas que en ese país se otorgan a los artistas, una de la Fundación Rockefeller y otra de la Fundación Guggenheim. Una tarde, en 1946, en una muy agradable reunión, en casa del compositor Alfonso Letelier, otro de nuestros mejores creadores jóvenes, Alfonso Montecino, leyó unas *Variaciones sobre un pregón*, de Orrego Salas, para piano y los que estábamos presentes tuvimos la sensación de haber visto bruscamente aparecer un compositor, con un lenguaje diferente de todos, con una técnica sin reparos y en una concepción de la música perfectamente clara y equilibrada. Poco después nos llegó la *Sonata para violín y piano*, admitida en Nueva York en las audiciones de la S. I. M. C., obra que nos reafirmó en el aprecio al joven músico, que entraba con atrayente expresividad en un camino de refinamiento y de depurado gusto.

Algunos meses después, en 1946, es decir, apenas el compositor cumplía los 26 años de edad, recibimos unos malísimos discos, junto con la música de la *Cantata de Navidad*, que se acababa de estrenar en un «Symposium» de música contemporánea en Rochester, N. Y., bajo la dirección del compositor Howard Hanson, director del Conservatorio Eastman. Poco después, nuestro buen amigo Fritz Busch llegó a Santiago deseoso de estrenar esta obra, que había conocido en Nueva York, y la programó con la soprano Adriana

Herrera de López y luego con la hermana del compositor, Teresa Orrego, que la había cantado en Rochester.

Con la *Cantata de Navidad* y las otras obras ya pudimos apreciar que el compositor poseía un estilo muy personal y que las trabas escolásticas que todavía se advertían serían lastre pasajero en su creación.

Juan Orrego Salas regresó a Chile a fines de 1946 y, fuera de obras menores y algunas obras corales, nos hizo conocer una *Suite* para piano de factura valiente y de mucho mérito y lo que podría ser su examen final del curso de orquestación, las *Escenas de Cortes y Pastores*, que se ejecutó bajo la dirección de Víctor Tevah el 16 de Mayo de 1947, en el segundo concierto sinfónico de la temporada. Quedaba con esto presentado el compositor en obras de diversa magnitud, que la crítica acogió con elogios y formuló al mismo tiempo excelentes votos para lo que debía venir.

Si las obras presentadas y creadas hasta 1946, significan la toma de posesión de un estilo y la orientación musical clara de Orrego Salas, el año 1947 es el momento en que la facilidad creadora y la mano segura se ensayan y logran un primer acierto enteramente definitivo. Casi conjuntamente, y trabajando en dos planos distintos, el compositor escribe la *Obertura Festiva*, para orquesta, y las magníficas *Canciones Castellanas*, para soprano y un conjunto de nueve instrumentos (flauta, corno inglés, clarinete, corno, viola, violoncello, arpa y percusión). La *Obertura Festiva* realizaba lo que la brevedad de los números que componen las *Escenas de Cortes y Pastores* no habían permitido mostrar; una construcción sinfónica un poco en la forma de las oberturas italianas, con una vivacidad en el género de Mendelssohn y con verdaderos desarrollos de elaborada trama. Junto a esta obra, nuestro músico, en un proceso de creación castiza que será muy sostenido en él, trabaja la serie de cinco trozos que tituló *Canciones Castellanas* y en que ya no hay nada que no sea exacto y definitivo. Estas composiciones no sólo obtuvieron las más altas calificaciones en los «Primeros Festivales de Música Chilena» de 1948, sino que mereció ser incluida como la única composición americana en los Festivales Internacionales realizados en Palermo, Italia, en Abril de 1949, por la S. I. M. C. (Sociedad Internacional de Música Contemporánea).

El año 1948 lo ocupa el compositor en varias obras menores y en el bosquejo de una breve ópera *Retablo del Rey Pobre*, como las *Canciones Castellanas* también sobre poesías antiguas españolas y en el bosquejo de su *Primera Sinfonía* que interrumpe por el viaje a Europa que hace en Enero de 1949, para asistir al estreno de su obra en los Festivales de Palermo.

El 26 de Octubre de 1949, «a las 0,45 de la madrugada», según reza la partitura, ya estaba terminada la *Primera Sinfonía*; nueva creación en grande que el compositor dedicó a la conmemoración del centenario de la fundación de nuestro Conservatorio Nacional, que se cumplía exactamente ese mismo día. A esta dedicatoria asoció mi nombre con un afectuoso reconocimiento que mucho me honra. La siguiente obra de envergadura fué la que motiva el presente artículo, el *Concierto para piano y orquesta*, terminado en el mes de Julio último y estrenado en los recientes «Segundos Festivales de Música Chilena».

He creído indispensable señalar así, muy escuetamente, las obras principales del compositor, omitiendo composiciones de menor aliento, como, por ejemplo, los *Cantos de Advenimiento* para soprano, violoncello y piano y la colección de canciones recientes, titulada *El Alba del Alhelí* sobre textos de Rafael Alberti; asimismo, no menciono obras corales, para dar una impresión de lo que ya significa la carrera de un músico que ha tomado resueltamente el paso de su actividad y que escribe, como dijo Hindemith, «con la naturalidad con que el peral da sus peras», sin creer que en cada obra debe reformar el mundo o vaciar amarguras pasionales o metafísicas. Algunos han solido decir que Orrego Salas escribe demasiado. Yo no participo de ese juicio; lo que hay es que en Chile los compositores, por razones diversas, componemos o hemos compuesto menos de lo que habría sido de esperar, y sucede que cuando ya llega una generación que tiene músicos capaces de escribir con naturalidad fácil, nos parece que se dejan llevar en exceso de esa vena que ojalá muchos tuvieran.

No hay que olvidar, en todo lo que digo en este artículo, que nos estamos ocupando de un compositor joven, de una carrera recién comenzada y naturalmente todos nuestros juicios y vaticinios, son como los que podría formular el catador de minas que descubre una rica veta y de la cual ya ha podido extraer dos o tres muestras de auténtica riqueza. En poco más de cinco años, Orrego Salas ha entregado por lo menos tres composiciones escritas con mano maestra: las *Canciones Castellanas*, la *Primera Sinfonía* y el *Concierto para piano y orquesta*; obras que hasta uno puede predecir algo, representan la primera floración de un músico de mérito auténtico y dotado de condiciones poco comunes. Son, por añadidura, obras contemporáneas que pueden estar frente a frente de cualquiera composición excelente de hoy día y sin que influya en su aprecio ninguna cortesía internacional.

* * *

Antes de entrar al estudio del Concierto, me parece indispensable hacer un pequeño balance del estilo que Orrego Salas presenta hasta hoy y de los rasgos que se advierten en su personalidad musical.

¿Qué orientación tiene nuestro joven músico?, ¿es neo-clásico?, ¿neo-romántico? ¿o pertenece a alguna rara combinación de estas dos cosas? Los aficionados a las clasificaciones lo pondrán un día aquí y un día allá, según el compositor vaya enfocando sus obras y cargándolas hacia lo objetivo o lo subjetivo. El músico es ante todo un hombre, y un hombre de la época en que le toca vivir y en este sentido diría que Orrego Salas es, ante todo, un músico joven de este momento de nuestra historia, un músico que emprendió el vuelo hacia 1945, en el comienzo de la aparente tregua, o como se dice ahora, del «cese del fuego», de la segunda guerra mundial que va pareciendo el preludio fatal de la próxima. Este músico, compone premunido de una bagaje cultural completo, de una disciplina universitaria llevada hasta su término, y de un oficio musical acabado y sin lagunas. Es decir, es un músico que hace y puede hacer lo que le da la gana.

No es un romántico porque no se ha interesado por un individualismo expresivo, no nació contando sus dramas ni los desencantos que todo hombre y sobre todo un artista sufre inevitablemente desde joven. Tiene una naturaleza serena, equilibrada e inteligente y rehuye las cosas complicadas para situarse en un estilo musical sano, que yo diría higiénico, que parte no de una raíz determinada sino de muchas raíces que se entroncan en el pasado.

Nuestro compositor pertenece ya a la generación chilena que conoció un gran repertorio desde su infancia, y que muy pronto supo que la música no la había inventado ni Bach ni Beethoven y que nuestros antepasados artísticos iban a incrustarse en la Edad Media y en el canto llano de los primeros siglos del cristianismo. Nuestros compositores jóvenes, también, han aprendido desde un principio, que el Occidente, y que el oído occidental, no es el único en el planeta. Todo este bagaje previo, permitió a Orrego Salas formar sus preferencias, es decir su estilo; y lo que en este momento los críticos tratan de desentrañar buscando parecido con algún compositor, aproximaciones que ahorren el trabajo de estudiar a fondo la música. Strawinsky se ha reído mucho de este afán de hallarle parecidos, comodín muy absurdo que se explota como si un músico en 1950 pudiera no asemejarse a nadie; como si alguna vez los grandes maestros no se hubieran parecido a todo lo que se hizo en el momento histórico en que vivieron. Las preferencias estéticas de Orrego

Salas, le permiten asimilar elementos gregorianos, lenguaje y procedimientos del Ars Nova del siglo XIV, riquezas polifónicas renacentistas, y no poco del discurso claro y animado de Bach y de Haendel. Nuestro compositor tiene una poco disimulada preferencia por Mozart, una distancia hacia Wagner y anafilaxia por el impresionismo francés; sus objetos de admiración contemporánea están en Strawinsky, Bártok, Hindemith, Prokofieff, Copland, Britten, es decir, que se mueve en todo el terreno actual, excepción hecha de los maniáticos dodecafónicos que han enfermado a tanta gente. De todo este variado panorama nace un estilo muy personal y muy asimilado, al cual se añaden raíces y giros españoles (por ende chileno), y una marcada preferencia hacia lo pastoril, como si las fiestas de Navidad familiares y los pesebres, hubiesen dejado una huella indeleble que el compositor ha continuado en el pesebre hogareño, que alberga el tierno conjunto de la pequeña tribu de su esposa y de sus hijos.

La primera característica que indudablemente atrae en la obra de Orrego Salas es la riqueza rítmica, la vivacidad y la fluidez de su discurso. Recuerdo que una vez en Nueva York, en casa de nuestro buen amigo Carleton Sprague Smith, estábamos oyendo música chilena en compañía de Aarón Copland y Roy Harris, y después de escuchar diversas obras, el compositor Harris me preguntó: «Are you always so sad in Chile?», (¿Son siempre Uds. tan tristes en Chile?). Un conjunto de obras nuestras, que partían desde Soro y llegaban hasta mis propias obras y las de Alfonso Letelier, los «Sonetos de la Muerte», habían acongojado a nuestros ilustres colegas hasta hacerlos pensar que en Chile vivíamos en una especie de llanto permanente. Recuerdo también que Paul Hindemith me observó una cosa parecida en 1941, y, confieso, que estas observaciones me impresionaron mucho y creo que en gran parte procedían de la preferencia que hasta entonces tenía la música chilena por lo tranquilo, lo nostálgico y estático, unido a nuestra marcada tendencia (que muchos no hemos adjurado), hacia la riqueza cromática de filiación indudablemente wagneriana.

Desde hace unos diez años, sin embargo, consciente o inconscientemente, la constante quietud de nuestra música montañesa, ha cambiado y Orrego Salas es uno de los músicos que seguramente ha contribuido a presentarnos, si no en el derroche rítmico que para mucha gente europea es sinónimo de las obras latinoamericanas (nos creen a todos mestizos de indios o de negros), por lo menos en una riqueza y variedad agógica y dinámica, que no habíamos tenido sino en algunas obras por desgracia poco conocidas fuera de

Chile. Orrego Salas trabaja casi siempre con temas muy claros o con vehículos temáticos que se prestan para todo y para dar una gran unidad a la composición. Emplea constantemente lo que es común a todos los músicos de nuestros días: el desplazamiento de los acentos y la métrica irregular sin que sea necesario cambiar en cada momento el compás. Esto viene desde antiguo y pasa por Bach y por Strawinsky. Esta constante riqueza métrica permite al compositor servirse de las formas clásicas sin que éstas aparezcan forzadas ni convencionales. Emplea todos los tipos que nosotros conocemos, desde las canciones simples y dobles hasta las formas abiertas y desarrolladas emanadas de la sonata. Sería inútil aquí detallar todos los casos y volveremos sobre ellos al hablar del *Concierto para piano*.

La melodía de Orrego Salas es de raíz diatónica, parte de tonalidades claras y casi siempre a poco andar, se desriela y se colorea de equívocos que le dan una gran novedad y la hacen ser muy expresiva. Usa el arabesco y la vocalización, cosa que sorprendió mucho cuando presentó su *Cantata de Navidad*, en que encontramos pasajes tan bellos como éste:

N.º 1.

Cantata de Navidad, 1.º Cantar

The image displays a musical score for the first song of the Christmas Cantata. It consists of two systems of music. The first system features a Soprano line and an Orquesta line. The Soprano part has the lyrics: "y que - dó el ver - boe - na - na - do en el" with a "(cuerdas)" marking below the first measure. The Orquesta part provides accompaniment with various textures. The second system continues the Soprano line with the lyrics: "vien - tre de Ma - ri - a". The Orquesta part continues with more complex rhythmic patterns. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and includes dynamic markings like 'p' (piano).

Aquí hay gregoriano y hay español. Es curioso que en nuestros músicos, junto con tomar Chile personalidad definida, reaparezcan raíces españolas y no en el terreno folklórico, sino que, simplemente, nuestro canto se parezca más al de nuestros antepasados, que a las influencias alemanas o inglesas que recibimos por la educación. Esta es una veta nueva y cautivante y un camino que no debe forzarse ni tampoco combatirse. Hablamos español, no tenemos la cara diferente de Europa, pensamos como descendientes de España; de ahí que nada raro tenga que cantemos también como cantan en Navarra, en Castilla o en Andalucía. En la obra de Orrego Salas la raíz española surge a cada paso, no sólo en las deliberadamente hispánicas como las *Canciones Castellanas*, sino que en la *Cantata de Navidad*, en la *Obertura Festiva* (segundo tema que es el de la Canción Castellana «Dicen que me case yo»), en la *Sinfonía* y en el *Concierto*.

Si nuestro joven compositor usa raíces tradicionales en cuanto a forma, su lenguaje contrapuntístico es también otro entroncamiento con el pasado, pero revitalizado por una libertad polifónica que le permite desafiar cualquier dureza por agria que sea. Orrego Salas escribe en un contrapunto de raíces arcaicas, diría yo «blanco», sembrado de cuartas y de resoluciones inesperadas. Eso chocó al principio, pero ya nos hemos acostumbrado a él y no nos parece, como en un comienzo, ser inexpresivo. La fuga y la escritura fugada tienen una enorme importancia en la obra de nuestro compositor. Las *Variaciones para piano*, la *Suite* para ese instrumento, la *Sonata para violín y piano*, la *Obertura Festiva*, la *Sinfonía* y el *Concierto*, todas ellas, tienen o fugas completas o partes fugadas que ocupan, como en el caso del último movimiento de la Sinfonía, todo el desarrollo. Los temas de estas fugas o fugados, casi siempre transformaciones de los motivos principales, son dinámicos, ágiles y ricos de posibilidades. Véanse en el siguiente ejemplo:

Nº 2.

Suite para piano.

Fuga.



Sonata para violín y piano.

Allegro



Obertura Festiva.

Allegro vivace.



Primera Sintonía

Allegro vivace.



Concierto para piano y org.

Allegro.



En el terreno de la armonía es donde las primeras composiciones que escuchamos a Orrego Salas nos sorprendieron más. Las *Variaciones sobre un pregón* y la *Cantata de Navidad* nos hicieron en un momento creer que el joven compositor se había ido a colgar demasiado de lo que, según lo que llamamos «armonía moderna», teníamos por abandonado. Podríamos haberle preguntado como el maestro Scherchen, cargado de dodecafonía, que le dijo en francés: «A quoi bon ce tonalisme?» (¿Con qué objeto este tonalismo?)... Sin embargo, «este tonalismo» se encajó pronto en una cosa muy libre, mitad arcaica y mitad moderna, que han dado por resultado el actual lenguaje armónico del compositor, con reposos claros, pero con una frecuentísima modulación que va sistemáticamente a desembocar al punto menos esperado y menos convencional. Orrego Salas tiene preferencia por las armonías vacías que lo emparentan a la época de Guillaume de Machaut, como en el siguiente ejemplo del comienzo de las *Canciones Castellanas*, tan bello y evocador

y semejante por otra parte al comienzo también de las *Escenas de Cortes y Pastores*.

Nº 3.

Canciones Castellanas.
«*Recuerdate de mi vida.*»

Lento.

Flauta

Corno Inglés

Clarinetto

Viola.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Canciones Castellanas' with the subtitle 'Recuerdate de mi vida.' The tempo is marked 'Lento.' The score is written for four instruments: Flauta (Flute), Corno Inglés (English Horn), Clarinetto (Clarinet), and Viola. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The flute part has a melodic line with some grace notes, while the other instruments provide harmonic support with chords and moving lines.

Este arcaísmo aparece muy frecuentemente en las series de cuartas, como las que comienzan el *Concierto para piano* y el primer tema transformado, de la *Obertura Festiva*.

Nº 4.

Obertura Festiva
Allegro vivace

Trompetas

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Obertura Festiva' with the tempo marking 'Allegro vivace'. The score is specifically for Trompetas (Trumpets). It is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a rhythmic and melodic line with some syncopation and dynamic markings.

Las mismas cuartas y quintas, sustituyendo las terceras tradicionales, forman a menudo el tejido interno de las líneas contrapuntísticas y les comunican una sonoridad que, pese a la apariencia gráfica, no tiene nada que hacer con lo antiguo. El compositor también emplea con gran libertad superposiciones duras y bastante agresivas de raíz politonal, como los compases iniciales del *Concierto*.

Nº 5.

Concierto para piano y orquesta.
Introducción

Piano *ff marcato.*

Detailed description: This musical score is for the 'Introducción' of a 'Concierto para piano y orquesta'. The tempo is marked 'Piano ff marcato.' The score is written for Piano and Orquesta. It is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part features a series of chords and single notes, while the orchestra provides a rhythmic and harmonic accompaniment.

Indudablemente uno de los terrenos en que Orrego Salas se mueve con mayor soltura es en lo tocante a la escritura instrumental y vocal. No sólo conoce muy bien su oficio, sino que tiene una paleta ágil y ocurrente y una gran vivacidad, que dan por resultado que su orquesta le suene muy bien y que, hasta donde más se puede, se oigan todos los dibujos escritos. No es muy aficionado a usar muchas partes reales, ni tampoco a duplicar innecesariamente, a «faire l'orgue», como dice Strawinsky. Destaca los instrumentos con timbres puros y contrastes bruscos de «tutti» bien equilibrados y claros. Este estilo que en la *Obertura Festiva* parece un poco fragmentario, se enriquece y perfecciona en la *Sinfonía* y el *Concierto* y es como una combinación de la música de cámara con la sinfónica, una especie de lenguaje emanado del Concerto grosso. Es claro que un sistema así necesita excelente orquesta y bien dispuesta colocación de los instrumentos, ya que no debemos olvidar que la composición tradicional de la orquesta, es una de las cosas más arbitrarias y antojadizas que pueden concebirse, hecha como para que la música tuviera que quedarse sonando como Beethoven.

Es muy curioso y particular el estilo como Orrego Salas subraya con instrumentos de madera o con trompetas los puntos importantes de una melodía que, si se duplicara, resultaría pesada. Véase el siguiente ejemplo del comienzo de la *Sinfonía*.

N.º 6.

Primera Sinfonía

Allegro

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of the Sixth Symphony. It features two staves: the top staff is for Trompeta (Trumpet) and the bottom staff is for violines (Violins). The music is in 2/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The trumpet part starts with a series of eighth notes, while the violin part starts with a series of sixteenth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Este procedimiento es el que emplea tan acertadamente en la reexposición del motivo principal en el tiempo lento del *Concierto*, cuando el piano va subrayando nada más que las notas importantes de la melodía que llevan las cuerdas (compases 91 y siguientes del segundo movimiento).

Otras veces el compositor se lanza a crear ambientes sonoros y entonces discurre magníficas combinaciones, que dan la impresión como de cortinas leves y vibrantes, de armonías diáfanas y suspendidas que uno no acierta a comprender bien, sin mirar la

partitura, cómo el efecto está conseguido. En el N.º 183 del primer movimiento de la *Sinfonía* hay una página deliciosamente escrita a este respecto, en que aparece casi una citación de la *Obertura Festiva*, y para mi ver, el segundo movimiento entero de la *Sinfonía* es una magistral dosificación de sonoridades, que no podemos citar, porque habría que copiarlo íntegro: tan bellos son su perfecta distribución y logrado su equilibrio. Estos ambientes orquestales, en que la percusión está dosificada como las gotas de aliño que pone un hábil cocinero, aparecen ya en las *Escenas de Cortes y Pastores* y, en la música de cámara, llenan de poesía, por ejemplo, la que es tal vez la más atrayente de las Canciones Castellanas, *El Ganadico*.

Finalmente, para referirnos al último aspecto que nos queda por tocar en este análisis general, debo señalar el poder dramático que consigue Orrego Salas con los medios más simples, casi con lo esquemático. La *Cantata de Navidad* ofrece ejemplos de primera clase a este respecto. Todo el Cantar primero sobre la poesía de San Juan de la Cruz, *Un Angel anunció a María*, es la expresión de este simple anuncio, mitad recitativo, mitad pregón, que sirve de vehículo temático a todo el trozo. Nuestro compositor trabaja sirviéndose de las formas, pero no desdeña ninguna de las oportunidades de hacer su pequeña pintura. En el «Cantar segundo», también de San Juan de la Cruz, *Natividad en Belén*, pese a una como aria con oboe obligado, no puede dejar de subrayar muy claramente el contraste cuando el texto dice: «los hombres dicen cantares, los ángeles melodía», frente a: «pero Dios lloraba y gemía». Tan deliberadamente puso el compositor algo áspero que, en la partitura, algún director de orquesta se creyó en la necesidad de subrayar con lápiz azul un gran becuadro frente a un re bemol; becuadro que el compositor borró con indignados trazos negros. Iguales refinamientos dramáticos encontramos en el *Villancico a la Vigen* (Cantar tercero) en que el texto de Lope de Vega alude a los «airados vientos, furiosos» que el compositor subraya con airadas figuras instrumentales y a los «rigurosos hielos», que armonías vacías, evocan en contraste con la bellísima y tierna sección de este Villancico en que se habla de que el Niño Divino está «cansado de llorar en la tierra». El final de la Cantata de Navidad es todo él un melisma de gloria, con bastante aire haendeliano que se desriela a cada paso y que habría hecho que el gran Jorge Federico arrojase lejos su peluca si hubiera escuchado a su lejano pariente de los siglos futuros.

He señalado adrede esta capacidad expresiva y dramática de la *Cantata de Navidad*, porque la volveremos a encontrar nuevamente; junto a textos ante-clásicos españoles, en las *Canciones Cas-*

tellanas, y con mayor refinamiento y perfección y sin referencia a ningún texto, en las obras formales. En el tiempo final de la *Sinfonía* a que he aludido y en algunos momentos del *Concierto*, como en el comienzo del movimiento lento, el violento pedal superior del piano (compases 73 y siguientes) del mismo movimiento y sobre todo la dramática transición (Interludio), que liga desde el compás 122 en adelante, el tiempo lento hasta que desemboca en el tercer movimiento, representan no al músico que tiene sólo la cuerda amable y pastoril, sino a quien sabe también manejar lo tumultuoso, lo vacío y lo desgarrado.

Con todo lo anterior, podemos ya mirar fácilmente el *Concierto para piano y orquesta*, que no es sino el último eslabón de una cadena de obras y el hermano gemelo, hoy por hoy inseparable, de la *Primera Sinfonía*, con la cual tiene una estrechísima relación.

* * *

La producción contemporánea para piano y orquesta ha tentado de remozar el repertorio de que se sirven los pianistas a través de todo el planeta, los inevitables conciertos clásicos, más el repertorio romántico que viene a desembocar en Rachmaninoff, partiendo de dos posiciones en cierto sentido antagónicas: o el tipo de sinfonías con piano, como ya suele anunciarse en Beethoven y llega a la plena realización en Brahms, o la línea típicamente solista en que el piano se destaca, si no con una orquesta acompañante, por lo menos en un plano de realce en el conjunto equilibrado del virtuosismo con orquesta. Ejemplos claros de este último tipo los tenemos en los conciertos de Ravel y en los de Prokofieff, cuyo número 3 es, sin lugar a dudas, una de las joyas ya clasificadas en el género. Orrego Salas aborda precisamente este tipo de creación y es curioso notar que, en la reducción para piano, ha titulado la obra «Concierto para piano *solista* y orquesta», lo que quiere decir que enfoca el piano como figura de primera línea.

La obra que comentamos consta, como casi todos los conciertos de piano y orquesta, de tres movimientos que, en este caso, se presentan sin solución de continuidad. Entre el primero y el segundo movimientos basta la prolongación de una equívoca segunda, repetida por el piano (fa sol), para establecer el cambio de ambiente; entre el segundo y el tercero, existen unos trece compases lentos del dramático interludio a que he hecho referencia antes. La obra, pues, se oye como un solo cuerpo, pero dejando muy en claro que se trata de tiempos añadidos y no embutidos uno en otro, conforme

al idealista e incómodo sistema que utilizó Liszt, de la forma dentro de otra forma, como paréntesis grandes que comprenden otros menores.

El primer movimiento Allegretto es un característico primer tiempo de sonata. 25 compases de una introducción (Ejemplo N.º 5) bastan para ponernos en presencia de los dos participantes en el torneo: la orquesta, subrayando el final de los acordes duros citados, y el piano realizando un animado dibujo progresivo con las características cuartas de Orrego Salas. La exposición del primer tema se inicia en el compás 26, en la orquesta, con un tema muy claro en sol mayor y muy en el género de la *Cantata de Navidad*, que pronto toma el piano en mi menor y se desriela en el acto en modulaciones que desembocan en un breve puente, brillante, que permite llegar a una apariencia de do mayor, superpuesto a una fundamental re. En el compás 45, aparece, sobre un arpeggio de do mayor, una elegante y ágil melodía del piano solo, que es, no sabemos si con o sin intención del compositor, una derivación del motivo fundamental. En este segundo tema es muy agradable la presentación arpegiada descendente y muy elegantemente dispuesta que acompaña esta idea un tanto mozartiana. Véase en el ejemplo siguiente ambos temas principales con su parentesco.

N.º 7.

Allegretto
(1.º tema)

Un puente virtuosístico en que interviene un pequeño motivo español, nos conduce al desarrollo, que se inicia en el compás 68, haciendo oír la misma serie de cuartas que al comienzo de la obra.

El desarrollo, que llega hasta el compás 146, consta de tres secciones muy definidas. La primera de ellas vuelve a presentar el tema en sol mayor, en la orquesta, y en un cánon sobre un acorde que es la tónica en que el segundo grado sustituye a la tercera del acorde; luego, el mismo tema con giros invertidos se empieza a mover en modulaciones rápidas. Un pasaje más expresivo nos lleva al tema principal, ahora en el piano, en un animado diálogo con la orquesta, que llega a la tonalidad de mi mayor. En esta tonalidad tenemos un interesante desarrollo modulante seguido de una presentación del segundo tema, sobre trémolos de violines, violas y flautas y una diáfana cortina figurada en el piano. Este segundo tema tiene por base las trompetas duplicadas con maderas. En el compás 119, vuelve el primer tema, ahora empezando en una especie de tonalidad de la mayor o fa sostenido dórico, con elegantes progresiones y un discurso muy animado que es la cumbre de este movimiento. Rápidos dibujos del piano permiten llegar a los compases de introducción, a los que sigue una especie de cadencia solística muy breve. Orrego Salas ha explicado que esta cadencia tiene un poco el sentido de poner en solfa las cadencias. Debo confesar que este humorismo le resultó muy expresivo y atrayente en el propósito de caricaturizar la cadencia romántica y virtuosística, pero muy pobre cuando introdujo una demasiado banal progresión cromática a lo Liszt, que no encuentro que se justifique ni esté en su sentido.

Después de esta cadencia, el primer tema reaparece como estaba en un comienzo y el piano parece también mantenerlo en sol menor, tonalidad que se sostiene hasta la coda que, en el doble del movimiento, adquiere un extraordinario brillo mediante una de esas ingeniosas y diáfanas distribuciones instrumentales sobre ritmos obstinados y de gran sonoridad.

Los mismos ritmos marcados y diseños ágiles del piano, con su obligado glissando, caen en el segundo movimiento. Este segundo tiempo, lento, está construido con gran sencillez y consiste en tres presentaciones de dos elementos, uno que es melódico y el otro, un coral, de naturaleza armónica.

N.º 8.

Lento.

(cuerdas)

Coral.

(maderas)

En la primera presentación, el elemento melódico está confiado a las cuerdas y se mantiene una cierta sensación de dominante de do, que no llega nunca al punto convencional de su resolución. Una breve modulación conduce al coral, en las maderas, coral cuya melodía fluctúa entre fa y la.

La segunda sección del lento vuelve a tomar el tema primero melódico, pero esta vez en una larga elaboración lírica del piano, sobre acordes repetidos que le comunican una expresión muy distinta del comienzo y que vienen a concluir enharmónicamente en un mi bemol de cuartas superpuestas. El coral reaparece ahora en el piano, entre sol bemol y si bemol, extendido y con unas glosas instrumentales en los puntos de reposo. Estas glosas o interpolaciones se asemejan al sistema empleado por Béla Bartók en el Concierto para piano y orquesta N.º 3. Un dramático puente, áspero, con un pedal superior inamovible, conduce a la última parte en que, nuevamente, el tema inicial aparece en las cuerdas y subrayado, como ya dijimos en otra parte de este artículo, con breves toques del piano en los puntos culminantes de la melodía. Luego reaparece el coral, esta vez en los bronce y como siempre en un ambiente modal entre do y mi. Las interpolaciones reaparecen ahora en el piano. Con todo esto ha podido verse que el tiempo lento está construido en una forma sumamente lógica y basada más que todo en desplazamientos armónicos. Las tres reapariciones del coral, cada una en un color instrumental diverso, hacen que se amarren las dos últi-

mas entre sí, por las glosas e interpolaciones; en cambio, el motivo melódico idéntico, liga la primera sección con la tercera, lo que haría el esquema trabado siguiente:

Nº 9.

$$\overbrace{(A - B) (A' - B') (A - B')}^{\quad}$$

El interludio fogoso y como desesperado del compás 123 (emparentado a una figuración de la cadencia del primer movimiento, compás 152 y siguientes, y aún con el puente del compás 39 y 41 del mismo movimiento), nos conduce en medio de una gran tensión y de una magnífica sonoridad orquestal, a una nota, la, obstinada, que cae en un sol sostenido, acordes nuevamente de cuartas con fundamental la sostenido re natural.

Un rápido diseño del piano nos lleva al movimiento final, que es en la forma de un rondó con una fuga intercalada y de acuerdo con el siguiente esquema.

Nº 10.

$$\underbrace{(A - B) \overbrace{A' - C - A'' - D - A'''}^{\quad} - (E - C - E)}_{\quad} (A - B)$$

El elemento A, elemento dinámico en el habitual estilo de 9/8 de Orrego Salas, emparentado con la *Sinfonía*, en su primer movimiento, y con la *Obertura Festiva*, nos trae a un dibujo muy característico, muy animado y gracioso que comunica a este movimiento Allegro-Vivace, toda su agilidad y riqueza. El tema A se expone en el piano y luego en la orquesta con modulaciones desde la partida y rápidamente llega, en el compás 34 al elemento B, de marcado acento español y presentado con un hábil equívoco de armonías.

N.º 11.

Allegro vivace.

Tema A.

Tema B.

Meno mosso.

(oboe)

Reaparece A en las maderas, brevemente para pasar a otro elemento que hemos llamado C, en el compás 74 en una clara armonización de mi que modula hacia tonalidades lejanas en un gran crescendo. Este tema, «dedicado a los palcos», según el compositor, es de naturaleza lírica, romántica y con un cierto aire a la Tchaikowsky o Rachmaninoff, aire que en Orrego Salas no alcanza la terrible banalidad del tema sentimental incrustado en el último movimiento del Concierto N.º 3 de Prokofieff.

N.º 12.

Meno mosso.

Piano.

Nuevamente el ritmo de A reaparece en trozos cromáticos del piano, que preparan una forma diferente de sus elegantes arabescos, esta vez encadenados a un nuevo motivo, de breve aparición y de sabor también un tanto español.

N.º 13.

Allegro vivace.

Corno Inglés

Otra vez A irrumpe vigorosamente en una serie de modulaciones luminosas, por tonalidades mayores alejadas, algo en el sistema de Prokofieff, pasaje que es uno de los más atrayentes de este movimiento.

Bruscamente en el compás 176 se interrumpe el discurso y se expone un tema de fuga en el oboe (Ejemplo N.º 2) que, otra vez, aparece construido en una serie de cuartas que podrían emparentarlo al comienzo del Concierto, si no fuera que Orrego Salas usa las cuartas por todas partes. El tema es nuevo, variado, y rico en posibilidades, se expone en las maderas, corno, trompeta, piano y pasa luego a toda la orquesta en un desarrollo libre lleno de riqueza

contrapuntística y de colorido instrumental. La fuga se interrumpe para dar paso nuevamente al tema romántico, C, esta vez en la orquesta, tema que se encadena con una reexposición de la fuga en el piano seguida de otro desarrollo.

A partir del compás 349 se prepara la nueva entrada de A en la misma forma como al principio, pasaje que se repite idéntico, fuera de los cambios de orquestación, hasta llegar a la repetición del tema B, ahora en el piano, que se deriva a una serie de cambios modulatorios que preparan la coda. Esta coda no es sino una serie de variantes de A que conducen a una obstinadísima repetición de armonías, armonías vacías de tónica y dominante de mi, que bruscamente resuelven a un acorde de mi bemol fortísimo de los cornos con sordina. Dos golpes bruscos restablecen la tonalidad y concluye el Concierto en mi, naturalmente en el acorde vacío sin la tercera.

La rica construcción de este movimiento final, con la fuga intercalada y las dos secciones repetidas del comienzo y del fin, y la sucesión tan rápida de los estribillos y coplas del rondó y el inquieto discurso que constantemente vuelve al ritmo de 9/8, comunican al final del concierto una animación y un brillo que indudablemente cautiva e impresiona. Tenemos aquí al compositor en el perfecto dominio de su estilo, sin tanteos y sin escribir nada que necesite añadidos ni cortes. Este último movimiento pudo fácilmente resultar fragmentado, pero Orrego Salas ya aprendió en la *Obertura Festiva* que los temas intercalados no deben quebrar la unidad, y aquí no la rompen.

Todo este análisis, mitad descriptivo y mitad estético necesita, como toda música que se describe, de la audición de la obra o por lo menos de la consideración de la partitura. La descripción de un viaje, el itinerario y el mapa no significan nada sin haber visto la sucesión de los paisajes y las luces del día o de la noche con que éstos han sido coloreados. Así es también nuestro arte, viaje sonoro por las regiones indescriptibles con palabras de la armonía, de la simultaneidad polifónica y del timbre orquestal. Nada se puede transmitir con las consideraciones técnicas que son frías y esquemáticas. «La música no se explica sino con la música», dijo Wagner, y nunca uno siente más verdadero este aserto que cuando se tiene que abordar esta especie de partidas detalladas de nacimiento que son los artículos analíticos. ¿Qué sacamos con decir que el niño tiene nariz pequeña y ojos azules o negros, que pesa tanto, si no lo vemos sonreír? Es nuestro destino y en fe de esto cumplo con este artículo, rindiendo mi testimonio de admiración a la obra de un músico joven

a quien, estoy cierto, espera un destino ilustre y honroso para nuestro país.

Lista de las obras de Juan Orrego Salas

PIANO.—Minueto op. 2. Suite op. 14 (1945). Variaciones y Fuga sobre un Pregón op. 18.

CANTO Y PIANO.—Dos Canciones op. 4 (soprano). Villancico op. 7 (soprano). Romancillo op. 23 (alto). «El Alba del Alhelí» op. 29 (10 canciones para soprano). Song op. 15.

CÁMARA.—Dos piezas para violín y piano op. 1. Poema para flauta y piano op. 5. Sonata para violín y piano op. 9. Sonata a dúo para violín y viola op. 11. Canciones en tres movimientos op. 12 (soprano y cuarteto de cuerdas). Canciones Castellanas op. 20 (soprano y ocho instrumentos). Cantos de Advenimiento op. 25 (soprano, cello y piano).

COROS.—«No lloréis mis ojos» op. 3 (4 voces mixtas). 4 Canciones Corales op. 6 (voces mixtas). Let down the Bars op. 8 (voces mixtas). Romances Pastorales op. 10 (voces mixtas). Romance de don gato op. 16 (voces iguales). Cánones y coros escolares op. 17. Cánticos de Navidad op. 22 (voces femeninas).

MÚSICA DRAMÁTICA.—Cantata de Navidad op. 13 (soprano y orq.). Juventud op. 24 (ballet basado en música de Haendel). El Retablo del Rey Pobre op. 27 (ópera en un prólogo y dos cuadros).

MÚSICA SINFÓNICA.—Escenas de Cortes y Pastores op. 19 (Suite). Obertura Festiva op. 21. Primera Sinfonía op. 26. Concierto para piano y orquesta op. 28.