

Visión del compositor Juan Orrego-Salas



por Luis Merino

I. INTRODUCCIÓN *

Juan Orrego-Salas es una figura clave de la música chilena, tanto por la cantidad y calidad de sus obras musicales como por su contribución a múltiples rubros del quehacer musical chileno y por el reconocimiento de su labor en el extranjero. Nacido en Santiago, el 18 de enero de 1919, creció en un medio familiar extremadamente propicio para el estímulo y cultivo de sus aptitudes musicales. Su padre, don Fernando Orrego Puelma, era abogado, pero por más de veinte años se dedicó, además, al periodismo, participando activamente en el terreno de la crítica musical¹. Su madre, doña Filomena Salas González, tuvo una actividad creativa en la plasmación de la vida musical chilena, como miembro del Consejo Directivo de su núcleo generador —la Sociedad Bach—, entre 1924 y 1930, e integrante de su coro polifónico. En 1925 participó como solista en el histórico estreno del *Oratorio de Navidad*, y fue la promotora de la Sociedad Amigos del Arte (1929), y colaboradora de las revistas musicales y artísticas chilenas: *Marsyas* (1927), *Aulos* (1932-1934), la segunda *Revista de Arte* (1934-1940) y la *Revista Musical Chilena* en sus primeros años de existencia².

La intensa actividad artística de sus padres, en campos tan diversos como la crítica, la interpretación y organización del quehacer musical, explican en cierta medida la actividad multifacética de Orrego-Salas.

Al igual que tantos otros compositores nacionales, Orrego-Salas estudió otra profesión además de la música, obteniendo en la Universidad Católica el título de arquitecto en 1943 con un proyecto para el edificio del Con-

* La investigación para este trabajo fue realizada en 1977, en Santiago de Chile y en Bloomington, Indiana, durante mi período como becario de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, y con el apoyo de la Universidad de Chile. Mis agradecimientos más profundos a Juan Orrego-Salas, por su interés y cooperación, como asimismo a Winifred T. de Navarro, Secretaria del Centro de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana.

¹ "Orrego Puelma, Fernando", *Diccionario Biográfico de Chile*, octava edición (Santiago: Empresa Periodística "Chile", 1950-52), p. 920.

² Sobre Filomena Salas, ver Domingo Santa Cruz, "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach", *RMCH*, VI/40 (verano, 1950-51), pp. 24, 30, 36, 43, 44 y 47; "Antepasados de la 'Revista Musical Chilena'", *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 19 y 26; "Los treinta años de la Revista Musical Chilena", *RMCH*, XXIX/129-130 (enero-junio, 1975), p. 9, y Vicente Salas Viu, "Nuestra Revista Musical, su pasado y su presente", *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), p. 8.

servatorio Nacional³. Estudió musicología en la Universidad de Columbia, entre 1944 y 1945, con los eminentes investigadores Paul Henry Lang y George Herzog. Tiene a su haber contribuciones musicológicas destacadas como la edición de *Music of the Americas* (junto a George List)⁴; entradas en el *Harvard Dictionary of Music* de Willi Apel⁵; penetrantes monografías sobre los compositores Domingo Santa Cruz⁶, Héitor Villa-Lobos⁷, Aaron Copland⁸, y otros artículos en revistas de reconocido prestigio, como *Ethnomusicology*⁹, *The Musical Quarterly* y *Notes of the Music Library Association*. Cabe agregar su labor como director de la *Revista Musical Chilena* (1949-1953), crítico del diario *El Mercurio* (1950-1961), profesor y conferencista de dilatada trayectoria tanto en Chile como en el exterior, y los cargos administrativos de director del ex Instituto de Extensión Musical (1957-1959), y del Departamento de Música de la Universidad Católica (1959-1961). En 1961 se radica en los Estados Unidos como profesor de la Universidad de Indiana, en Bloomington. Con financiamiento de la Fundación Rockefeller crea, ese mismo año, el Centro Latinoamericano de Música de esa Universidad, y en 1975 pasa a ser director del Departamento de Composición¹⁰. Hasta el momento su catálogo consta de 75 opus que han sido ejecutados en Chile y en el extranjero con gran éxito de crítica.

A pesar de su evidente importancia, el único estudio publicado sobre su obra es el de *La Creación Musical en Chile 1900-1951*, de Vicente Salas Viu, escrito hace 25 años¹¹. El trabajo preparado por los investigadores

³ "Orrego Salas, Juan Antonio", *Diccionario Biográfico de Chile*, octava edición, p. 921.

⁴ Juan Orrego-Salas y George List (eds.). *Music in the Americas* (La Haya: Mouton y Co., 1967). Ver reseña de María Ester Grebe, *RMCH*, XXII/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 84-85.

⁵ Willi Apel (ed.). *Harvard Dictionary of Music*, segunda edición (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969). Orrego-Salas aporta los artículos sobre música latinoamericana.

⁶ Juan Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerdas de Santa Cruz", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 62-89, versión castellana de la monografía "The String Quartets of Santa Cruz", *The Musical Quarterly*, XXXIV/3 (julio, 1948).

⁷ Juan Orrego-Salas, "Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo", *RMCH*, XIX/93 (julio-septiembre, 1965), pp. 25-62.

⁸ Juan Orrego-Salas, "Aaron Copland: Un músico de Nueva York", *RMCH*, III/22-23 (julio-agosto, 1947), pp. 6-14.

⁹ Juan Orrego-Salas, "Araucanian Indian Instruments", *Ethnomusicology*, X/1 (enero, 1966), pp. 48-57.

¹⁰ La fructífera labor de Orrego-Salas al frente del Centro de Música Latinoamericana puede medirse por el número de partituras y grabaciones que ha reunido. En 1964 existían en el Centro más de 1.200 partituras y alrededor de 700 grabaciones, tanto de música colonial como de los siglos XIX y XX. Existe también un corpus substancial de estudios sobre música latinoamericana. Para mayores detalles ver Juan A. Orrego-Salas (ed.), *Music from Latin America Available at Indiana University* (Bloomington, Indiana: Latin-American Music Center, 1971).

¹¹ Vicente Salas Viu, *La Creación Musical en Chile: 1900-1951* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, [c. 1951]), pp. 295-337.

norteamericanos Gerald R. Benjamin y John E. Druessedow, sobre su trayectoria creativa hasta 1967, no fue jamás editado¹². El remanente de la bibliografía consta de artículos de enfoque primordialmente analítico, sobre obras específicas, junto a entradas en enciclopedias norteamericanas y europeas que dan testimonio de su creciente importancia internacional¹³. Considerados en conjunto, aportan antecedentes fundamentales, pero no configuran un todo que permita una visión actualizada del compositor.

Este trabajo tiene como propósito fundamental proporcionar una visión de conjunto y un estudio de su fructífera trayectoria creativa de casi cuarenta años. Si bien puede resultar peligroso y aventurado escribir sobre un compositor que está en pleno proceso creativo, el volumen de su obra permite formular planteamientos generales que sirvan de referencia a futuras investigaciones. Siendo imposible una discusión detallada de todas las facetas de su quehacer en el marco de un artículo, hemos restringido el área de trabajo a su obra creativa. Sus restantes actividades son solamente tratadas por la luz que arrojan sobre sus obras.

El material de trabajo incluye, por lo tanto, el análisis total de los setenta y cinco opus escritos hasta ahora de acuerdo a un método integral (cuyas premisas hemos explicado en otros estudios), que conjuga tanto los aspectos intrínsecos de la obra musical misma como su contexto social, histórico y humano.

II. PROYECCIÓN HACIA EL MEDIO

Varios factores contribuyen decisivamente a la exitosa trayectoria creativa de Juan Orrego-Salas, la que dentro del ámbito nacional es comparable solamente a la de Enrique Soro. En primer término su gran talento creativo combinado con un lenguaje musical característico, lo que discutiremos más adelante. Debemos destacar, además, el estímulo del medio familiar en el que se inició y la relación que éste tiene con la producción de su

¹² Gerald R. Benjamín y John E. Druessedow Jr., "The Music of Juan A. Orrego-Salas, 1936-1967", Universidad de Indiana, 1967. Una copia del trabajo está archivada en el Centro de Música Latinoamericana. Sobre un breve resumen véase Robert Stevenson, "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), p. 16, n. 44.

¹³ *Inter alia* podemos citar las siguientes entradas en orden cronológico de publicación: Artículo de Kurt Pahlen en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Cassel: Bärenreiter, 1962), X, cc. 419-420; *Enciclopedia della Musica* (Milán: Ricordi, 1964), III, p. 338; artículo de Norman Fraser en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, quinta edición (Londres: Macmillan, 1966), VI pp. 453-454; *La Musica, Dizionario* (Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971), II, p. 518; artículo de John E. Druessedow Jr. en John Vinton (ed.), *Dictionary of Contemporary Music* (Nueva York: E. P. Dutton, 1974), pp. 548-549 y *Riemann Musik Lexicon*, Ergänzungsband, Personenteil (Mainz: B. Schott's Söhne, 1975), pp. 308-309.

música. Su labor en Chile transcurre en una de las épocas más brillantes de la historia de la música nacional, dentro de una infraestructura concebida y realizada bajo la dirección de Domingo Santa Cruz para un objetivo prioritario: promover vigorosamente la creación nacional. Propósito fundamental de esta sección es mostrar cómo esta infraestructura estimula su formación como compositor, difunde su obra creativa y le sirve de sólido apoyo para su proyección y actividad internacional.

1. *Formación, 1936-1946*

Su contacto con la música se inicia en la década de 1930, en un momento histórico crucial para la vida musical chilena. En 1929 se crea la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile dentro de una proyección tan fundamental como novedosa. La Universidad asume el liderazgo del quehacer musical chileno vertebrado en la enseñanza, la difusión a través de conciertos y la promoción de la creación musical. Domingo Santa Cruz es el decano de esta Facultad desde 1932 hasta 1953 —después de los breves períodos de Ricardo Latcham y Armando Carvajal—, y es él quien materializa estos postulados a un nivel jamás igualado hasta la fecha. Bajo el alero de la Facultad funciona, entre 1931 y 1938, la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, ofreciendo un total de 234 conciertos, lo que equivale a un promedio de casi treinta conciertos anuales¹⁴. Un porcentaje significativo del repertorio pertenece a compositores contemporáneos, europeos y nacionales, los que por primera vez son difundidos al público chileno en forma continua y sistemática. Fue así como el joven Orrego-Salas pudo gozar de un contacto activo y estimulante para su desarrollo como creador.

En este medio tuvo, además, la oportunidad de una formación musical completa. Estudió teoría con Julio Guerra y piano con Alberto Spikin Howard iniciándose en los aspectos básicos de la composición con Pedro Humberto Allende, ilustre maestro de tantos de nuestros compositores¹⁵. Pero es junto a Domingo Santa Cruz que explora materias más complejas como el contrapunto, la historia de la música y el análisis. Con él adquiere una visión de lenguajes musicales pretéritos, un enfoque amplio del fenómeno musical

¹⁴ Ver María Aldunate C., "La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile", *Boletín Latino-Americano de Música*, III (abril, 1937), pp. 179-196, en particular p. 195 con cifras que cubren el período 1931-1936. Véase también Domingo Santa Cruz, "El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto", *RMCH*, XIV/73 (septiembre-octubre, 1960), p. 15.

¹⁵ Sobre la fructífera labor formativa de Pedro Humberto Allende véase, Roberto Escobar, *Músicos sin pasado: Composición y compositores de Chile* (Santiago: Editorial Pomaire, 1971), p. 161. Véase también Alfonso Letelier, "Pedro Humberto Allende", *RMCH*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), pp. 5-11.

y el conocimiento de la combinación de líneas independientes que tanta importancia tendrán en su propio lenguaje musical. El mismo Santa Cruz comenta que Orrego-Salas pertenece a la generación de compositores chilenos que se familiarizó con la historia de la música "desde su infancia" y sin limitaciones excluyentes, de modo que para ellos "el oído occidental no es el único en el planeta"¹⁶.

Esta etapa de sus estudios musicales se inicia en 1936, completándose en 1943, y la segunda se desarrolla en los Estados Unidos, entre 1944 y 1946. La situación bélica imperante en esos momentos impidió que perfeccionara sus estudios en Europa, como lo hiciera Federico Guzmán en el siglo XIX o Enrique Soro a comienzos del XX. Los estrechos lazos anudados entre Estados Unidos y Latinoamérica, a raíz de la guerra, y más específicamente, el intercambio cultural para las artes plásticas y la música, impulsado por Domingo Santa Cruz en 1941 y 1942¹⁷, permiten a Orrego-Salas y a varios otros compositores chilenos como Claudio Spies (1942), René Amengual (1943), Carlos Riesco (1946) y Alfonso Montecino (1947), realizar estudios avanzados en los Estados Unidos.

Su estada en los Estados Unidos se financia con becas de las fundaciones Rockefeller y Guggenheim, y es de crucial importancia en su carrera. Completa su formación como compositor profundizando sus estudios de contrapunto con William Mitchell, en la Universidad de Columbia en Nueva York, perfecciona sus conocimientos de composición coral y de orquestación con Randall Thompson, primero en la Universidad de Virginia y posteriormente en la Universidad de Princeton. Finalmente, en el verano de 1946, en Tanglewood, Massachusetts, entra en contacto con Aaron Copland, quien juega un papel importante en momentos claves de su ulterior carrera internacional.

Además, se da a conocer en el medio norteamericano con gran éxito de crítica, iniciando así su imagen y proyección internacional. Una persona de tanta influencia y autoridad como Charles Seeger derrama laudatorias expresiones por el *Romance a lo Divino* op. 7, después del estreno dirigido por George Howerton¹⁸. La *Sonata* op. 9 para violín y piano¹⁹, la *Cantata*

¹⁶ Domingo Santa Cruz, "El Concierto para piano y orquesta en la obra de Juan Orrego Salas", *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), p. 37.

¹⁷ Véase "Domingo Santa Cruz Wilson, Datos Biográficos", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), p. 134.

¹⁸ *RMCH*, III/20-21 (mayo-junio, 1947), p. 36.

¹⁹ El estreno de la *Sonata* op. 9 para violín y piano en 1945 por Abraham Loft (violín) y Reah Sadowsky (piano), constituye la credencial de Orrego-Salas para su admisión a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), que entonces tenía su Sede en los Estados Unidos. Posteriormente se transmitió por radio a todos los Estados Unidos a través de la National Broadcasting System. Véase *RMCH*, I/3 (julio, 1945), p. 32. El 4 de agosto de 1946, Kenneth Gordon (violín) y Lukas Foss (piano) la ejecutan en Tanglewood, Berkshire, y el 11 de diciembre del mismo año, Sarah Cunningham (violín) y Robert Middleton (piano), la tocan en la Universidad de Har-

de Navidad op. 13²⁰, y las *Variaciones y fuga sobre un pregón* op. 18²¹, constituyen tres pilares de su naciente éxito internacional, tanto por los calificativos que se les otorga como por la frecuencia con que se tocan en los círculos musicales estadounidenses. Las *Variaciones* son, además, la primera obra suya que se imprime en el extranjero por la editorial Hargail Music Press, de Nueva York, y son ejecutadas extensamente en Estados Unidos por la pianista Reah Sadowky²².

2. Retorno a Chile, 1946-1952

Orrego-Salas vuelve a Chile en 1946 como compositor realizado. A partir de este momento y hasta 1961, el compositor trabaja en el país, manteniendo en todo momento una actividad de alcance internacional. La tónica de la vida musical chilena de esos momentos es la promoción y difusión de los compositores nacionales en las temporadas oficiales de la Orquesta Sinfónica de Chile y en los conciertos de cámara, pero por sobre todo en los Festivales de Música Chilena, cuyos reglamentos se aprueban por Decreto N° 1.128, del 22 de agosto de 1947²³. De esta manera su fecunda creatividad se equilibra con un correspondiente nivel de difusión hacia el público. Entre 1947 y 1949, Víctor Tevah estrena nada menos que tres de sus obras sinfónicas con la Orquesta Sinfónica de Chile: las *Escenas de Cortes y Pastores* op. 19, la *Obertura Festiva* op. 21, y la *Sinfonía* N° 1, op. 26. Igualmente, otro grupo de obras se estrena en los Festivales, comenzando en 1948 con las *Canciones Castellanas* op. 20, seguida del *Con-*

vard. La presentación por Kenneth Gordon y Maurice Nadelles, en el Town Hall de Nueva York, el 10 de octubre de 1948, mereció un comentario crítico de W. S., *The New York Times*, 11 de octubre de 1948, que la califica como "cuidadosamente estructurada, de textura fina y cuyos tres movimientos tienen un contenido contrapuntístico objetivo e impersonal".

²⁰ Su estreno el 23 de octubre de 1946 tuvo un gran éxito de crítica. Véase *RMCH*, II/16 (noviembre, 1946), pp. 26-27. Un éxito similar obtiene en su presentación el año siguiente (9 de abril), en Nueva York. Véase *RMCH*, III/20-21 (mayo-junio, 1947), p. 53. El 16 de marzo de 1948, Teresa Orrego-Salas la canta junto a la Orquesta Sinfónica de Knoxville, dirigida por David van Vactor. Igualmente exitosas son las presentaciones en los Estados Unidos entre 1956 y 1957. Véase *RMCH*, XII/62 (noviembre-diciembre, 1957), pp. 74-75. Después de una presentación en Nueva York, Howard Taubman, "Music: Chilean Cantata", *The New York Times*, 20 de diciembre de 1956, encomia las ricas dotes creativas de Orrego-Salas, conjuntamente con su sinceridad expresiva.

²¹ El 3 de noviembre de 1946 Reah Sadowky toca estas Variaciones en el Town Hall de Nueva York, presentándolas al año siguiente en el Carnegie Hall. Howard Taubman, *The New York Times*, 9 de octubre de 1947, elogia el oficio creativo y el gusto de Orrego-Salas. En octubre de 1947, esta misma pianista las ejecuta en San Francisco, California.

²² Cf. la reseña de esta edición por Vicente Salas Viu, *RMCH*, IV/30 (agosto-septiembre, 1948), pp. 68-70.

²³ El texto se puede consultar en *RMCH*, III/24 (septiembre, 1947), pp. 12-15.

cierto op. 28, para piano y orquesta, en 1950, las *Diez piezas simples* op. 31 para piano y el *Concierto de cámara* op. 34, en 1952, las *Five Garden Songs* op. 47 y *El Saltimbanqui* (versión de concierto) op. 48, en 1960.

Una simple enumeración de estrenos no basta para demostrar su creciente importancia en el país. Además, habría que agregar su contribución al ballet chileno. En 1951 compone la música para *Umbral del Sueño* op. 30, ballet en un prólogo y siete cuadros, el primero creado exclusivamente por chilenos, con coreografía de Malucha Solari y escenografía de Fernando Debesa. Hasta ese momento los compositores chilenos tienen una incidencia prácticamente nula en el repertorio del Ballet Nacional Chileno, fundado en 1945, el más importante conjunto nacional, con excepción de las coreografías realizadas por Ernst Uthoff, sobre fragmentos de las óperas *Caupolicán*, de Remigio Acevedo, y *Sayeda*, de Próspero Bisquertt²⁴. Con mucha propiedad un crítico de la época comentaba que el estreno del *Umbral del Sueño* op. 30, "es un acontecimiento de la misma magnitud y comparable en su significado a la fundación del Instituto de Extensión Musical, a la creación de la Orquesta Sinfónica y otros acontecimientos análogos que jalonan el proceso de progreso artístico del país"²⁵.

Junto a esta fructífera labor en Chile crece su imagen internacional al estrenarse en Europa la *Cantata de Navidad* op. 13²⁶, las *Variaciones y fuga sobre un pregón* op. 18²⁷, y el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta²⁸. Obtiene un éxito realmente consagratorio con las *Canciones Castellanas* op. 20, en el XXIII Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de 1949, en Palermo y Taormina. Para este festival el jurado seleccionó solamente dos obras latinoamericanas, la de Orrego-Salas y los *Nocturnos* para contralto y cuarteto de cuerdas del compositor brasileño-alemán, Hans Joachim Koellreutter (nacido en Freiburg en 1915)²⁹. La crítica destacó la musicalidad del compositor chileno, su originalidad dentro de un estilo más bien tradicional, la claridad de su línea melódica,

²⁴ Cf. Daniel Quiroga, "La Música Chilena y el Ballet", *RMCH*, XV/75 (enero-marzo, 1961), pp. 5-6.

²⁵ *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), p. 176.

²⁶ Después de su estreno en París, Louis Aubert, *L'Opera*, 25 de febrero de 1948, destaca su sentido de la claridad, medida y el color. El 24 de diciembre de 1950 esta obra es transmitida por la BBC en Londres, con Nancy Evans (soprano) y la London Chamber Orchestra dirigida por Anthony Bernard.

²⁷ En 1949 se ejecutan en Viena [*RMCH*, V/33 (abril-mayo, 1949), p. 55]. En enero de 1950 la pianista húngara Ilona Kabos las ejecuta en la BBC (*El Mercurio*, 8 de enero de 1950) y en 1952 el pianista chileno Armando Palacios las toca en Londres y París. Además, se han presentado en muchos centros latinoamericanos.

²⁸ El 21 de octubre de 1951, Helmut Roloff lo estrena en Berlín junto a la Berliner Philharmonischer Orchester dirigida por Sergiu Celibidache. El mismo solista lo presenta posteriormente en cinco ciudades de Alemania [*RMCH*, VII/41 (otoño, 1951), p. 91].

²⁹ *RMCH*, IV/31 (octubre-noviembre, 1948), pp. 39-40.

la simplicidad de los medios expresivos y su técnica acabada³⁰. Este éxito es decisivo para que dos años después las *Canciones Castellanas* op. 20, sean su primera composición impresa en Europa, por J. & W. Chester, en Londres³¹. A raíz del estreno, el compositor viaja a Europa con el apoyo de la Universidad de Chile, el Consejo Británico y el de los gobiernos de Francia e Italia, tomando contacto con las nuevas facetas de la creación europea del momento, y ampliando su horizonte estilístico.

3. *Crecimiento de su prestigio internacional, 1953-1961*

Además de su valioso aporte a la actividad musical del país, su carrera internacional crece en forma significativa a partir de 1953, año en el que se inician los encargos de instituciones extranjeras. La primera de estas comisiones proviene del Berkshire Music Center de Tanglewood, Massachusetts, con el financiamiento de la Samuel Wechsler Foundation. El *Sexteto* op. 38, es la primera obra que el Berkshire Music Center encarga a un compositor que no sea norteamericano³². Además de su ya sólido prestigio y calidad musical, el apoyo de Aaron Copland influye poderosamente en la génesis de esta comisión. Copland se desempeñaba entonces como Director Adjunto del Berkshire Music Center, y guarda gran aprecio por Orrego-Salas desde su encuentro en Tanglewood, en 1946, e inclusive lo destaca como "el representante más sobresaliente"³³ de la generación chilena de 1930, y además le dedica uno de sus *Twelve Poems of Emily Dickinson*³⁴.

A partir de este momento un considerable número de sus obras son el resultado de encargos. Examinando el catálogo se puede constatar que, desde el *Sexteto* op. 38, hasta la actualidad, ha compuesto 38 obras, de las cuales 20 han sido comisionadas por fundaciones, orquestas u otras instituciones, por intérpretes solistas o conjuntos, y por aficionados a la música. Con la excepción de la obertura *Jubilaus Musicus* op. 45, encargada por la Universidad Santa María de Valparaíso para la celebración de sus bodas de plata (1931-1956), y las *Variaciones Serenas* op. 69 para orquesta de cuerdas, encargo de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, todas las restantes obras han sido comisionadas por ins-

³⁰ Pietro Ferro, *Il Tempo* [Roma], 3 de mayo de 1949 y Frank Howes, *The Times* [Londres], 7 de mayo de 1949. Sobre una visión personal del compositor ver "XXIII Festival de Música Contemporánea de Palermo y Taormina", *RMCH*, V/34 (junio-julio, 1949), pp. 34-52.

³¹ Cf. la reseña de la edición por Vicente Salas Viu, *RMCH*, VI/40 (verano, 1950-1951), pp. 123-124.

³² *RMCH*, IX/46 (julio, 1954), p. 82.

³³ Aaron Copland, *Copland on Music* (Nueva York: Doubleday, 1960), p. 215.

³⁴ Ver la reseña de la edición de esta obra por Domingo Santa Cruz, *RMCH*, VIII/43 (septiembre, 1952), p. 131.

tituciones extranjeras, principalmente norteamericanas. Obviamente esto ha tenido una profunda incidencia en la demanda y circulación de su música desde el año 1953 en adelante.

Esta creciente actividad internacional contribuye, sin duda alguna, a su segunda estada en los Estados Unidos, entre 1954 y 1955, con otra beca Guggenheim. Dicta conferencias en varios centros musicales, entre ellos la Universidad de Harvard³⁵, e intensifica sus contactos con influyentes núcleos artísticos norteamericanos. Las *Canciones Castellanas* op. 20 y el *Alba del Alhelí* op. 29 se estrenan en los Estados Unidos, y su música sinfónica ingresa al círculo de las grandes orquestas estadounidenses, primeramente con la Orquesta Sinfónica de Minneapolis, la que bajo la dirección de Antal Dorati, ejecuta en 1955 la *Obertura Festiva* op. 21, seguida en febrero de 1956 por el estreno mundial de la *Sinfonía* N° 2, op. 39³⁶.

Al volver a Chile en 1956 el compositor se sumerge una vez más en la actividad musical del país. Se produce una cierta merma creativa debido a las pesadas responsabilidades de la dirección del antiguo Instituto de Extensión Musical entre 1957 y 1959³⁷, y la fundación y dirección del Departamento de Música de la Universidad Católica de Chile entre 1959 y 1961³⁸. Pero las condiciones del medio musical chileno no son las mismas de aquellos diez años anteriores. a su primer viaje a los Estados Unidos. Ya se perfilan algunos síntomas de la crisis de la infraestructura que por tantos años nutriera su quehacer creativo. No es materia del presente trabajo discutir en detalle el desarrollo de esta crisis, pero merece considerarse un artículo de Domingo Santa Cruz, de 1959, que tiene el sugerente título, "¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical?"³⁹, en respuesta a un artículo de Vicente Salas Viu, cuyo título es aún más sugerente, "Los Festivales de Música Chilena: ¿Una bella iniciativa en derrota?"⁴⁰. Santa Cruz puntualiza la crisis de los Festivales de Música Chilena y, en general, de todo el impulso universitario a la com-

³⁵ Juan Orrego-Salas, "My Trip Through Music", conferencia dictada el 31 de marzo de 1955, Paine Hall, Departamento de Música, Universidad de Harvard.

³⁶ Ver *RMCH*, X/49 (abril, 1955), pp. 57-58 sobre sus triunfos en los Estados Unidos durante este período.

³⁷ Cf. Alfonso Letelier, "La labor de Juan Orrego Salas en el Instituto de Extensión Musical", *RMCH*, XII/68 (noviembre-diciembre, 1959), pp. I-III.

³⁸ Una reseña y evaluación de su labor puede encontrarse en el discurso del entonces Rector de la Universidad Católica de Chile, Fernando Castillo Velasco, pronunciado durante la solemne sesión del 25 de noviembre de 1971, en la que esta Universidad otorgó a Juan Orrego-Salas el grado de Doctor Scientiae et Honoris Causa. Ver Juan Orrego-Salas, *Continuidad y cambio; reflexiones de un compositor* (Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1971), pp. 5-6.

³⁹ Domingo Santa Cruz, "¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical?", *RMCH*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), pp. 12-19.

⁴⁰ Vicente Salas Viu, "Los Festivales de Música Chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota?", *RMCH*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 17-21.

posición por dos razones de fondo: problemas financieros y políticas inadecuadas. Sus argumentos fueron rebatidos en aquel entonces con razones válidas⁴¹, pero si el problema se analiza actualmente con perspectiva histórica, se puede afirmar que existía una seria crisis. Los Festivales de Música Chilena se interrumpieron después de 1968, y no han sido reemplazados hasta ahora por ningún procedimiento que cumpla esta función vital de estímulo al compositor chileno.

4. *El compositor se radica en los Estados Unidos, 1961*

La partida de Orrego-Salas, en 1961, se inscribe en el contexto de esta crisis, pero agravado por otros factores que no es necesario detallar. No obstante, su ida marca un hito en la historia musical chilena, porque es el primer compositor que emigra después de desarrollar una sólida actividad en el país. Hasta ahora los músicos que emigraban de Chile eran fundamentalmente intérpretes, como Federico Guzmán en el siglo XIX, Alberto García Guerrero o Nino Marcelli en las primeras décadas del siglo XX⁴². Después de Orrego-Salas otros compositores abandonan el país por causas tan diferentes como pueden ser las de León Schidlowsky o Gustavo Becerra, por citar dos ejemplos, produciéndose un mayor drenaje y deterioro de la infraestructura creativa nacional.

Como es obvio, el medio norteamericano le ofrece una gama de oportunidades considerablemente más amplia que el nuestro. Recibe encargos para escribir obras para instrumentos con un escaso o nulo repertorio contemporáneo, como el saxofón (*Quattro Liriche Brevi* op. 61)⁴³, la guitarra (*Esquinas* op. 68)⁴⁴, o combinaciones de flauta, oboe, clavecín y contrabajo (*Sonata a quattro* op. 55), de artistas del calibre mundial de Eugene Rousseau, Angelo Gilardino y de los Baroque Chamber Players, junto a comisiones de instituciones tan prestigiosas como la Eastman School of Music (*Volte* op. 67) y la Orquesta Nacional de Washington (*The Days of God* op. 73). Su obra se difunde a un alto nivel a través de la editorial Peer International de Nueva York. Como es lógico, se inicia un proceso de separación del medio nacional. De las veinticinco obras compuestas

⁴¹ Ver Gustavo Becerra, "A propósito de un artículo de Domingo Santa Cruz", *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 106-109.

⁴² Cf. Daniel Quiroga, "Los músicos chilenos y su inquietud viajera", *RMCH*, XIV/73 (septiembre-octubre, 1960), pp. 61-73.

⁴³ Cf. D. A. W. M. "Serious Music on Saxophone", *The Daily Telegraph*, 20 de enero de 1968, refiriéndose al concierto en el que se estrenara esta obra en Londres, y Hans Lick, "Saxophone Recital Removes Jazz Image", *The Bloomington Courier-Tribune*, 19 de julio de 1971.

⁴⁴ Cf. la reseña de A. G., "Juan Orrego Salas", *Strumenti e Musica*, XXV/6 (junio, 1972), p. 45.

después de 1961, solamente dos tienen su estreno mundial en Chile, los *Mobili* op. 63 y las *Variaciones Serenas* op. 69 para orquesta de cuerdas. Todas las demás tienen de preferencia audiciones absolutas en los Estados Unidos o Europa. Por añadidura, sólo cuatro obras de este último grupo han sido ejecutadas en Chile, los *Psalms* op. 51 para orquesta sinfónica de vientos, la *Cantata América, no en vano invocamos tu nombre* op. 57, la *Sinfonía N° 4* op 59, y la *Sonata* para piano op. 60, razón por la cual los aspectos estilísticos recientes del compositor no son bien conocidos por nuestro público.

III. SU LENGUAJE MUSICAL

1. Aspectos Generales

Orrego-Salas pertenece a la tercera generación de compositores chilenos del presente siglo, en la que se sitúan, además, René Amengual, Alfonso Letelier y Carlos Riesco. La primera generación cuenta entre sus representantes más destacados a Enrique Soro y Alfonso Leng, mientras que en la segunda se encuentran las figuras claves de Pedro Humberto Allende, Acario Cotapos, Carlos Isamitt y Domingo Santa Cruz. Analizando el aporte de Orrego-Salas dentro de este contexto, es posible destacar, en primer término, su alto nivel profesional. En un artículo publicado en 1950, Domingo Santa Cruz subraya que el volumen de música escrita por Orrego-Salas hasta entonces contrasta, claramente, con el medio chileno, en el que los creadores producen menos de lo que debieran. Agrega, en seguida, que "compone premunido de un bagaje cultural completo, de una disciplina universitaria llevada hasta su término y de un oficio musical acabado y sin lagunas"⁴⁵.

La otra contribución importante del compositor tiene que ver con un factor de corte estilístico que ha sido analizado con perspectiva histórica por Vicente Salas Viu⁴⁶.

"Llegamos ahora al tercer grupo: la generación joven. Lo subdividimos en un subgrupo, donde figuran los músicos relacionados con la anterior generación, por partir de una estética alimentada por el impresionismo (Amengual) o el expresionismo (Letelier) y un subgrupo que plantea nuevas posiciones a la música chilena, con sustento en el neoclasicismo de Falla-Bartok-Strawinsky (Orrego Salas, Riesco) (cursiva agregada).

⁴⁵ Santa Cruz, "El Concierto", pp. 36-37.

⁴⁶ Salas Viu, *La Creación Musical*, p. 92.

A nuestro juicio, esta orientación inicial de Orrego-Salas puede explicarse por la profunda afinidad de su posición ético-estética ante la música y aquella tradición europea que el denominado "neoclasicismo" busca recrear. Consideremos primero sus motivaciones estéticas profundas. La música es para Orrego-Salas "la expresión de una substancia emocional generada en el espíritu del creador", estimulada por el amor y la convivencia con sus seres más queridos⁴⁷. En el lenguaje abstracto de la música esta substancia emocional no se describe sino que se sublima y se transmuta. En otras palabras, la emoción inicial genera ideas musicales que sirven de base a la organización de la obra, pero esta última es independiente de aquélla en virtud de sus propias leyes formales. Por ello, la fuerte incidencia de la familia en la génesis creativa de su obra se trasunta en forma tangible solamente a través de las numerosas dedicatorias a su esposa Carmen, a cada uno de sus cinco hijos, como también a su madre y hermana.

Este planteamiento estético lo denominaremos autonómico. Se le puede considerar como un reflejo de su personalidad, en la que la gran intensidad de los sentimientos se contraponen dialécticamente a una fuerte introspección y control. Todo ello motiva, en cierto modo, su profunda admiración por Mozart, expresada con tanta elocuencia en la dedicatoria y en la música de los dos *Divertimentos* op. 43 y 44 para flauta, oboe y fagot, y su orientación cuantitativamente mayor hacia la música instrumental pura más bien que hacia aquella con texto. Hasta la fecha, más de un 65% de su producción es para instrumentos solistas, conjuntos de cámara u orquesta, mientras que alrededor de un 35% es música con texto, ya sea coral o con voces solistas. Su enfoque puede contraponerse en cierto modo al de Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier o Carlos Botto, cuya producción se distribuye más o menos equitativamente entre la creación puramente instrumental y la música con texto⁴⁸. Por otro lado, Orrego-Salas representa la antípoda estética de León Schidlowsky, para quien la poesía representa, hasta 1968 por lo menos, un factor clave de motivación creativa, tanto vocal como instrumental⁴⁹.

La ética de Orrego-Salas como compositor tiene como punto de apoyo la búsqueda constante de comunicación con el público. Declara: "Cuando escribo, pienso en el público, y no para satisfacer sus preferencias conocidas, pero sí para entregarle una obra que traduzca con mayor claridad mis propósitos y, por lo tanto, que logre comunicar sin trabas el lenguaje de

⁴⁷ Orrego-Salas, "My Trip", pp. 23 y 18.

⁴⁸ Cf. los catálogos de la obra de Leng [*Compositores de América*, XV (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1969), pp. 158-160], Santa Cruz [*ibid.*, I (1955), pp. 89-94], Letelier [*RMCH*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 27-30] y Botto [*Compositores de América*, XIV (1968), pp. 27-29].

⁴⁹ Cf. María Ester Grebe, "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", *RMCH*, XXII/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 7-52.

mis sentimientos”⁵⁰. Esta comunicación es también autonómica, vale decir, se fundamenta en el goce de la música en función de sí misma, y no en la transmisión de un mensaje. Es fácil y espontánea gracias al sustrato tradicional de su lenguaje musical, el que resulta perfectamente accesible a gran parte del público. Orrego-Salas es además un creador práctico, cuya música está concebida para una ejecución inmediata, como en los períodos anteriores al Romanticismo. Se amolda con gran ductilidad a lo que los ejecutantes pueden realizar, pero sin traicionar sus propios ideales estéticos. Gran parte de su obra coral exuda simplicidad y es perfectamente apropiado para un vasto número de conjuntos vocales. Si bien las obras para voz solista y la música instrumental tienen un lenguaje más complejo, carecen de pasajes que pueden calificarse de imposibles o desmesuradamente difíciles, lo que contribuye también a la amplia difusión de su música. Este sentido práctico de la creación se conjuga con una actitud profundamente autocrítica, siempre compone de acuerdo a los medios disponibles y a su propia capacidad para manejarlos.

2. Fases Creativas

La trayectoria creativa de Juan Orrego-Salas puede dividirse en tres etapas que abarcan los siguientes años: (a) 1936-1938, (b) 1942-1961, y (c) 1961 hasta la actualidad, etapas que usamos como puntos de referencias metodológicos. No representan, por lo tanto, divisiones tajantes, sino que hitos fijados para una mejor perspectiva de la permanencia y de los cambios estilísticos de su música. Dado el equilibrio del temperamento del compositor, los cambios estilísticos no han sido tan veloces o profundos como los que caracterizan a Gustavo Becerra o a León Schidlowsky. Su fuerte autocontrol, conjugado con un gran sentido del orden y el método, ha condicionado un cambio estilístico gradual, lento y acumulativo.

(A) 1936-1938, *Obras Tempranas*

Esta etapa incluye sus obras más tempranas, desde el opus 1 al 5. Como no figuran en el catálogo de obras que el mismo compositor ha confeccionado, su análisis puede cuestionarse, aunque sí merecen considerarse brevemente, porque figuran en catálogos impresos de su obra⁵¹, y una de ellas, el villancico *No lloréis mis ojos* op. 3, es la primera que fue editada.

Estos cinco trozos breves para medios reducidos, coro a cuatro voces, piano solo, dúos para violín y piano, soprano con piano y flauta y piano, no

⁵⁰ Planteamiento publicado en Miguel Arteche, *El proceso de la creación artística* (Santiago: Editorial Nascimento, 1977), p. 218.

⁵¹ Entre ellos el editado en *Compositores de América*, I (1955), pp. 53-59.

plantean exigencias formales complejas. Los escribió presumiblemente antes de iniciar los estudios de contrapunto, puesto que su textura es fundamentalmente homofónica o de melodía acompañada, sin ese sentido contrapuntístico de su obra posterior. Ni siquiera en el *Villancico* op. 3 se aventura en el campo de la polifonía, su escritura es homofónica con algunos atisbos de imitación, pero ya se manifiesta la estructura regular y compacta, dentro de patrones A-A o A-B-A, de puntuación claramente marcada y unificada por medio de la transformación motívica.

El estilo melódico-armónico es afín, en general, al impresionismo, al de un Ravel más que al de Debussy. La melodía es de conformación modal y diatónica, la armonía es tonal y triádica, con inflexiones cromáticas, agregados de segundas, cuartas, sextas, séptimas y novenas. Este estilo todavía no es el de su lenguaje característico, pero constituye la base de su ulterior tratamiento melódico-armónico. Solamente en la primera de las *Dos canciones* del op. 4, se aprecia una escritura cromática considerablemente disonante, lindando a lo atonal en ciertos momentos e inspirada en un texto poético que trasunta una violenta angustia existencial. A pesar de que ni la escritura o el contenido poético corresponden a la madurez, es interesante destacar cómo Orrego-Salas usa claros ejes tonales utilizando acordes consonantes. Estos se marcan con un asterisco en el siguiente ejemplo *:

Ej. 1
 TRAGICA , cc. 9 - 13
 Lento

y con do-lien-tes que - jas la im-por-tu - no

sal - go al a - me - no va - lle

mp (con placidez)

* En los ejemplos musicales, las obras se citan de la siguiente manera: título, número de opus, el movimiento indicado por números romanos y los compases respectivos.

(B) 1942-1961, *Enfoque Neoclásico*

La orientación general de esta etapa es neoclásica, pero manejada en forma muy flexible, de acuerdo a la profunda libertad expresiva del compositor. Su estilo se asemeja a un crisol en el que se funden elementos de variada índole y procedencia, un poco a la manera de Strawinsky, compositor que admira no sólo por la afinidad en el estilo, sino que por su "concepción viva de la tradición"⁵².

Podemos distinguir tres períodos. El primero abarca desde el opus 6 al 29, y corresponde a su formación como compositor en Chile y en los Estados Unidos. Escribe un total de catorce obras: seis para coro, cinco instrumentales y tres para voz femenina acompañada de cuarteto de cuerdas (*Canciones* en tres movimientos op. 12), orquesta (*Cantata de Navidad* op. 13) y piano (*Song* op. 15). El predominio de la música coral puede explicarse por su menor dificultad creativa y por su intensa actividad como director de coros durante este período. Le cabe el mérito de haber fundado el primer coro universitario del país, el de la Universidad Católica de Chile, en 1938. Posteriormente, ejerce una actividad similarmente fructífera con el coro del entonces Conservatorio Nacional de Música —en la actualidad Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile—, jalonada por hitos de tanta importancia como fue su participación en el estreno en Chile de la *Sinfonía de los Salmos*, de Igor Strawinsky, en 1944. Las obras instrumentales, en su gran mayoría, son también para medios reducidos de cámara, como violín y piano (*Sonata* op. 9), violín y viola (*Sonata* op. 11), y piano solo (*Suite* N° 1 op. 14 y las *Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón* op. 18). A partir de 1946 solamente incursiona en el terreno sinfónico, al completar la *Cantata de Navidad* op. 13 y las *Escenas de Cortes y Pastores* op. 19, que coinciden con el término de sus estudios de orquestación con Randall Thompson.

En el segundo período, Orrego-Salas entra de lleno al quehacer profesional con los opus 20 al 29, escritos en Chile. Su ámbito creativo se expande a través del cultivo más intenso de la música orquestal, en particular de los grandes géneros tradicionales de la Sinfonía y el Concierto. Cuatro obras orquestales fluyen de su pluma: la *Obertura Festiva* op. 21, el ballet *Salomón* op. 24, la *Sinfonía* N° 1 op. 26 y el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta. Escribe su primera y única obra hasta el momento, dentro del género que en sentido amplio se denomina "teatro musical": el *Retablo del Rey Pobre* op. 27. La canción para voz femenina e instrumentos mantiene su lugar prominente con las *Canciones Castellanas* op. 20, el *Romancillo* op.

⁵² Orrego-Salas, "My Trip", p. 14.

23, los *Cantos de Advenimiento* op. 25, y *El Alba del Alhelí* op. 29. Conjuntamente, dos géneros que se destacan en el período anterior pasan ahora a segundo plano, la producción para coro disminuye en forma drástica a una sola obra, los *Cantares de Navidad* op. 22, y la música de cámara se torna inexistente.

Las obras del tercer período comprenden desde los opus 30 al 50 y fueron escritas durante la consolidación y expansión de su prestigio internacional. Se produce un vuelco pronunciado de los medios para los que escribe. La música para voz e instrumentos ocupa un lugar importante en la segunda y tercera etapas, pero ahora crea solamente las *Garden Songs* op. 47 para soprano, flauta, viola y arpa, y la *Alabanza a la Virgen* op. 49 para voz aguda y piano. El compositor se inclina hacia la música instrumental, tanto sinfónica como de cámara. Surgen la segunda y tercera Sinfonías op. 39 y 50, la *Serenata concertante* op. 40, la *Obertura Jubilaeus Musicus* op. 45, dos ballets, *Umbral del Sueño* op. 30 y *El Saltimbanqui* op. 48, además del *Concierto* op. 34 para orquesta de cámara. Para cámara escribe, entre 1951 y 1952, las *Diez piezas simples* op. 31, la *Suite N° 2* op. 32 y la *Rústica* op. 35 para piano. Aborda posteriormente el uso de nuevos instrumentos en diversas combinaciones, el bandoneón (*Suite* op. 36), cello y piano (*Dúos concertante* op. 41), tríos de instrumentos de madera (*Diversos* op. 43 y 44), hasta cubrir géneros de mayor envergadura como el **Sexteto op. 38** para clarinete en Si bemol, cuarteto de cuerdas y piano, y el *Cuarteto* de cuerdas op. 46.

La dinámica de esta etapa tiene como base un conjunto de recursos fundamentales que se plasman en el primer período, se consolidan y maduran en el segundo, sirviendo en el tercero de punto de partida para una serie de cambios de decisiva influencia en sus obras posteriores.

(B. 1) *La Importancia Melódica*

Para Orrego-Salas, la melodía no deriva de un tejido complejo enhebrado fundamentalmente alrededor de la marcha armónica, como acaece en la obra de Leng, sino que tiene un papel protagónico como "germen emotivo"⁵³ del fluir sonoro y a ella se subordina la armonía. Esta concepción explica su afinidad con la ópera italiana decimonónica, que conoció desde niño a través de su padre⁵⁴. El mismo compositor lo explica en relación a la *Cantata de Navidad* op. 13. Dice que busca "devolver a la melodía la posición que le corresponde, dentro de la música, la que le fue usurpada

⁵³ Arteché, *El proceso de la creación artística*, p. 218.

⁵⁴ Orrego-Salas, "My Trip", p. 16.

durante tantos años por quienes creyeron ver en ella la expresión de estilos ajenos a las limitaciones de un mal entendido sentimentalismo”⁵⁵.

Su melodía es simple y cantabile, de movimiento gradual y sostenido, configurándose a partir de estructuras diatónico-modales y de un trabajo motivico muy compacto y unificado que nunca llega a la monotonía. En la *Cantata* aflora esta conformación tan característica suya, generada por la reiteración o transformación motivica. El material inicial, por ejemplo, consiste en la reiteración de un motivo ascendente y gradual que remata en otro motivo de un diseño similar al mordente, como lo ilustra el siguiente ejemplo:

Ej. 2
CANTATA DE NAVIDAD op 13, I, cc. 1 - 5
Moderato (♩ = 60)
Oboe
pp *p*

Su lirismo llega a ser muy intenso, sin caer jamás en la sensiblería. Si analizamos el material que inicia el segundo movimiento del *Concierto* op. 28 para piano y orquesta, podemos apreciar su simplicidad y concisión, con la transformación creciente de un motivo muy expresivo.

Ej. 3
CONCIERTO op. 28 para piano y orquesta, II, cc. 6 - 18
Lento (♩ = 54)
VI I
pp *molto espressivo*
Div.
mf *p*

(B. 2) La Conformación Armónico-Tonal

En general, tanto la armonía como la melodía tienen un claro sentido tonal, apreciándose la combinación de variados niveles de consonancia y disonancia de acuerdo al medio de la obra y a las necesidades expresivas del

⁵⁵ Orrego-Salas, "Ensayo de autocrítica", *El Mercurio*, 7 de agosto de 1949. Seis años después, un crítico norteamericano afirmaba que Orrego-Salas "probablemente es el único compositor en la historia que publicara una crítica de una de sus propias composiciones". Cf. Eugene Lees, "This Composer Wrote a Public Criticism of His Own Music", *The Louisville Times*, 16 de mayo de 1955.

compositor. En el primer período, Orrego-Salas maneja dos estratos armónicos. Uno de ellos contiene sonoridades triádico-consonantes dentro de limitados planos tonales y tipifica la música coral. Las tríadas, sin agregados y con un mínimo de disonancias que aquí prevalecen, probablemente tienen al Renacimiento como punto de partida. Desde muy niño, Orrego-Salas conoció la polifonía vocal de este período en el Coro de la Sociedad Bach, al que pertenecía su madre, el que dio a conocer, por primera vez en Chile, obras capitales del legado medieval, renacentista y del barroco ⁵⁶. Estas sonoridades se enriquecen ocasionalmente con formaciones acordales de origen más contemporáneo, como es el acorde construido en base a quintas, pero sin alterar el perfil esencialmente consonante.

En las otras obras del período, la tríada se complementa con un mayor acopio de séptimas, cuartas, novenas y otras agregaciones cromáticas, pero sin un grado pronunciado de disonancia. Este estrato coexiste con un tratamiento de la consonancia afín al de la música coral. En el primer movimiento de la *Sonata* op. 9 para violín y piano, por ejemplo, el estrato más complejo se reserva para el primero y segundo tema, mientras que la sección conclusiva ostenta una escritura consonante en Do menor, lo que se ilustra en el siguiente ejemplo.

Ej. 4
SONATA op. 9 para violín y piano, I, cc. 11-14
Tranquillo (♩ = 40)

I, cc 88-92
marcato e ritmico

⁵⁶ Orrego-Salas, "My Trip", pp. 11-12.

El énfasis, a veces excesivo, de las sonoridades triádico-consonantes dentro de limitados planos tonales crea un cierto estatismo armónico en algunas obras del primer período, por ejemplo en la versión primera del tercer movimiento de la *Sonata* op. 11 para violín y viola, y en partes de la *Cantata de Navidad* op. 13. Si bien en el caso de esta última obra el énfasis en la consonancia armoniza muy bien con la tónica seráfica del texto, un mayor contraste sería deseable, quizá dentro de una densidad moduladora más fuerte o un énfasis más pronunciado de la disonancia. Cabe señalar que, con su proverbial honradez y sinceridad, Orrego-Salas reconoce este estatismo en el "Ensayo de Autocrítica", sobre la *Cantata de Navidad*, publicado solamente tres años después que fuera compuesta⁵⁷. Además, su sentido autocrítico lo lleva a transformar el tercer movimiento de la *Sonata* op. 11 en su totalidad, en la versión revisada de 1971.

Esta tónica un tanto inocua, se supera en los siguientes períodos, gracias a una mejor dosificación de la disonancia. Las *Canciones Castellanas* op. 20, por ejemplo, tienen una armonía consonante en la que predomina la tríada con especial énfasis de la fundamental y quinta, pero muy bien condimentada con séptimas y novenas, y otras combinaciones disonantes superpuestas a largos pedales de quinta. Si bien el estrato consonante persiste en el segundo y tercer períodos, apareciendo, por ejemplo, en la "Danza" y la "Egloga" de los *Dúos concertante* op. 41 o en la *Alabanza a la Virgen* op. 49, el estrato complejo se torna más ágil y variado, logrando por momentos un sabor muy marcado y especial a través de disonancias fuertes y penetrantes.

La armonía se enriquece con acordes contruidos en base a superposiciones de cuartas o quintas que llegan a ser una marca de fábrica del segundo período. La preeminencia del intervalo de cuarta, tanto en un sentido armónico como melódico, es gráficamente ilustrada por Domingo Santa Cruz en la frase: "Orrego-Salas usa las cuartas por todas partes"⁵⁸. Este estilo se manifiesta a partir de la *Obertura Festiva* op. 21, destacándose muy pronunciadamente en el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta. En ciertas ocasiones aparecen combinaciones disonantes, nuevas en su estilo, derivadas de superposiciones complejas de acordes por cuartas, como las del ejemplo 5.

Los acordes por cuartas y quintas se combinan con las tríadas, insinuándose por momentos un sentido politonal que proporciona a su música un matiz más contemporáneo. Esto se consolida en el *Concierto* op. 28 y el ciclo de canciones *El Alba del Alhelí* op. 29. El *Concierto* se inicia con un acorde complejo, que superpone la tríada de Do Mayor con una de Mi Ma-

⁵⁷ Ver nota 55.

⁵⁸ Santa Cruz, "El Concierto", p. 51.

yor, mientras que en *El Alba del Alhelí* se destacan prominentes segundas, novenas menores y progresiones politoniales claramente definidas. El acabado dominio de este estilo, en obras del tercer período, tales como el *Umbral del Sueño* op. 30, las *Diez piezas* op. 31, la *Suite* N° 2 op. 32, la *Rústica* op. 35 y la *Sinfonía* N° 2 op. 39, entre otras, se revela en la gran variedad de propósitos con que los usa el compositor; tampoco faltan ciertos toques humorísticos, producto de tratamientos cadenciales de engaño. (Ver ej. 6).

Ej. 5
CANTOS DE ADVENIMIENTO op. 25, I, cc. 1 - 2

Lento y pesante

Ej. 6
EL ALBA DEL ALHELÍ op. 29, II, cc. 1 - 4

Presto agitato (♩ = 80)

SUITE N° 2 op. 32, V, cc. 22 - 25 (cadencia de engaño)

Vivace (♩ = 132)

© Barry, 1958

Cabe agregar que con mucha frecuencia la modulación se efectúa mediante cambios tonales sorprendidos, que imprimen a su música un carácter muy dinámico. Estas fluctuaciones tonales mantienen al auditor en suspenso con respecto al rumbo de la música y en estrecha relación con factores que analizaremos más adelante, constituyen otro distintivo de su estilo. El

puente del primer movimiento de la *Sinfonía* N° 1 op. 26, es un buen ejemplo. Al principio, la melodía transcurre en el modo de La (compases 1 a 3 del ejemplo 7), con el apoyo de tríadas de séptimas y novenas, pero en el compás 4 vira bruscamente a Fa sostenido mayor, para retornar a La después de tres compases, rematando posteriormente en un acorde de Si con séptima y novena.

Ej. 7
SINFONIA N° 1 op. 26, I, cc. 59 - 68
Allegro (♩ = 126)

VI. I

Melodía con variadas duplicaciones de maderas.

Armonía (reducción de acordes principales solamente)

etc.

(B. 3) *Contrapunto y Raigambre Barroca*

Desde el primer período se manifiesta una técnica en el manejo del contrapunto y la imitación, fruto en gran medida de las enseñanzas e influencia del gran contrapuntista que ha sido Domingo Santa Cruz. El refrán canónico del *Romance* op. 6 constituye el primer caso de escritura contrapuntística en la obra creativa de Juan Orrego-Salas —por lo menos de aquella que figura en el catálogo—, e ilustra esa transparencia y simplicidad que individualiza a su música coral. En la *Cantata de Navidad* op. 13, el contrapunto se hace considerablemente más complejo, acusando además una pronunciada raigambre barroca, que se acentúa con una variada gama de

otros procedimientos del período, tales como los recitativos, ariosos y arias. Una escritura de aria con motto se perfila en los cantares segundo y cuarto, combinada en este último con la técnica de la fantasía coral.

El afincamiento en el barroco está patente en la música instrumental. El compositor demuestra una particular inclinación hacia la fuga, la que trata en forma muy consistente, centrando la estructura en torno a las presentaciones del tema y con un mínimo de episodios o divertimentos. En el primer período se presenta al final de la *Suite* N° 1 op. 14 y en las *Variaciones* op. 18 para piano. En el segundo período se integra a su lenguaje orquestal junto a un tratamiento más sofisticado de la imitación con modificaciones rítmicas y melódicas del tema. Todas las obras orquestales de este período tienen episodios fugados: la *Obertura Festiva* op. 21, los movimientos finales de la *Sinfonía* N° 1 op. 26 y el *Concierto* op. 28. Algo parecido sucede en el tercer período. Los procedimientos canónicos y los fugados son frecuentes en el *Sexteto* op. 38 (último movimiento), *Umbral del Sueño* op. 30 (primer cuadro), *Concierto de cámara* op. 34 (último movimiento), *Sinfonía* N° 2 op. 39 (primer movimiento), *Divertimento* op. 43 (Final) y en la *Sinfonía* N° 3 op. 50 (cuarto movimiento). Podemos destacar los fugados de la *Sinfonía* N° 1 y la fuga del *Sexteto*, por el tratamiento de la imitación espaciada y estrecha, el movimiento directo e inverso, y los valores rítmicos normales y aumentados.

El sentido motivico unitario del compositor lo lleva también hacia la chaconne, procedimiento que figura por vez primera en el segundo movimiento de la *Sonata* op. 9 para violín y piano. La esencia de la chaconne se percibe también en la repetición de diseños melódicos en el Andantino del *Divertimento* op. 44, en el "Recordare" de la *Obertura Festiva* op. 21, combinado con un coral variado en forma técnicamente perfecta⁵⁹, en el segundo movimiento del *Cuarteto* op. 46, en la "Pasacalle" de *Alabanza a la Virgen* op. 49, como también en los ostinati del primer movimiento de la *Sinfonía* N° 3 op. 50. Existe también una recreación más bien literal del barroco, por ejemplo, en la *Suite* N° 1 op. 14 y N° 2 op. 32, y en los movimientos extremos del *Concierto de cámara* op. 34. Los dos primeros casi constituyen meros epígonos de la suite barroca y, el tercero, del concierto grosso, respectivamente, si no fuera por la originalidad de la elaboración armónica, principalmente en la segunda *Suite*, de lenguaje muy maduro, pletórico de disonancias y resoluciones inesperadas. Cabe destacar, también, el sabor de la melodía infinita bachiana, dentro del toque personal de Orrego-Salas, que se encuentra en el Interludio all'arioso de la *Suite* N° 2, en el tercer movimiento de la *Serenata concertante* op. 40, y en el cuadro

⁵⁹ Según Antonio Andrade, con el Recordare el compositor "quiso honrar la memoria de Agustín Edwards Budge, con quien mantuvo estrecha amistad en el mundo de la música", *El Mercurio*, 18 de diciembre de 1956.

“El Amor”, de *Umbral del Sueño* op. 30, trozo, este último, en el que el diseño rítmicamente obstinado de la flauta se asemeja al fluir inexorable del tiempo, con el apoyo de un florido contrapunto en el arpa y en el corno inglés. (Ver ej. 8).

Ej. 8
 UMBRAL DEL SUEÑO op. 30, IV, cc. 1 - 5

ADAGIO SOSTENUTO (♩ = 42) *Fl. cantabile*

Fl. cantabile
pp espressivo

Corno inglés (Do)
cantabile

Arpa
pp espressivo

mf marc.
 Via. (div.)
pp

simile

Es importante subrayar también el alto nivel de virtuosismo contrapuntístico que se destaca en el *Sexteto* op. 38, la *Sinfonía* N° 2 op. 39, la *Oberatura Jubilaeus Musicus* op. 45 y el *Cuarteto* op. 46. El segundo movimiento del *Sexteto* es una verdadera “Suma Contrapuntística” en la que se vacía lo más decantado de su acabada técnica. Cada motivo del tema de las Diferencias es elaborado con artificios contrapuntísticos y con interesantes modificaciones de corte rítmico y melódico. En la cuarta variación, por ejemplo, el cello presenta las cuatro frases del tema en movimiento directo, y superpone su inversión en los violines y el piano⁶⁰.

⁶⁰ En relación con esta interesantísima obra ver María Ester Grebe, “Sexteto de Juan Orrego Salas para clarinete en Si bemol, cuarteto de cuerdas y piano”, *RMCH*, XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 59-76.

(B. 4) *La Transparencia Tímbrica y Orquestal*

Se destaca en la música de Orrego-Salas un dominio acabado de la orquestación que constituye otro de sus aportes al medio nacional. Su primera obra con orquesta es la *Cantata de Navidad* op. 13, para un conjunto pequeño, tratado como agrupación de cámara. A continuación vienen las *Escenas de Cortes y Pastores* op. 19, para orquesta sinfónica, calificada por Santa Cruz como "lo que podría ser su examen final del curso de orquestación"⁶¹, hasta alcanzar la madurez en las cuatro obras del segundo período.

En un principio su manejo de la orquesta se basa en gruesas texturas y una instrumentación armónica plena, primordialmente en los movimientos rápidos, pero con una muy buena dosificación de las sonoridades de modo que la orquesta nunca suena pesada. Las densidades instrumentales siempre están muy bien equilibradas con miras hacia una variada policromía, lo que podemos ilustrar con el primer movimiento de la *Sinfonía* N° 1, op. 26. Siguiendo la tradición del clasicismo del siglo XVIII, aquí el primer tema se presenta en tutti, y en el segundo prevalece una diversificación solística iniciada por el clarinete. Esta configuración se mantiene en la recapitulación del segundo tema, pero con una diferente distribución colorística, para producir variedad. Asimismo, las duplicaciones se realizan con un completo conocimiento de las posibilidades instrumentales sin llegar jamás a ser rellenos inútiles. Frecuentemente Orrego-Salas refuerza ciertas notas de una línea, sin duplicarlas todas, para producir un acento de color. En el tercer período su orquestación logra una mayor simplificación y refinamiento, fruto de los postulados aprendidos de Aaron Copland⁶², que se orientan hacia la obtención de fines emocionales propios dentro de la mayor economía de medios. De los muchos ejemplos de transparencia tímbrica, seleccionamos "Despertar", al comienzo del primer cuadro de *Umbral del Sueño* op. 30, en el que una línea cromática es ejecutada por la flauta, con ciertas notas reforzadas por el violín solo, piano, clarinete y arpa sucesivamente, sobre el apoyo de piatti, más cuerdas sul ponticello, que producen una sonoridad etérea, cuasi puntillista. (Ver ej. 9).

Junto a la elaboración armónica, sin duda es la orquestación el otro factor que proyecta la veta barroca bajo una luz de gran originalidad, como lo demuestra la música del ballet *Juventud* op. 24, basada en el oratorio *Salomón*, de Haendel. Con selecciones del oratorio, Orrego-Salas realiza una nueva orquestación, siguiendo, según sus propias palabras, una "nomen-

⁶¹ Santa Cruz, "El Concierto", p. 35.

⁶² Cf. Orrego-Salas, "My Trip", pp. 22-23.

clatura instrumental que estuviera de acuerdo con la época barroca”⁶³. Esta no es una imitación literal de la orquesta barroca, sino que más bien una recreación con los instrumentos y el tratamiento del color correspondientes al siglo XX. Al combinar timbres plenos con timbres concertantes amplía considerablemente la paleta barroca, entre otros con la viola y el corno inglés como instrumentos solistas. La orquestación también contribuye al interés de los pasajes fugados, destacándose la limpieza tímbrica e imitativa en los movimientos finales de la *Sinfonía* N° 1 op. 26, y el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta, en los que participan como protagonistas principales los instrumentos de viento. En el fugado de la *Sinfonía* N° 3 op. 50 (tercer movimiento), diferentes instrumentos presentan los motivos que constituyen el sujeto dentro de una articulación fraseológica primordialmente colorística y que se asemeja al concepto de Anton von Webern, en su originalísima orquestación del *Ricercare a 6* de la *Ofrenda Musical*. (Ver ej. 10).

Ej. 9

UMBRAL DEL SUEÑO op. 30, II, cc. 1 - 4

ADAGIO (♩ = 60)

Ej. 10

SINFONIA N° 3 op. 50, IV, cc. 113 - 117

Allegro (♩ = 152)

⁶³ Ver "La orquestación de la obra de Haendel, según Juan Orrego", *Pro Arte*, I/12 (30 de septiembre, 1948), p. 6. En la misma página figura una entrevista que Günther Boehm hace a Kurt Joos acerca de su concepción del ballet.

Es notable, también, la manera cómo la orquestación responde a los propósitos expresivos del compositor. En la sección inicial del segundo movimiento de la *Sinfonía* N^o 1 op. 26, un corto y expresivo motivo de cuatro notas apoyado por una tríada de Fa, sin tercera, es elaborado sucesivamente por el fagot, piccolo, fagot y clarinete bajo, hasta culminar en un stretto en el que participan fagot y piccolo duplicados por el arpa, junto a las violas duplicadas por clarinete bajo y fagot. La constante reiteración de este motivo, siempre en los mismos sonidos, hace que el interés del auditor se concentre solamente en las variaciones de densidad y conformación del color, que pasa así a ser el protagonista principal.

(B. 5) *Lo Compacto de la Forma*

En la música de Orrego-Salas la forma es muy compacta gracias a su claridad, concisión, agilidad y direccionalidad, unidad y equilibrio. Motivos, frases, períodos y conjuntos se articulan de manera tal que el auditor percibe con claridad los puntos sintácticos de separación y conjunción, y que en esta etapa configuran una estructura fraseológica pronunciadamente regular. Además, su sentido de la concisión le permite yuxtaponer, en lapsos breves, materiales contrastantes que no rompen el sentido de continuidad. Podemos señalar, entre otros, el primer movimiento del *Sexteto* op. 38 y el de la *Serenata concertante* op. 40, como modelos de concisión. En ellos el primer y segundo tema se suceden casi de inmediato en la exposición, pero sin que ocurra ninguna ruptura de la forma.

En el primer período se advierte, en ciertas ocasiones, un carácter algo esquemático y fragmentario, derivado de la falta de dominio de la concisión. Este es el caso de la versión inicial del primer movimiento de la *Sonata* op. 9 para violín y piano. Concebido en forma sonata, se basa en dos ideas, más un pasaje imitativo que sirve como sección conclusiva. La elaboración de este último material abarca gran parte del desarrollo y es seguido por elementos de la primera idea, más un pasaje solístico del violín que conduce a una corta recapitulación. Los materiales se suceden en forma un tanto abrupta, adoleciendo de un adecuado equilibrio entre el piano y el violín y debido a un ritmo excesivamente homogéneo que llega a ser monótono. Nuevamente su sentido autocrítico lo lleva a introducir cambios en la versión revisada de 1965.

Otro rasgo característico es su notable agilidad y direccionalidad, tan nítido desde el primer período. Dentro de un modelo formal unificado se articulan series de secciones orientadas hacia un clímax que, por lo general, resuelve con la recapitulación del material inicial. Como apunta Leonard

Meyer, este modelo puede designarse como "Teleológico"⁶⁴, porque dentro de una progresión, la atención del auditor se dirige hacia puntos específicos de culminación estructural. De este impulso lineal o direccional deriva el sentido kinético de la música de Orrego-Salas, una de las esencias más recónditas de su lenguaje, alrededor del cual se aglutinan los restantes componentes.

Ilustraremos la aparición de este rasgo mediante un breve análisis de tres obras del primer período. El movimiento medio de la *Sonata* op. 9 está escrito a la manera de una chaconne, en el que elabora alternada y simultáneamente un material melódico presentado inicialmente por la voz superior y un apoyo armónico en el bajo. La dinámica formal del conjunto de variaciones deriva del crecimiento gradual de la densidad y velocidad rítmica, hasta culminar en un canon basado en el material melódico, que se resuelve con la recapitulación de los dos temas. El tercer movimiento de las *Escenas de Cortes y Pastores* op. 19 —Cantiga— tiene una melodía de gran lirismo que se reitera en diferentes configuraciones tímbricas y tonales, las que culminan en un tratamiento canónico entre maderas y cuerdas. En mayor escala, este mismo planteamiento formal se aplica en las *Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón* op. 18. Las primeras siete variaciones están concebidas como un continuo, cuyo punto focal se encuentra en la séptima variación. Este punto focal constituye el clímax de toda la obra y se resuelve mediante la recapitulación de la primera variación, seguida de la fuga y el finale.

En el segundo período, la agilidad y direccionalidad formal llegan a un mayor refinamiento gracias al manejo de la modulación, descrito anteriormente, anudado a una gran vivacidad rítmica. Al mismo tiempo Orrego-Salas aborda las grandes formas orquestales desplegando una habilidad notable para fusionar elementos dispares en un todo homogéneo, sin sacrificar la proporción, equilibrio y unidad. La *Obertura Festiva* op. 21, por ejemplo, consta de tres temas radicalmente diferentes, una melodía de tono muy abstracto con predominio del intervalo de cuarta, una canción de tono hispánico renacentista, y un gracioso vals⁶⁵. En mayor escala, esta acentuada variedad se aprecia en el tercer movimiento del *Concierto* op. 28 para piano y orquesta, un extenso rondó con un estribillo de no menos de cuatro diferentes coplas. Igualmente, el segundo movimiento, *Allegretto ben marcato*, de la *Sinfonía* N° 3, op. 50, tiene dos secciones principales, un Scherzo de aire neobarroco por el ritmo y el fugado, que se inicia en p. 63 y un Trío, estilizado vals que rezuma tristeza. El tempo formal y la

⁶⁴ Leonard B. Meyer, *Music, The Arts, and Ideas* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1967), p. 72.

⁶⁵ Esta agilidad la destaca Norman Houk refiriéndose a la *Obertura Festiva* op. 21, *The Minneapolis Tribune*, 29 de enero de 1955.

sucesión de secciones están siempre muy bien balanceadas para no fatigar el interés del auditor, con una articulación muy lógica de climaxes y sub-climaxes.

El dinamismo inherente a su música se enriquece en el tercer período con el manejo generalizado de metros irregulares que se inicia con las *Diez piezas* op. 31, para piano. En "La ronda del pesebre" el metro 8/8 se subdivide en grupos de 3+3+2. La *Rustica* op. 35 abunda en cambios de metro y en desplazamientos de acentos, los que conjugados con muchos ostinati rítmicos y melódicos, una armonía disonante y un pronunciado grado de contraste estructural, le confiere un dejo strawinskiano. Igual cosa sucede en los movimientos extremos de la *Sinfonía* N^o 2 op. 39, y en la "Danza" de los *Duos concertante* op. 41, en la que el metro de 5/8 es tratado en variadas combinaciones irregulares de 3+2, 2+3 o 2+2+1. Los constantes contratiempos rítmicos del Allegro inicial y del movimiento final del *Cuarteto* op. 46, configuran una tónica descarnada y agresiva que representa algo nuevo en su música, y cuya pujanza se advierte en pocos cuartetos de compositores chilenos; los de Gustavo Becerra comparten esta característica⁶⁶. Estos procedimientos enriquecen también la raigambre barroca: el *ground* del Andantino en el *Divertimento* op. 44 tiene un delicado desequilibrio, gracias a la oscilación de un metro binario y otro ternario.

La forma musical de Orrego-Salas se caracteriza también por su acendrada unidad. A través de su producción la unificación de la estructura por recapitulaciones en cada uno de los movimientos es común, o por reiteraciones de corte cíclico entre los diferentes movimientos. El tratamiento cíclico aparece en el primer período en la *Sonata* op. 9 para violín y piano, en las *Escenas de Cortes y Pastores* op. 19 y en la *Cantata de Navidad* op. 13. En la *Sonata* se cita un fragmento del segundo movimiento en los compases 10-11 del tercero y en las *Escenas* se elabora en el séptimo movimiento —Cortejo— un material proveniente del cuarto. Pero el caso más interesante se encuentra en la *Cantata de Navidad*, en la que el motivo inicial constituye uno de los polos alrededor del cual se aglutina la obra. Este se transforma a través de los cantares, pero sin perder su individualidad, sirviendo de base para la creación de nuevos motivos, en combinaciones muy simples, pero de gran belleza. Entre estas combinaciones sobresale el comienzo del cantar tercero, en el que el material inicial transformado (designado con la letra "a") emerge como una columna de la que surgen dos de los temas centrales del cantar (designados con las letras "b" y "c" en el ej. 11).

⁶⁶ Cf. Luis Merino, "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *RMCH*, XIX/92 (abril-junio, 1985), pp. 44-78.

Ej. 11
CANTATA DE NAVIDAD op. 13, III, cc. 1 - 7

ANDANTE (♩ = 56)

A partir del segundo período se acrecienta la unificación del macronivel formal. En primer lugar aumentan de tamaño las reiteraciones cíclicas entre los movimientos extremos. Al final de la *Sinfonía* N° 1 op. 26, el compositor recapitula no menos de 37 compases del primer movimiento, incluyendo el primer y segundo temas. Además, Orrego-Salas eslabona férreamente los movimientos de sus obras, de manera que no se produzca una solución de continuidad entre ellos. En el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta, los diferentes movimientos se ejecutan sin interrupción, haciendo gala, los dos primeros, de una extensa unificación motívica. El primer tema del movimiento inicial se basa en un motivo que constituye el núcleo del segundo tema. Otro procedimiento consiste en la unificación anticipada por medio de elementos que se presentan en un movimiento y que se convierten en un distintivo del siguiente. Entre los numerosos casos mencionaremos la versión revisada de *Garden Songs* op. 47 y el oratorio *The Days of God* op. 73.

Similarmente, las diferentes canciones de *El Alba del Alhelí* op. 29 se concatenan entre sí mediante tres melodiosos en los que figuran prominentemente sus dos intervalos favoritos: la cuarta y la quinta. Ellos se distribuyen al comienzo de las canciones como lo indica el ejemplo siguiente.

Ej. 12
EL ALBA DEL ALHELI op. 29

I, cc. 4-6 IV, cc. 2-6 VII, cc. 6-8

V, cc. 4-5 VI, cc. 1-2 IX, cc. 2-4

X, cc. 12-16

crítico Daniel Quiroga, quien al resumir su trayectoria desde la *Obertura Festiva* op. 21, hasta el *Concierto* op. 28, escribe ⁶⁹:

“Este compositor es quien, a nuestro modo de ver, encara con mayor éxito uno de nuestros endémicos problemas de la música nacional: su falta de interés rítmico. Si se nos permite la disgresión, diremos que son muy escasos los compositores que, entre nosotros, logran mantener un movimiento rítmicamente interesante. Casi todos inician un desarrollo o un episodio y no quieren continuarlo, cayendo de inmediato en un lento y reflexivo caminar. Orrego Salas, desde la *Obertura Festiva*, ‘enseñó’ que es posible mantener hasta el final, un clima de vivacidad y dinamismo; ahora en este *Concierto* reitera ese ejemplo, pero llevado a un plano superior”.

De la misma manera su sentido del equilibrio formal ha sido reconocido unánimemente por la crítica internacional que se ocupa de su música gracias a su creciente proyección internacional. En ocasiones esta crítica ha tachado su música de conservadora, académica, demasiado extensa ⁷⁰, pero jamás la ha tildado de ser fragmentaria. El comentario del crítico norteamericano, Susan Richardson, después de escuchar el *Cuarteto* op. 46 ejecutado por el afamado Cuarteto Berkshire, podría servir de síntesis para ilustrar esta virtud fundamental del compositor:

“[El Cuarteto] revela bastante más que su sentido del ritmo y habilidad para combinar melodías, aquí hay melodías sólidas, funciona un intelecto musical que se palpa en la concisión formal de cada movimiento, en la libertad y equilibrio de las partes construidas con acabado oficio. Hay muchos contrastes en esta música vivida, de materiales y de tratamiento”.

(B. 6) *Ethos y Pathos*

Hasta el momento hemos considerado dos elementos afectivos de la música de Orrego-Salas. Uno es el carácter dinámico, ágil, positivo y afirmativo, que en el tercer período también es agresivo. El segundo es un lirismo palpitante vertido en una gran variedad de formas melódicas. El tercero es un tono dramático, que obtiene con medios muy simples, casi esquemáticos, y que aflora en el segundo período. Este se encuentra por primera vez al comienzo de la *Sinfonía* N° 1 op. 26, en la que se reitera

⁶⁹ Daniel Quiroga, “Las Obras Sinfónicas en el Segundo Festival de Música Chilena”, *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), p. 16.

⁷⁰ P. G. H., *Herald Tribune* [Nueva York], 7 de febrero de 1955, encontró muy largo el *Sexteto* op. 38. *Las Palabras de Don Quijote* op. 66, fueron calificadas de “excesivamente largas” por Donald Henahan, *The New York Times*, 1º de noviembre de 1970, y de “anticuadas” en *The Washington Post*, 2 de noviembre de 1970.

en forma obsesiva un corto motivo de seis notas de pronunciada inflexión cromática. Primero aparece en las cuerdas graves, a las que se agregan otros instrumentos de la orquesta, hasta producir un considerable crecimiento de la densidad sonora. Culmina con dos acordes fortissimo, seguidos de un silencio de toda la orquesta, y de otros dos acordes que conducen a una nueva reiteración, pero con diferente metro (6/8). El resultado estético cobra un carácter ominoso, quasi expresionista, muy emparentado con el estilo de Domingo Santa Cruz, a quien le está dedicada.

Orrego-Salas profundiza este sentido dramático en el tercer período, revisiéndolo en algunos movimientos lentos de una escritura más cromática que en ciertas ocasiones configura sonoridades quasi seriales, pero sin vulnerar los claros y característicos ejes tonales. El sentido onírico y obsesivo que prevalece en el *Umbral del Sueño* op. 30, se transparenta en el sujeto del fugato del Prólogo, cuya melodía se mueve alrededor de seis notas: Fa-Sol-La bemol-Mi bemol-Re-La-Si bemol. Al comienzo del primer cuadro, "Despertar", la melodía principal gravita alrededor de cuatro notas: La-Mi bemol-Do sostenido-Re, distribuidas de tal manera que surgen por vez primera intervalos totalmente desusados en el estilo melódico: el tritono, la séptima mayor descendente y la ascendente (ver ejemplo 9). En el ballet op. 43, la unción, recogimiento y suspenso de la escena en la que el Saltimbanqui decide honrar a la Virgen a su manera, se expresa a través de una transformación del motivo que lo caracteriza, cambiando de un ropaje diatónico, triádico y tonal, a uno cromático y quasi serial. En la música de cámara, esta escritura se evidencia desde el *Concierto de cámara* op. 34. El segundo movimiento, "Adagio molto espressivo", es una transformación del complejo armónico-melódico que se expone al principio, cuyos tintes cromáticos se expanden en el transcurso del movimiento hasta englobar, en algunos puntos, diez de los doce sonidos que integran el total cromático. La cuidadosa combinación de timbres, junto a una estructura que se orienta hacia lo transformativo más que a lo reiterativo, completa este perfil expresivo más contemporáneo. El "Adagio espressivo", que inicia el *Cuarteto* op. 46, parte con un contrapunto imitativo de perfil melódico cromático angular, similar en su contorno al del primer cuadro de *Umbral del Sueño*.

Ej. 14

CONCIERTO DE CAMARA op.34, II,

ADAGIO MOLTO ESPRESSIVO

cc. 13-15

cc. 2-4

Cb

Fl.

The musical notation shows two staves. The first staff is for Cello (Cb) and the second for Flute (Fl.). The music is in 2/4 time and features chromatic, angular melodic lines. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano cantabile (mp cantabile).

En general, los movimientos lentos asumen gran importancia por su contenido y también por su extensión, llegando a constituir el centro de gravedad de muchas de sus obras claves, como en el *Concierto de cámara* op. 34, la *Sinfonía* N° 2 op. 39, el *Cuarteto* op. 46, y la *Sinfonía* N° 3 op. 50. Hemos comentado el movimiento lento de la primera obra mencionada, y en cuanto a los restantes, merece destacarse el carácter trascendente y el tono elegíaco-funerario del segundo movimiento de la *Sinfonía* N° 2, el hálito serio beethoveniano del "Assai lento e espressivo" del *Cuarteto*, y el tono atormentado del "Recitativo Lento" de la *Sinfonía* N° 3, expresada por una escritura cuasi serial⁷¹. Ellos amplían lo apolíneo de su música y reflejan una madurez musical afectiva, base de sus obras posteriores.

(B. 7) *Lo Vernáculo*

El estilo de Orrego-Salas no puede en modo alguno encasillarse dentro del así llamado "nacionalismo latinoamericano". Solamente en una obra de esta época, lo que no se repite en su producción hasta el momento, adopta una posición nacionalista a priori, y es la *Sonata* op. 11 para violín y viola.

Su motivación se debe a circunstancias externas más que a otras razones. Durante su estada en Tanglewood, en 1946, conoce a Alberto Ginastera, quien entonces incursionaba por el nacionalismo, y además se enfrenta a la idea prevaleciente en el medio norteamericano, de que solamente la senda de Villa Lobos o Chávez conducía al compositor latinoamericano a la verdadera originalidad. Así nace la *Sonata* op. 11, en la que se respira un aire afín a las *Doce Tonadas de Carácter Popular Chileno*, de Pedro Humberto Allende, por la elaboración de melodías de tonada en el primer y segundo movimientos, enmarcadas por una armonía rica en inflexiones cromáticas y en acordes de séptima⁷².

⁷¹ La importancia de los movimientos lentos ha sido observada por algunos críticos, entre los cuales mencionaremos los siguientes: Doris Reno, "Latin American Program Delights a Packed House", *The Miami Herald*, 18 de marzo de 1962, *Concierto de cámara* op. 34; Luis Gastón Soublette, *RMCH*, X/51 (octubre, 1955), p. 72, *Sexteto* op. 38; Edwin L. Bolton, *The Minneapolis Star*, febrero de 1956, *Sinfonía* N° 2 op. 39; el crítico uruguayo Julio Nova, *RMCH*, XX/96 (abril-junio, 1966), p. 137, *Cuarteto* op. 46; Irwing Lowens, *The Evening Star* [Washington, D.C.], 8 de mayo de 1965 y Paul Hume, *RMCH*, XIX/93 (julio-septiembre, 1965), p. 128, *Concerto a tre* op. 52.
⁷² Orrego-Salas, "My Trip", pp. 10-11. El primer movimiento se basa en "La Pastora", canción folklórica cuya música y texto figura en el folleto *Chile* (Santiago: Instituto de Extensión Musical, 1943), pp. 26-27. Los comentarios son de Pablo Garrido (p. 24), quien considera que su fecha de origen se ubica en los comienzos del siglo XIX. Curiosamente, el crítico Dorothy Ream Packard, "New Work by Chilean Gets Hearing at N.U.", *The Evanston Review*, 2 de noviembre de 1961, comenta que esta obra "carece de carácter latinoamericano en el ritmo" que se asemeje a la música de un Villa-Lobos, agregando que la obra de Orrego-Salas pudo haber sido escrita en "Praga, Londres o Nueva York". Citamos esto como muestra del enfoque estereotipado que

Considerada dentro del contexto de su trayectoria creativa, esta Sonata le sirve para reafirmar las premisas fundamentales de su estilo, las que lo apartan de cualquier posición estética o estilística a priori, pues coartan sus propósitos expresivos. Es por ello que la elección de un pregón, como tema de las *Variaciones y fuga* op. 18, no puede adscribirse a un nacionalismo como el de *La Voz de las Calles*, de Pedro Humberto Allende, sino que a la afinidad estética con la escritura diatónica del pregón, su movimiento gradual con énfasis en el intervalo de cuarta justa, y muy especialmente su compacta unidad motivica. La estructura del tema se basa en la triple presentación de un mismo motivo, la segunda vez con una pequeña variación, según se puede observar en el ejemplo 15. Esto le otorga unidad al tema mismo, y permite al compositor desplegar un sentido motivico unitario a lo largo de todas las Variaciones. Un sentido similar tiene la elaboración de una "silbante cueca" en el movimiento final del *Cuarteto* op. 46, por la afinidad entre su rítmico vigor y el dinamismo del movimiento. Con la misma libertad, Orrego-Salas en el tercer período escribe melodías que recuerdan el blue y la canción popular norteamericana, tanto en la *Pastoral y Scherzo* op. 42, como en la *Obertura Jubilaeus Musicus* op. 45, siguiendo su lirismo característico. (Ver ej. 16).

Ej. 15
VARIACIONES op. 18

El Pregón:

Los du - raz-nos, los pris - cos pe - la - i - tos etc.

© BARRY 1954

Ej. 16
PASTORAL Y SCHERZO op. 42, II, cc. 92-98

ALLEGRO (♩ = 112)

JUBILAEUS MUSICUS op. 45, III, cc. 74-83

ALLEGRO VIVACE (♩ = 162)
Cl. I Solo

mf cantabile

aún prevalece entre los críticos norteamericanos y europeos que escriben acerca de la música latinoamericana.

(B. 8) *Hispanismo Musical y Literario*

Contrastando con su actitud hacia lo vernáculo, en esta etapa surge la tendencia del compositor hacia el uso de materiales hispánicos, tanto musicales como literarios. En el primer período, la obra coral rezuma un austero tono afín al de la polifonía del Siglo de Oro español. En las obras con voz solista y en la música instrumental, se encuentran también conformaciones melódicas con dejos españoles, por ejemplo, en los movimientos finales de las Sonatas op. 9 y 11. Hacia fines del período el hispanismo musical se acentúa en las *Escenas de Cortes y Pastores* op. 19, con pronunciada influencia de Falla en la Pastoral, Rondeña y Criolla. La música instrumental del segundo período tiene muchas reminiscencias hispánicas que oscilan entre la cita literal en la *Obertura Festiva* op. 21, y la alusión estilizada en los movimientos finales de la *Sinfonía* N° 1 op. 26 y el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta. Si bien en el tercer período la veta hispanista musical no tiene un ascendiente tan intenso, pervive una generalización de lo hispano en la *Alabanza a la Virgen* op. 49, también en *El Saltimbanqui* op. 48 hay numerosas alusiones al Renacimiento español, obviamente vinculadas al libreto, y el segundo movimiento del *Sexteto* op. 38 se inspira en la antigua diferencia española.

Ej. 17
 OBERTURA FESTIVA op. 21, cc. 93-101
 ALLEGRO VIVACE (♩ = 160)
 Fl. 1

 mp
 © BARRY 1951

Esto condiciona su elección de textos proveniente, en su gran mayoría, del acervo popular hispánico, o de poesía española renacentista insuflada por lo religioso y bucólico, cuya finura y transparencia poéticas se ajustan muy bien al carácter de la música. Solamente en tres obras de esta etapa figuran textos de autores chilenos: las *Canciones* op. 12, sobre tres poemas de Juan Guzmán Cruchaga —Paisaje, Luciérnaga y Canción—, versos estos últimos muy antologados de este importante escritor chileno; los *Cantos de Advenimiento* op. 25, con versos de Gabriela Mistral y Daniel de la Vega, y los *Garden Songs* op. 47, sobre poemas de su esposa Carmen.

A éstos debemos agregar el texto del segundo de los tres *Romances pastorales* op. 10, escrito por el mismo compositor, como también el libreto para el ballet *Escenas de Cortes y Pastores*, del que surge su opus 19. Ambos se inspiran en la veta hispanista. El Romance tiene la tónica poética de Luis de Góngora, autor de los textos de los restantes trozos del op. 10,

y el libreto se basa en los primeros contactos entre los elementos hispanos y autóctono chileno. Posteriormente, Orrego-Salas escribe los textos de otras de sus composiciones: el poema del segundo de los *Cánticos de Navidad* op. 22, el libreto del *Retablo del Rey Pobre* op. 27 y el del monumental oratorio *The Days of God* op. 73.

Desde un punto de vista histórico sigue aquí las huellas de Domingo Santa Cruz, autor de los textos poéticos de la gran mayoría de sus obras vocales. Esta es una de sus múltiples inquietudes artísticas, las que unidas a la música, lo impulsan hacia la literatura y la pintura. Cuando todavía era alumno de arquitectura, junto a otros alumnos, participa en una exposición de acuarelas organizada en Santiago por la Sociedad de Amigos del Arte, y obtiene favorables juicios de la crítica especializada. Esta inquietud literaria motiva en poemas ajenos, algunos cambios de palabras, los que sin alterar el sentido cambian la sustancia poética. Valga como ejemplo el comienzo del *Romance a lo Divino* op. 7, del que citamos la versión original de San Juan de la Cruz y aquella de Orrego-Salas:

San Juan de la Cruz

Del verbo divino
la Virgen preñada
viene de camino
si le dáis posada

Orrego-Salas

Del niño Divino
la Virgen preñada
viene de camino
a que le déis posada

En su obra coral, el contenido de los textos es primordialmente pastoril y religioso, con toques de cierto humor en el *Romance a la muerte del señor don Gato* op. 16. La *Cantata de Navidad* op. 13 es su primera obra de largo aliento, elaborada en cuatro cantares, sobre poemas de San Juan de la Cruz y de Lope de Vega, de simplicidad casi etérea, pero de gran profundidad mística. La poesía clásica española le sirve de inspiración para las *Canciones Castellanas* op. 20, el *Romancillo* op. 23 y la *Alabanza a la Virgen* op. 49, al igual que el *Retablo del Rey Pobre* op. 27, una "ensaladilla escénica en un prólogo y dos cuadros", sobre un libreto del mismo compositor, adaptado de una "Ensaladilla del Retablo" de Joseph de Valdivieso. Junto a estos géneros literarios, busca también otros materiales poéticos a partir de *El Alba del Alhelí* op. 29, que se basa en un ciclo homónimo del gran poeta contemporáneo Rafael Alberti, cuyos versos rezuman un tono popular desenfadado, muy diferentes en su ritmo y contenido poético al de la literatura española clásica.

(B. 9) *Música y Literatura*

El tratamiento musical que Orrego-Salas da a la poesía se caracteriza por un respeto escrupuloso de la forma poética y por la compatibilidad entre el contenido de la música y de la poesía. Pero, al mismo tiempo, siempre busca un equilibrio entre los valores poéticos y los musicales, siguiendo los cánones estéticos fundamentales de su estilo: la simplicidad, unidad y medida. Tal vez en razón de este equilibrio Orrego-Salas evita los textos de expresión trágica o de profunda desazón individual, como son los "Sonetos de la Muerte" de Gabriela Mistral, por ejemplo, porque éstos no corresponden a su estética y lenguaje musical. Ya hemos recalcado que el único poema de esta inspiración aparece en la primera de sus *Dos canciones* op. 4, "Trágica", con texto de G. M. Jovellanos, temprana obra de juventud cuyo estilo no es totalmente característico del compositor. Orrego-Salas se inclina hacia los poemas cuyo contenido trasciende lo meramente subjetivo del hombre, tal como aquellos de origen hispánico aludidos anteriormente. Cuando elige un poema de naturaleza íntimo-subjetiva el tono es más bien velado y contenido, como ocurre con la tristeza de "Súplica", de Daniel de la Vega, en *Cantos de Advenimiento* op. 25, o el fino lamento de "Recuérdate de mi vida" de las *Canciones Castellanas* op. 20 (Marqués de Santillana).

El equilibrio músico-poético no se rompe ni aún en el caso de pasajes de contenido trascendente o de una fuerte carga expresiva. Esto se aprecia en forma muy nítida en la música coral. Por ejemplo, en *Let Down the Bars oh Death* op. 8 ("Bajad las rejas, ¡Oh muerte"), de la poetisa norteamericana Emily Dickinson, no altera la transparencia y simplicidad de su lenguaje coral, sino que expresa todo el sentido poético a través de una homofonía acentuada al nivel de la cuasi declamación. Asimismo, al tratar la armonía como expresión, prefiere las sutiles inflexiones de acordes a los violentos cambios tonales. Un buen ejemplo es el giro armónico del verso "muerte de los hombres", en el tercero de los *Romances pastorales* op. 10 para coro, cuyo efecto expresivo musical deriva de la simple yuxtaposición de un acorde de La menor con otro de Do menor.

Una breve comparación entre las *Canciones* op. 12 y la *Cantata de Navidad* op. 13, permite mostrar otras facetas músico-poéticas. Ambas composiciones son de una finura acrisolada afín a la de la música coral, la que aquí expresa con elocuencia la voz femenina solista. Durante largo tiempo Orrego-Salas tiene en sus canciones una preferencia irrestricta por la voz de mujer, comparable, dentro del contexto chileno, solamente a la de Alfonso Letelier. Sólo en 1959 inicia su producción de canciones para voz masculina con *Alabanza a la Virgen* op. 49.

En otros aspectos, la sustancia musical de las *Canciones* y de la *Cantata* es bastante disímil. Esta diferencia se debe en parte al carácter exploratorio de las *Canciones*, con sus sonoridades armónicas de cierto color impresionista, una línea vocal que oscila continuamente entre un recitativo a lo *Pelléas et Mélisande*, un efusivo lirismo mélico, y una textura de corte armónico o de melodía acompañada, la que se opone a la mayor decantación estilística de la *Cantata*, en la que prevalece la "pureza y transparencia seráficas", discernidas por el gran compositor Alfonso Leng⁷³. En parte, esta diferencia proviene de un rasgo fundamental: su preocupación por crear, invariablemente, una tónica musical apropiada al contenido de cada poema.

En las *Canciones* se manifiesta el sentido descriptivo musical de la poesía, que en obras posteriores aflora ocasionalmente hasta cristalizar en la mirada onomatopéyica del oratorio *The Days of God* op. 73. Este sentido descriptivo es un reflejo de la variada imaginería de los dos primeros poemas: "Paisaje" es un verdadero cántico a la naturaleza y "Luciérnaga" describe el chispeante y vivaz canto de una luciérnaga buscando a su compañera. La segunda canción es una cantata en miniatura en la que predomina un tempo scherzante, reflejo sin duda del vuelo de la luciérnaga, matizado por ilustraciones tales como la vivaz figuración sobre un acorde de séptima para el verso "una chispa del alba".

Obviamente este tratamiento colorista descriptivo no armoniza con el sentido de los poemas de la *Cantata*. Aquí maneja un lenguaje abstracto, afín al de la música coral, pero realizado con medios más complejos. Es así como la unificación cíclica cobra por vez primera un sentido expresivo. Vicente Salas Viu, en su excelente análisis, recalca que el material inicial "va estableciendo en sucesivas apariciones la íntima conexión que existe entre los diversos pasajes y la idea fundamental de la redención por el sacrificio del Hijo de Dios, médula de la partitura"⁷⁴. Además, Orrego-Salas subraya ciertos pasajes del texto mediante cambios de textura, tempo, armonía y otros componentes, que constituyen verdaderas inflexiones dentro del continuo fluir musical. Un buen ejemplo es encuentra en el cantar primero, en las palabras: "De las entrañas de María, El su carne recibía, por lo cual hijo de Dios y del hombre se decía". Por su significado el tercero de estos versos tiene una profunda importancia y se realiza musicalmente mediante un contraste de textura y armonía. Los dos primeros se cantan piano, en una línea de suave ondulación melismática, acompañada de un tejido contrapuntístico, mientras que el tercero se canta forte, sobre

⁷³ Alfonso Leng, "El Compositor Juan Orrego Salas", *El Mercurio*, 11 de diciembre de 1946.

⁷⁴ Salas Viu, *La Creación*, p. 299.

una textura homofónica, y destacado por una modulación desde Mi menor hacia Do sostenido menor.

Las obras vocales del segundo período pueden dividirse en dos grupos. El primero parte de premisas similares a las de la *Cantata de Navidad* op. 13, pero revestidas de una madurez técnica y emocional, como en las *Canciones Castellanas* op. 20, el *Romancillo* op. 23 y el *Retablo del Rey Pobre* op. 27. El estilo músico-poético de estas obras es intencionadamente hispanista retrospectivo, mientras que el segundo grupo marca una apertura hacia un hispanismo contemporáneo, como el del *Alba del Alhelí* op. 29.

Las *Canciones Castellanas* se afincan en el Renacimiento español, lo que no vulnera la maestría y originalidad de su contenido. La independencia lineal del contrapunto tiene algo del estilo del siglo XV, y el tratamiento musical del texto representa el desarrollo pleno de aquella línea iniciada con la *Cantata de Navidad*. La primera canción "Recuérdate de mi vida", sobre poemas del Marqués de Santillana, constituye un bello ejemplo de equilibrio poético musical, en el que se conjugan el vocabulario renacentista con inflexiones expresivas características del compositor. El fino tratamiento de los versos que dicen, "por lo cual mi despedida fue tan triste", tiene el modo frigio como correlato melódico, y la tristeza suprema del final se vierte en inflexiones cromáticas tan sutiles como expresivas.

El equilibrio de los versos se refleja en la música en la que nada sobra y nada falta. Las reiteraciones de los versos también coinciden en la música, aunque a veces varían por las características transposiciones tonales. La segunda canción, "Dicen que me case yo", sobre un poema de Gil Vicente, tiene un refrán músico-poético que aparece en los tonos de Sol, La, Si bemol y Do. Un excelente efecto producen también las recapitulaciones transpuestas de la canción N^o 3 ("El Ganadico") y N^o 4 ("Ojos garços ha la niña"), por la variedad y unidad de la música y la poesía.

Este equilibrio poético-musical se conjuga con la transparencia del color que complementa la línea vocal y la unidad motívica. Un hermoso ejemplo es la tercera canción, "El Ganadico", con texto de Juan de la Encina, en el que un motivo en compás de 7/8 es elaborado alternadamente con el clarinete en Si bemol y la viola, en forma directa o inversa. Los timbres se funden armoniosamente realzando, al mismo tiempo, la línea de la soprano, pero sin opacarla. Además, estos timbres se amalgaman muy bien con los restantes instrumentos de la canción: flauta, corno inglés, corno en Fa y violoncello. Las virtudes cardinales de esta canción, y en general de la música del compositor, es enjuiciada en 1949 por el crítico británico Frank Howes, quien afirma que Orrego-Salas "puede hacer más música con

una simple escala descendente de acompañamiento de melodía vocal, que la que pueden crear todos los estúpidos dodecafonistas juntos”⁷⁵.

El Retablo del Rey Pobre op. 27 es de especial interés por la multiplicidad de planos en que transcurre el libreto. Vicente Salas Viu propone una división de los personajes en dos grupos: aquellos que forman parte del Retablo mismo, y los que actúan fuera de él⁷⁶. Los primeros corresponden a dos pajes, dos ángeles, la Aurora, la Doncella y su Esposo, cuatro Santos Padres, tres Pastores, tres Hidalgos Caballeros, cuadrillas de ángeles, niñas, frailes y pastores, más un Prelado. Los segundos son el Relator, el Poeta y el Mozuelo. Acompaña un coro de voces mixtas, un conjunto instrumental en escena, y una orquesta sinfónica.

Desde un punto de vista dramático el libreto tiene dos facetas bien definidas: la acción misma del retablo que se realiza en base a la danza y la pantomima, además del canto de los pajes, los ángeles y la Aurora, y la narración por parte del Relator, con ocasionales intervenciones del Poeta. El Mozuelo ocupa un lugar intermedio que complementa el texto cantado con la danza y la mímica, al que se une el coro con comentarios muchas veces moralizantes sobre los eventos de la acción dramática.

Esta organización del libreto establece la variedad de los planos musicales según el devenir de la acción. Las líneas del Relator y del Poeta oscilan entre un parlato y un recitativo arioso, mientras que el Mozuelo y los personajes del Retablo cantan en un sencillo estilo melódico. El tratamiento global es muy flexible y de gran unidad melódica y motívica. Los recitativos se unifican a partir de la elaboración de ciertos motivos. Un ejemplo es el recitativo del Relator, en el segundo cuadro, cuyo primer verso dice “terminadas aquestas palabras”. Para los diferentes contenidos poéticos hay extensas reiteraciones musicales. Por ejemplo, “La Alborada de la Doncella y su Esposo”, cantada por el Mozuelo al inicio del segundo cuadro, reitera, con algunos cambios, una corta línea melódica de movimiento gradual, durante 87 compases. La unidad motívica dimana, indudablemente, del compositor, pero las reiteraciones sugieren un acercamiento a la ópera cultivada en España hasta el ascenso al trono de los Borbones, reforzada por el uso de géneros arcaicos, como la Diferencia y el Conductus.

El Alba del Alhelí, en cambio, se inspira en la música popular española actual, más que en estilos pretéritos. Según Vicente Salas Viu, Orrego-Salas se torna “vulgar incluso en algunas de las canciones, ¡y con vulgaridad andaluza!”⁷⁷. La línea vocal está realzada por melismas afines al

⁷⁵ Frank Howes, *The Times* [Londres], 7 de mayo de 1949.

⁷⁶ Salas Viu, *La Creación*, pp. 323-324.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 336.

“cante hondo”, especialmente en la segunda (“La Novia”), la tercera (“El Pregón”), y la quinta canción (“La Gitana”). Orrego-Salas aprovecha el glissando tan característico del canto popular español en el humorístico comienzo de la sexta canción (“El Pescador sin Dinero”). Las punzantes disonancias armónicas, discutidas anteriormente, son el resultado de un proceso de cambio estilístico, pero también la manera de musicalizar los poemas de Rafael Alberti.

En esta obra se aplica, aunque en menor escala, el manejo de planos músico-poéticos diferentes. La mayoría de los textos se desarrollan en dos planos, uno de reflexión y otro de extroversión. Tres de ellos merecen un breve análisis: “La Novia” (segunda canción), “La Gitana” (quinta canción) y “El Pescador sin dinero” (sexta canción). La música de la segunda canción consta de dos planos musicales, uno rápido de fuertes disonancias, y otro lento de escritura homofónica que expresan la agitación de la novia frente a su inminente matrimonio y tristeza de separarse del amante, respectivamente. En las otras dos canciones, una escritura similar al recitativo se contrapone a una más melódica. Este contraste de planos lo realza la imaginación colorística del compositor y su sentido kinético de la música. La sección de “La Gitana”, que se inicia con los versos “Déjame morir, déjame vivir, deja que mi sueño rueda contigo”, tiene un acompañamiento ondulante que refleja el sentido onírico y la acción poética de rodar. Por otro lado, poemas como “El Pregón”, que transcurre en un solo plano, tienen un tratamiento musical diferente. La sucesión de los objetos poéticos enunciados por el pregonero se vierte en una música homogénea, orientada hacia un clímax por la gradación del impulso rítmico y agógico.

Si bien en el tercer período el hispanismo retrospectivo continúa en *Alabanza a la Virgen op. 49*, la creciente inquietud de Orrego-Salas por explorar nuevos caminos se revela con particular intensidad en las *Garden Songs op. 47*. Dentro de su música el estilo de estos poemas es absolutamente desusado. Son de Carmen Benavente y fueron escritos a comienzos de la década de 1950. Siguen la idea epigramática del haiku japonés. Su preocupación por obtener una tónica musical global apropiada a cada poema lo impulsa hacia la simplicidad y la transparencia musical, pero por sobre todo, a una brevedad y concisión formal a lo Webern. Los timbres tienen una delicadeza afín a la de la música japonesa, con la que también se relacionan las numerosas líneas melódicas de corte pentatónico. En la segunda canción, “The Swallow”, aflora su sentido descriptivo musical, con rápidos desplazamientos de la viola en pianissimo y sul ponticello, combinados con el arpa y con trayectorias ornamentadas de la flauta en un registro muy agudo, vivenciando así musicalmente a la golondrina. La revisión de 1967 agrega interludios que conectan las diferentes canciones

y que enmarcan la obra como totalidad. El material de estas nuevas secciones es muy interesante, pero se produce una ruptura de lo epigramático, dado el desequilibrio entre la brevedad de las canciones y el largo de los trozos instrumentales. El Preludio, por ejemplo, dura 65 compases, y la primera canción sólo 12. El resultado global cambia de la sucesión de pinceladas de la primera versión, a un fresco más extenso en la segunda.

(C) *Apertura hacia lo Contemporáneo, 1961-1977*

Se inicia esta etapa creativa con el establecimiento definitivo del compositor en los Estados Unidos. Incluye desde los *Psalms* op. 51 hasta el *Trío* op. 75. Es la culminación de una trayectoria brillante, caracterizada por una búsqueda inquieta y continua, fruto de una sensibilidad amplia y siempre abierta a nuevas experiencias.

Orrego-Salas aborda medios instrumentales no usados anteriormente en los *Psalms* op. 51, el *Concerto* op. 53 para orquesta de vientos, y en el *Concertino* op. 54 para cuarteto de bronce. Si bien el *Concerto a tre* op. 52 se enlaza orgánicamente con el *Concierto* op. 28 para piano y orquesta, terminado doce años antes, el concepto instrumental solístico es nuevo y desusado. Con toda razón un crítico norteamericano, al referirse al *Concerto a tre*, escribe que en este sentido es "la única obra que recuerdo después de la famosa creación de Beethoven"⁷⁸.

De las restantes obras instrumentales solamente dos corresponden a medios ya explorados con anterioridad, la *Sinfonía* N^o 4 op. 59 y la *Sonata* op. 60 para piano. Las otras son para combinaciones instrumentales que en algunos casos son de escaso o nulo repertorio contemporáneo, entre las que predominan los conjuntos de cámara. Aparte de *A Greeting Cadenza* op. 65 para viola sola y las *Esquinas* op. 68 para guitarra, el compositor escribe dúos para saxofón y piano (*Quattro Liriche brevi* op. 61), viola y piano (*Mobili* op. 63), flauta y violoncello (*Serenata* op. 70), flauta y piano (*Sonata de Estío* op. 71), los dos *Tríos* para cuerdas op. 58 y 75, un cuarteto para instrumentos varios (*Sonata a quattro* op. 55), combinaciones para un mayor número de instrumentos en *Volte* op. 67 y *Presencias* op. 72, llegando a la orquesta de cuerdas en las *Variaciones Serenas* op. 69.

La producción vocal cobra un gran ímpetu y se enriquece con nuevos medios. Las *Alboradas* op. 56 para coro y conjunto instrumental, y los *Tres Madrigales* op. 62 para coro a cappella marcan su retorno, después de un lapso de casi veinte años, a un género que tiene gran importancia en su producción anterior. Con la Cantata *América, no en vano invocamos tu*

⁷⁸ Paul Hume, *RMCH*, XIX/93 (julio-septiembre, 1965), p. 127.

nombre op. 57, la *Missa in Tempore Discordiae* op. 64 y el Oratorio *The Days of God* op. 73, Orrego-Salas inicia el cultivo del gran fresco sinfónico-coral que constituye hasta el momento la culminación de su producción vocal. Esta se completa hasta el momento con dos composiciones para voz masculina y acompañamiento instrumental: las *Palabras de Don Quijote* op. 66 y los *Psalms* op. 74.

El material se puede dividir en dos grupos, primero las palabras complementadas entre los años 1962-1963, *Psalms* op. 51, *Concerto a tre* op. 52, *Concerto* op. 53 para orquesta de vientos y el *Concertino* op. 54 para cuarteto de bronce, y el segundo desde el op. 55 hasta el 75, compuestos entre 1964 hasta la actualidad.

(C. 1) *Transición, 1962-1963*

En conjunto las obras del primer grupo se asimilan al género estilístico que emerge de la etapa anterior. En *Psalms* op. 51 y el *Concertino* op. 54, el tratamiento lineal presenta el característico espectro amplio que engloba la melodía con dejes modales e inspiración litúrgica, posiblemente influenciada del medio norteamericano, un tonalismo lírico de largo aliento y cierto aire romántico del *Concerto a tre* op. 52 y del *Concerto* op. 53 para instrumentos de viento, además de una escritura de mayor densidad cromática de corte serial ocasional. Figura también un amplio espectro rítmico de fluir homogéneo y ocasionales cambios de metros en *Psalms*, o la yuxtaposición de manejo regular del ritmo con metros irregulares y vigorosos contratiempos en las otras tres obras. La veta neobarroca emerge con claridad en el *Ricercare*, *Canzone* y *Toccata* del *Concerto* para instrumentos de viento.

En ciertas facetas típicas de su música se advierte además una nueva dimensión. En primer término surge un nuevo acrecentamiento de lo cíclico, procedimiento que, a partir de este momento, abarca la totalidad de los movimientos. En el *Concerto a tre* op. 52, por ejemplo, el tema inicial del primer movimiento es elaborado en el transcurso del segundo, y un material de este último aparece al final del tercero. Conjuntamente se acentúa la proverbial economía temática del compositor mediante el desarrollo intenso de cortos motivos que dan unidad a grandes trozos. Un ejemplo interesante se encuentra en el segundo movimiento del *Concerto a tre*, en el que un contorno motivico sirve de enlace a dos sonoridades bastante diferentes. Este dibujo consta en lo fundamental de una tercera menor ascendente seguida de una cuarta disminuida descendente que en la sección inicial del movimiento se elabora en cambiantes configuraciones rítmicas, colorísticas y agógicas que producen un pequeño caleidoscopio

de timbres. Posteriormente este motivo constituye la base de una melodía desenfadadamente cantabile, presentada por el piano.

Ej. 18
 CONCERTO A TRE op. 52, II, cc. 1 - 6

LENTO E LIBERO (♩=48) VI solo Fl. y pp

II, cc. 44 - 49

espressivo

El compositor explora nuevas combinaciones tímbricas en las que prevalecen su simplicidad y transparencia. Podemos destacar el comienzo del segundo movimiento del *Concerto a tre*, que presenta el motivo ya mencionado en su combinación de timpani, contrabajos, piccolo, flautas y clarinetes junto a dos solistas, violín y piano, en lineamientos de gran valor colorístico. La articulación fraseológico-colorística definida anteriormente en la *Sinfonía Nº 3* op. 50 aparece en el primer movimiento del *Concerto* op. 53 para instrumentos de viento. Los motivos del sujeto del fugato se distribuyen entre diferentes instrumentos y variadas combinaciones, pero siempre dentro de una adecuada correlación de colores. En una de las presentaciones iniciales del tema podemos señalar la del clarinete bajo en el primer motivo, cornos en el segundo y clarinete bajo en el tercero. En este grupo se insinúa, también, una ocasional apertura hacia timbres de vanguardia. La gran densidad sonora del comienzo del *Concerto a tre*, por ejemplo, deriva de un acorde de ocho notas que gradualmente aparecen en las cuerdas duplicadas por las maderas y complementadas por el piano y platillos. Esta densidad sonora se intensifica por la ejecución de trinos, en su mayoría semitonales, sobre cada una de estas notas.

(C. 2) *Apertura y estabilización, 1964-1977*

En las obras del segundo grupo se producen dos fenómenos: uno es la incorporación de nuevos rasgos contemporáneos, conjuntamente con la profundización y radicalización de éstos ya detectados en su obra anterior.

El otro es el enriquecimiento y más profunda estilización de las facetas tradicionales que ahora surgen como verdaderas recreaciones contemporáneas. Ambos fenómenos se eslabonan orgánicamente por la interacción permanente que define el estilo de esta etapa.

(C. 2.1) *Rasgos contemporáneos*

A partir del *Trío* op. 58, Orrego-Salas entra de lleno a usar procedimientos contemporáneos, lo que incide en el tratamiento de la melodía, armonía, timbre, textura y forma. La escritura cromática con ciertos ribetes seriales, que en la etapa anterior se advierte principalmente en los movimientos lentos, se extiende ahora a los rápidos. Constantemente las líneas melódicas engloban una parte o la totalidad de los sonidos de la octava, evitando la repetición ostensible o frecuente de sonidos, lo que se observa en el *Trío* op. 58, *Quattro Liriche Brevi* op. 61, *Mobili* op. 63, *A Greeting Cadenza* op. 65, *Volte* op. 67, *Presencias* op. 72 y el *Trío* op. 75. Estos procedimientos se incorporan también a las obras vocales, surgiendo lineamientos paraseriales, tanto en la línea vocal como en el acompañamiento instrumental de la *Missa in Tempore Discordiae* op. 64, *Palabras de Don Quijote* op. 66, el Oratorio *The Days of God* op. 73 y *Psalms* op. 74.

A partir de la *Sinfonía* N° 4 op. 59, el compositor escribe de acuerdo a los principios del dodecafonismo, los que aplica posteriormente en la *Sonata* op. 60, las *Variaciones Serenas* op. 69, la *Serenata* op. 70 para flauta y violoncello y la *Sonata de Estío* op. 71. Es interesante subrayar que después de casi veinte años, Orrego-Salas adopta un procedimiento que impugna abiertamente en sus escritos de la década del 40. Merece puntualizarse que su actitud inicial no se cifra en aspectos intrínsecamente musicales, es más bien un rechazo al sectarismo con que lo practicaban tantos compositores de entonces⁷⁹. Orrego-Salas no usa el dodecafonismo en forma estrictamente ortodoxa y excluyente, lo hace de manera relajada y congruente con las restantes facetas de su lenguaje. La *Sinfonía* N° 4 op. 59 tiene una serie que exponen contrabajos y cellos, duplicados por el arpa, contrafagot y clarinete bajo. Esta serie se genera a partir de un núcleo

⁷⁹ En sus primeros escritos, Orrego-Salas califica el procedimiento de los doce tonos como una "construcción artificial en la cual la imaginación desconectada totalmente de la personalidad, se reduce a la aplicación sistemática de cierto ingenio mecánico", en "La Creación musical contemporánea en los Estados Unidos. Algunas consideraciones sobre sus principales tendencias", *RMCH*, I/4 (1° de agosto, 1945), p. 16. Tres años después reconoce que si el sistema de doce tonos se enfoca en función de una posición estética puede "ayudar a la creación de obras de arte de valor sobresaliente, como la que encontramos en algunos casos de Alban Berg, Krenek y Schoenberg", si bien deplora el sectarismo con que lo abordan muchos otros compositores. Ver "Geometría Musical", *RMCH*, IV/28 (abril-mayo, 1948), p. 41.

motívico constituido por un intervalo descendente seguido por otro ascendente, menor que el anterior. Este núcleo asume variadas configuraciones interválicas y constituye la base de los motivos principales que se elaboran en el transcurso de la Sinfonía. En otras palabras, la serie no es tratada de acuerdo a los postulados de la Escuela de Viena, más bien sigue el sentido motívico unificado del compositor⁸⁰.

Ej. 19

SINFONIA N° 4 op. 59, I, 1 - 4

LENTO (♩ = 42)

C. fig. / arpa/bassi

p p contorno básico

El tratamiento en las demás obras es más ortodoxo, pero manteniendo una gran libertad. La distribución de la serie es primordialmente horizontal, nunca vertical y muy raramente oblicua. Aparece en los sonidos originales o transpuesta, y fundamentalmente en el modo directo, no vulnerando jamás el manejo de los ejes tonales. En la *Sonata* op. 60, las *Variaciones Serenas* op. 69 y la *Sonata de Estío* op. 71, una serie reaparece a través de toda la obra, junto a una o más series de tratamiento más circunscrito. En la *Serenata* op. 70 sólo el primer movimiento incluye una serie, los restantes son de escritura cromática con ribetes seriales. Por lo general, el compositor no se limita al uso de los doce tonos, la excepción es la *Sonata de Estío*, en la que la escritura dodecafónica prevalece y asume un grado mayor de sofisticación, por la transformación de la serie principal en el primer movimiento siguiendo los cuatro modos clásicos: directo, inverso, retrógrado y retrógrado inverso. (Ver ej. 20).

Su creciente interés por la técnica serial dodecafónica se enlaza con transformaciones en el tratamiento de la textura. Hasta ahora, su paleta estaba en función de la melodía, el contrapunto y el manejo de masas acordales de sentido homorrítmico. A ellas se agrega la textura unilineal basada en sonoridades y timbres, como, por ejemplo, el inicio del primer movimiento del *Trio* op. 58 y en la *Sonata* op. 60 para piano. En esta última, el segundo movimiento termina con un acorde reiterado de sonoridades diferentes, seguido por un desplazamiento lineal de notas tenidas que crean un verdadero halo sonoro. Aparecen, además, agregaciones verticales de densidad

⁸⁰ Wendell Margrave, "Symphony by Orrego-Salas Tops Concert at Pavilion", *The Evening Star* [Washington, D.C.], 24 de junio de 1968, comenta que Orrego-Salas "es un compositor que puede hacer música con este lenguaje [de los doce tonos], pero que no está a merced del sistema". Véase también María Ester Grebe, "Estreno de la Cuarta Sinfonía de Juan Orrego-Salas", *RMCH*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 106-107.

variable cuya función no está determinada por cánones armónicos tradicionales, sino que prioritariamente por la sonoridad. Es el caso del último movimiento, "Violento e cangiante", de la *Sonata* op. 60 para piano, en el que agregaciones verticales afines al cluster, se enlazan con rápidos desplazamientos horizontales de sonoridad serial. (Ver ej. 21).

Ej. 20

SONATA DE ESTIO op. 71

I. cc. 17/19 directa
ALLEGRO (♩ = 100)

© ZALO PUBLICATIONS 1975

Ej. 21

SONATA op. 60, IV, cc. 1-2
Violento e cangiante (♩ = 58)

Este manejo de las masas sonoras deriva hacia el aprovechamiento intenso de recursos instrumentales, nuevas combinaciones tímbricas, la aparición más frecuente de efectos de vanguardia y una autonomía creciente del parámetro timbre. Orrego-Salas aprovecha intensamente los armónicos, sul ponticello, col legno y la variada gama de ataque de los instrumentos de cuerda en el *Trio* op. 58, *Mobili* op. 63 y *Variaciones Serenas* op. 69. El comienzo de *Mobili*, por ejemplo, es una verdadera *Klangfarben Melodie* ejecutada por la viola, y un recurso tímbrico tan característico de la flauta como es el frullato, tiene un tono muy expresivo en el largo inicial de la *Serenata* op. 70 para flauta y violoncello.

Ej.22
MOBILI op. 68. I. *Flessibile*, CC.1-3
♩ = 68
seffate *v* *seffate* *sul. pont.* *ord.*
 Viola *p* *pp*

Ej. (22 a)
SERENATA op. 70. I. CC.1-4
Largo *♩ = 52*
libato *trullato* *ord.* *trullato* *ord.*
 Cello *p*

Los timbres de vanguardia se integran orgánicamente al lenguaje del compositor en obras de cámara tales como la *Sonata* op. 60 para piano, *Volte* op. 67, *Serenata* op. 70, *Sonata de Estío* op. 71 y *Presencias* op. 72. La *Sonata* op. 60 termina con un pasaje bellísimo, gracias a la pulsación del Fa sostenido, eje tonal del movimiento, que el intérprete toca directamente en la cuerda con la mano derecha y con la izquierda oprime la cuerda extinguiendo el sonido. *Volte* presenta efectos similares más el tremolar de las llaves de los instrumentos de madera, o el sople en el tubo de los bronce, pero sin producir sonidos. En la *Serenata* op. 70, el intérprete percute la caja de resonancia del cello, efecto que en el último movimiento se yuxtapone al pizzicati, sul ponticello y col legno. En la *Sonata de Estío* al soplido sin sonido se suma la superposición de dos notas en la flauta por medio de armónicos, mientras que en *Presencias* la percusión de la caja de resonancia del violín, viola y cello es simultánea al trémolo de llaves de la flauta, oboe y clarinete.

Paralelamente, se presenta un cambio de la función del timbre en la estructura. Con frecuencia se transforma en columna sobre la que se apoya el fluir sonoro. Dos procedimientos generan esta transformación: primero, la neutralización del movimiento melódico por un desplazamiento ondulante alrededor de un eje, lo que permite concentrar el interés del auditor exclusivamente en la sucesión de colores instrumentales. (Ver ej. 23).

El otro es el manejo de trayectorias complejas y rápidas sin función melódica precisa que sirve de base al timbre. En el "Agitato" de las *Variaciones Serenas* op. 69, estas trayectorias sonoras son un pizzicato generalizado en las cuerdas que crea un clima alucinante semejante al del quinto movimiento de *Presencias* op. 72, que hace honor a su título, "Vivo e magico", con el aporte del clavecín en registro de laúd, golpes en la caja de resonancias de las cuerdas, pizzicati, variados manejos del arco y ataques simultáneos de sonidos cortos y largos en las maderas. En "Leggiero e ma-

gico" de la *Sonata de Estío* op. 71, se produce una atmósfera similar dada la combinación de timbres de la flauta y el piano. (Ver ej. 24).

Ej. 23

TRIO op. 58 para violín, cello y piano, III. cc. 1 - 7

Grave e mesto (♩ = 46)

φ = violent pizz.

Ej. 24 PRESENCIAS op. 78, V. cc 1-5

Vivo e magico ♩ = 120

* Golpear la caja de resonancia con los dedos

En la música sinfónica esta apertura tímbrica redonda en una orquestación transparente y abundancia de instrumentos solistas, combinaciones de timbres individuales y el aprovechamiento de instrumentos hasta ahora de función subsidiaria, como el xilofón. Este juega un papel destacado en la *Sinfonía* N° 4 op. 59, confiriéndole una sonoridad penetrante y muy característica. Su subtítulo es "De la Respuesta Lejana", dada la alternancia concertante en el movimiento central entre la orquesta y un trío de dos cornos y trompetas ubicados detrás de bastidores. Este proceso continúa en la *Missa in Tempore Discordiae* op. 64 y en el Oratorio *The Days of God* op. 73, que analizaremos conjuntamente con su significado dramático, en la sección correspondiente a "Música y Literatura".

Junto al enfoque de lo serial, la textura y el timbre, surge una nueva visión del silencio, que de secundario se transforma en expresivo e integrado en forma múltiple a la música⁸¹. Esta adquiere un movimiento entrecortado y abrupto, como el "Violento e cangiante", movimiento final de la *Sonata* op. 60 para piano, en la que silencios de duración cambiante alternan con las agregaciones tipo cluster y desplazamientos paraseriales. En el "Intenso" de *Presencias* op. 72, el silencio sirve para intensificar el movimiento lento y sostenido de carácter cuasi místico y de profunda unción.

Ej. 25
PRESENCIAS op. 72 IV, cc. 1 - 7

Ob. INTENSO (♩ = 60)

Ob. INTENSO (♩ = 60)

Clav.

Vi. V

Va

Clav.

Cl.

V

(C. 2.2) Rasgos Tradicionales

La conjunción de estos rasgos contemporáneos con los tradicionales producen una estabilización en el lenguaje del compositor. Desaparecen las

⁸¹ Cf. Orrego-Salas, *Continuidad y cambio*, pp. 12-13, visión del compositor acerca del silencio en la música.

marcadas oscilaciones de niveles de consonancia anteriores, prevalece un tratamiento armónico más estable que se aparta tanto de la consonancia pronunciada como de la disonancia extrema. Con frecuencia, los ejes tonales se establecen en la reiteración de notas pivotes. Esto último lo ilustra el siguiente ejemplo, en el que figura Re sostenido como eje tonal

Ej. 26

SONATA DE ESTÍO op. 71 para flauta y piano, II, cc. 1 - 4

Lento 64



© Zato Publications 1975

La veta barroca alcanza un grado más profundo de estilización en la *Sonata a quattro* op. 55, el primer movimiento de la *Serenata* op. 70, el allegro inicial y el prestissimo final de la *Sonata de Estío* op. 71. Algo similar sucede con su enfoque de otros géneros como el tango, cuyo rico lenguaje rítmico usa en el segundo movimiento "Andantino" del *Trio* op. 75. Analizaremos brevemente la *Sonata a quattro* op. 55 para explicar esta estilización. Escrita para flauta, oboe, clavecín y contrabajo, por encargo del afamado conjunto "The Baroque Chamber Players", ha sido ejecutada en giras a través de los Estados Unidos, Europa y Australia, con unánime éxito de crítica, contribuyendo decisivamente a la proyección internacional del compositor⁸². La obra demuestra esa libertad en el manejo del ritmo y el color que es el producto de la auténtica maestría. En los movimientos extremos prima un tratamiento de metro irregular que produce un verdadero desequilibrio balanceado, y su característico sentido kinético se asocia a un nervio colorístico iridiscente en el "Perpetuum Mobile" del tercer movimiento. El tratamiento de los timbres se beneficia de su profundo conocimiento de los instrumentos como también del virtuosismo de los intérpretes a quienes la obra está dedicada. Entre los felices hallazgos tímbricos figura en el "Perpetuum Mobile" la combinación de una línea en armónicos del contrabajo, con un movimiento continuo del clavecín en el registro de laúd, o una amalgama del contrabajo en armónicos con la flauta y oboe, en la "Cadenza e Varianti".

⁸² El título de la crítica de Paul Hume al concierto del 31 de octubre de 1964, en la Biblioteca del Congreso, realizado con el auspicio de la Fundación Elizabeth Sprague Coolidge, es: "Sonata Holds Wit, Skilled Delights", *The Washington Post*, 2 de noviembre de 1964. De sumo interés es la crítica de Wendell Margrave, *The Musical Quarterly*, LI/2 (abril 1965), pp. 409-410.

Ej. 27
SONATA A QUATTRO op. 55, Perpetuum Mobile, cc. 41-46
 Vivacissimo ($\text{♩} = 140$)

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Clav. I

C. III *ppp*

Cb. II *ppp*

Cadenze e Varianti, c. 5
 Solenne e libero ($\text{♩} = 60$)

sf

lunga

nat.

Un humor muchas veces hilarante, aunque muy fino, que el compositor no expresa muy frecuentemente, aparece conjugado con una concisión cabal, por ejemplo en el pasaje del contrabajo al final de la "Intrada". Es así como cobran nuevo sentido otras facetas de Orrego-Salas, como la hermosa melodía continua del Aria o la reiteración transpuesta en la "Cadenza e Varianti".

El tratamiento de la forma no sufre una transformación radical, manteniéndose el modelo definido en su segunda etapa. Orrego-Salas excluye aquellas facetas de la música de vanguardia que le son antinómicas, específicamente el tratamiento aleatorio de la forma. El compositor acepta un

planteamiento aleatorio en ciertas ocasiones y solamente en los segmentos del micronivel de la estructura, lo que ocurre en la *Missa in Tempore Discordiae* op. 64. Los excluye del macronivel, porque eso sería la negación de su característica dinámica progresiva. Resulta inoficioso predecir la futura trayectoria creativa de un compositor que tiene tanto que decir todavía, pero a modo de síntesis o de conclusión hipotética, es poco probable que Orrego-Salas adopte en el futuro el indeterminismo en lo que atañe al macronivel formal⁸³.

Si bien se reafirma la excepcional claridad de su puntuación formal, la configuración pronunciadamente regular de la estructura fraseológica se flexibiliza con la distribución de los puntos de separación a intervalos irregulares. El ejemplo 25 demuestra el bello trozo en el que los puntos de separación son determinados por silencios distribuidos respectivamente cada dos, cuatro y tres compases. Esta flexibilidad fraseológica sirve de substrato al trabado tejido formal. Con cierta frecuencia los motivos tienen un diseño ondulante —mencionado ya en la discusión del color— que contribuye a la más pronunciada unificación, lo que ilustra el ejemplo 23. Los tratamientos secuenciales de motivos permiten el logro efectivo de la intensificación de ciertos puntos climáticos, que ilustra “Lírico”, la cuarta de las *Variaciones Serenas* op. 69, de carácter introspectivo y mórbido.

Ej. 28
 VARIACIONES SERENAS op. 69, IV, cc. 11 - 17

⁸³ Cf. Orrego-Salas, *Continuidad y cambio*, pp. 16-17, sobre la antinomia que existe entre el serialismo integral, la música aleatoria y la posición estética del compositor.

Figura, además, el crecimiento motivico gradual que consiste en la ampliación de un inciso a través de la adición de otros incisos hasta lograr una figura compleja. El ejemplo 29 ilustra este procedimiento, en el que un inciso de tres notas crece gradualmente hasta construir un motivo de once notas. En el micronivel el crecimiento motivico es otro medio de intensificación del impulso direccional global de la forma.

Ej. 29
SONATA op. 60, IV, cc. 19-24
Meno mosso poco a poco cresc. ed. accel.

es. espressivo pp
p
sempre cresc. ed. accel.

En el macronivel la transformación motivica es la base de estructuras enteras, relativamente breves a veces como en el "Ricorrente" de los *Mobili* para viola y piano op. 63, o de mayor extensión en el movimiento inicial del *Trío* N° 2 op. 75. El acrecentamiento cíclico es patente en la *Sinfonía* N° 4 op. 59, en la que los motivos principales derivan de una serie que se expone al comienzo de la obra, y en la que el compositor hace gala de su refinada técnica de desarrollo motivico, y de la elaboración sucesiva o simultánea, tanto de los motivos mismos como de los incisos que de ellos extrae. El ejemplo 30 muestra uno de los motivos principales del primer movimiento, con su división en dos incisos (designados con las letras "a" y "b") y la superposición de ambos. El ejemplo incluye también la superposición, en el segundo movimiento, de otros dos materiales del primero: el crecimiento motivico ejecutado por el xilofón y una expresiva figura en los celi y contrabassi. Esto nos permite una recapitulación de conjunto de los principales rasgos de este período: el sentido cíclico acrecentado, el crecimiento motivico, la explotación del xilofón conjuntamente con cuerdas graves que producen un efecto penetrante y sombrío, y la suprema habilidad para superponer líneas independientes.

Seleccionaremos entre las obras instrumentales *Volte* op. 67 para mostrar la elaboración motivica a gran escala, característica del compositor, puesta al servicio del modelo formal. Esta obra se organiza sobre la base de una figura con un contorno melódico ondulante que se mueve alrededor de la nota Mi. Este es el núcleo que sirve de partida a las catorce secciones, en las que se destaca el manejo del timbre, textura, sonoridad, densidad, re-

gistro, cromatismo paraserial e impulso kinético, y que sirve de base para elaboraciones tanto melódicas como armónicas. Estas últimas asumen perfiles tímbricos y sonoros de gran interés por la instrumentación usada y por las penetrantes superposiciones de segunda. El núcleo sirve además para diseños neobarrocos en el "Piacévole" (pp. 47-52), escritura fugada en el "Misurato" (pp. 52-56), y por un ritmo continuo de metro irregular en el Allegro. El clímax estructural de la obra se encuentra en el último movimiento, un "Vivacissimo" de vigoroso corte "Motto perpetuo", cuya resolución se realiza por la disminución de intensidad y densidad que conduce al núcleo principal en su versión primigenia. *Volte* es una obra maestra, tanto por su concepción como por su realización, y ha merecido el elogio de la crítica internacional, incluyendo la del destacado musicólogo alemán H. H. Stuckenschmidt⁸⁴.

Ej. 30
SINFONIA Nº 4 op. 59, I, cc. 108 - 109

ALLEGRO (♩ = 132)
Motivo principal

Trpt
Arpa

Picc., Fl., Ob., Cl., Xil

(Reducción parcial)

Cl. b. Fgt

II, cc. 383 - 386

LENTO (♩ = 60)
(Reducción parcial)

Xil

Celli
Bassi

VI I, II
spicc (sul
talone)

El hispanismo se mantiene solamente en la música vocal. Las dos primeras obras corales tienen textos de poetas clásicos españoles: Lope de Vega en las *Alboradas* op. 56; Pedro de Quiroz y el Marqués de Santillana, además de un poeta anónimo, en los *Tres Madrigales* op. 62. La estructura es regular y unificada con repeticiones transpuestas en las *Alboradas* II y III junto al tercero de los Madrigales. Este último es una fresca y vivaz versión del famoso poema "Moça tan hermosa", que realzan las características melodías hispanas. Su armonía no se retrotrae a la acentuada consonancia tan típica de la música coral anterior, sino que se sitúa en un justo medio,

⁸⁴ H. H. Stuckenschmidt, "Momentaufnahme eines Jubiläums: Die Eastman School of Music feiert 50. Geburtstag", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5 de enero de 1972. Su comentario concluye con el siguiente juicio: "Esta obra confirma la buena impresión que produjo la presentación del Concierto para piano de Orrego-Salas hace veinte años en Berlín, a cargo de Helmut Roloff y Sergiu Celibidache".

con el manejo de tríadas puras y con intervalos agregados dentro de un nivel de disonancia moderado. El timbre, en cambio, sí muestra rasgos nuevos. Las *Alboradas* op. 56, están escritas para coro y conjunto instrumental que incluye piano, arpa y una variada gama de instrumentos de percusión. Logra así timbres de gran interés como es la combinación del coro con el glockenspiel, y la de una soprano solista con el coro, el arpa y el glockenspiel, para sólo mencionar dos momentos. El compositor aprovecha, además, timbres vocales de consonantes puras, como el "sh" del coro al final de la segunda Alborada. En forma similar el contenido hispanista de las *Palabras de Don Quijote* op. 66, se fusiona con las nuevas facetas melódicas y tímbricas. La escritura paraserial y el parlato se combinan muy bien con los instrumentos, entre los que destaca el xilofón, arpa, cémbalo y guitarra, que logran efectos suavemente poéticos.

(C.2.3) *Nuevo Tratamiento Musical de la Literatura*

La Cantata *América no en vano invocamos tu nombre* op. 57, la *Missa in Tempore Discordiae* op. 64 y el Oratorio *The Days of God* op. 73, combinan el decantamiento maduro y la apertura hacia nuevos caminos literarios y musicales. La Cantata *América* es la primera obra de Orrego-Salas con poemas del gran vate chileno Pablo Neruda. El compositor elige textos del *Canto General*, una de "las obras poéticas que ha inspirado, más que ninguna otra, a los compositores chilenos de las recientes generaciones, especialmente a los de fuerte inquietud social y política"⁸⁵. Es interesante constatar cómo Orrego-Salas se inspira por vez primera en poemas de tan gran contenido americanista, y precisamente cuando abandona su patria para radicarse en los Estados Unidos, lo que indica, aunque alejado físicamente, que no está espiritualmente desarraigado de la savia chilena y latinoamericana.

Su visión musical de los poemas de Neruda puede calificarse de serena y abstracta. La música es de tono austero y majestuoso, fluyendo equilibradamente y circunscrita a facetas tradicionales. La escritura coral, por lo general, tiene dos líneas, homofónicas o imitativas. La melodía es diatónica y de movimiento gradual. El ritmo carece de metros irregulares o pronunciadas oscilaciones métricas, mientras que la armonía es triádica y moderadamente disonante. Las variadas imágenes poéticas no se reflejan en contrastes musicales, como ocurre en otras obras chilenas basadas en estos poemas de Neruda, la cantata *La Lámpara en la Tierra* de Roberto Fala-

⁸⁵ Luis Merino, "Fluir y Recluir de la Poesía de Neruda en la Música Chilena", *RMCH*, XXVII/123-124 (julio-diciembre, 1973), p. 56.

bella, por ejemplo⁸⁶. La inflexión descriptiva sí existe, pero no rompe el marco estructural general, muy homogéneo y unificado por la reiteración al comienzo y final de la invocación coral sobre el verso del título de la Cantata. Su visión abstracta excluye además el uso de polirritmias, escalas pentáfonas, escalas por tonos y otros recursos que compositores como Falabella o León Schidlowsky usan para ilustrar el contenido americanista de los poemas del *Canto General*.

A partir de esta cantata el manejo de diferentes planos músico-poéticos cobra una nueva dimensión. En el *Retablo del Rey Pobre* op. 27 y el *Alba del Alhelí* op. 29, Orrego-Salas yuxtapone planos poéticos musicales contrastantes, pero en la Cantata superpone planos diferentes de componentes nítidamente delineados para crear texturas complejas pero transparentes. Al final de la segunda parte, el coro canta una melodía sombría en modo frigio para los versos "el reino muerto vive todavía", y la soprano canta con una melodía sinuosa "sube, sube conmigo; besa conmigo las piedras secretas". Otras superposiciones surgen en la tercera parte, culminando con la fusión de la invocación "América" por el coro, mientras los solistas cantan "Traed a la copa de esta nueva vida", para terminar con un clímax con la vibrante recapitulación coral inicial.

Ej. 31
Cantata AMERICA op. 57. II. cc. 273 - 278
Lento (♩ = 56)

Soprano
Be - sa. be - sa con mi - go las pie - dras se - cre - tas, las pie - dras se - cre - tas,
mf
a 2

Coro
A - cu - de a nues - tras ve -
p
a 2 cresc.
A - cu - de a nues - tras ve -

La *Missa in Tempore Discordiae* op. 64 representa un cambio radical en el lenguaje músico-poético y en la cosmovisión del compositor. La obra está dedicada "a la memoria de los que partieron y a quienes me han acompañado en este medio siglo de discordia en el mundo". Si bien no se precisa aquí el alcance exacto del vocablo "discordia", es posible suponer que se refiere a las guerras, la pobreza, la injusticia social y tantas otras desigualdades que han plagado nuestro planeta durante este siglo XX. Este contenido es totalmente nuevo en su música. Hasta ahora, los textos elegidos hablan de la naturaleza, lo bucólico, la velada y contenida intimidad subjetiva del hombre, la exultación de tono popular y lo religioso, que por

⁸⁶ Luis Merino, "Roberto Falabella Correa (1926-1958): El Hombre, el Artista y su Compromiso", *RMCH*, XXVII/121-122 (enero-junio, 1973), pp. 84-85.

lo general es de tónica contemplativa y mística y su forma teñida de arcaísmo.

El lenguaje de esta obra es dramático, fruto de la contraposición de dos planos poético-musicales; el texto de Ordinario cantado en latín por el coro, y el otro a cargo del tenor solista con versos seleccionados del *Canto de Altazor* del gran poeta chileno Vicente Huidobro. Esta es la primera vez que Orrego-Salas incorpora a su música esta poesía. Con su libertad proverbial, Orrego-Salas cambia el orden original de los versos, sustituye o suprime palabras del original de Huidobro, para fusionar la poesía con la música. En ciertos casos comprime el original tan drásticamente que hace un tanto rígido el fluir de la poesía. El fragmento siguiente, proveniente del Credo, muestra la versión de Orrego-Salas junto al original de Huidobro. Para evitar confusiones, las citas poéticas ulteriores son solamente las del compositor⁸⁷.

Juan Orrego-Salas

Hay palabras que incendian donde caen,
Otras que se congelan en la lengua,
Unas tienen sombra de árbol,
Y otras tienen atmósferas de astros,
Hay palabras como imanes,
Y otras que se descargan sobre el alma.

Vicente Huidobro

Hay palabras que tienen sombra
[de árbol
Otras que tienen atmósfera de
[astros
Hay vocablos que tienen fuego
[de rayo
Y que incendian donde caen
Otras que se congelan en la lengua
[y se rompen al salir
Como esos cristales alados y fa-
[tídicos
Hay palabras con imanes que
[atraen los tesoros del abismo
Otras que se descargan como vago-
[nes sobre el alma

La *Missa* es como un gigantesco fresco que abarca tanto lo Divino como lo Humano. El Hombre, personificado por el tenor, interrumpe constantemente la severa presentación del Ordinario. La relación entre sus palabras y la del texto del Ordinario es compleja, muy matizada, similar a la relación entre el Hombre y Dios. En este sentido, la *Missa*, considerada como un todo, puede dividirse en dos grandes partes, la que incluye el Kyrie Eleison, Gloria y Credo, y la que abarca el Sanctus, Agnus Dei e Ite missa est. La primera tiene como trasfondo la separación entre el Hombre y Dios, la que se expresa en la creciente discrepancia de contenido entre los ver-

⁸⁷ Las citas del original siguen el texto de las *Obras Completas de Vicente Huidobro* (Santiago: Zig-Zag, 1963), I.

sos del tenor y del texto litúrgico. La segunda, por el contrario, marca el acercamiento del Hombre a Dios y culmina con un mensaje de esperanza y paz.

Las tres etapas de la primera parte corresponden a las oraciones del Ordinario. En el Kyrie Eleison el tenor canta a la soledad del Hombre en el cosmos y en la historia:

Solo,
Solo,
Solo,
Solo estoy parado en la punta del año que agoniza
Solo,
Solo en medio del Universo.
Como una nota que florece en medio del vacío

y termina con una serie de invocaciones al "Dios mental, Dios aliento, Dios joven, Dios viejo, Dios lejano y cerca, Dios amasado a mi congoja, Dios todo". Son el paralelo poético a las invocaciones del Kyrie, pero introducen también la dimensión del dolor humano que con tanta elocuencia expresa el "Dios amasado a mi congoja". Posteriormente el tenor repite estas mismas invocaciones en el Gloria, inmediatamente después del "Jesu Christus".

En abierto contraste con el ensalzamiento de Dios por el coro, el dolor y la miseria humana cobran un perfil definido y dramático en el Gloria, contraste que aparece patente en la réplica del tenor al "Gratias agimus tibi propter magnam Gloriam Tuam" ("Gracias te damos por tu inmensa Gloria"):

Amarga conciencia del vano sacrificio,
Del ensayo perdido.
Angustia del vacío en alta fiebre,
Y aún después que el hombre haya desaparecido
Quedará un gusto a dolor
Una lágrima partida,
Una voz perdida aullando desolada.

Junto al dolor, la rebelión del Hombre contra su destino es otra idea matriz de este movimiento, enfatizada por la reiteración a la manera de refrán, del verso inicial "No puede ser, cambiemos", a la que se agrega su búsqueda de Eternidad:

Quiero la eternidad como una paloma en mi frente,
Quiero,
Quiero el infinito como una flor en mis manos.
Siglos,
Siglos,

Siglos vienen gimiendo en mis venas,
Siglos que agonizan en mi voz.

El Credo marca el ápice de la separación entre el Hombre y Dios. El tenor cuestiona artículos fundamentales de esta profesión de Fe, y en su primera intervención hasta se muestra escéptico sobre la existencia misma de Dios:

Que Dios sea Dios,
O Satán sea Dios,
O ambos sean miedo,
¡Lo mismo me da!

Que me hunda o me eleve,
¡Lo mismo da!
¡Me es igual!
Porque si tú existes, Señor,
Dios, es a mí a quien lo debes.

e igualmente duda de la muerte y resurrección de Cristo después del "Cru-cifixus etiam pro nobis... cujus regnit non erit finis":

¿Habéis oído?...
¿Qué esperas?...
¿En dónde estás?...
¿Dices adiós y te quedas?...
¿Por qué...?

El testimonio de Dios a través de los Profetas del "Qui cum Patre et Filio simul adoratur... qui locutus est per Prophetas", también lo increpa, diciendo:

¿Por qué hablaron?...
¿Quién se los pidió?...
¿Quién?...
¿Por qué sus náuseas de infinito y ambición de eternidad?

Como conclusión, proyecta la eternidad del dolor humano en oposición a la vida eterna después de la muerte, del "Et exspecto resurrectionem mortuorum, Et vitam aeternam":

El dolor es lo único eterno,
El vértigo de la nada cayendo de sombra en sombra,
La nostalgia de ser barro y piedra,
La luz de Dios, que se enciende y nos deslumbra,
La duda inútil, el miedo,
La flor que se deshoja,
Las tinieblas.

Los planteamientos del tenor no significan refutación al contenido de estos artículos de fe. A nuestro juicio, reflejan la contradicción que ha existido a lo largo de la historia entre la praxis del Hombre y los ideales cristianos. Es el cristianismo mal observado el que ha provocado el dolor, la miseria, la soledad, la enemistad y la injusticia que redundan en la discordia humana. Esta es la tesis fundamental que el compositor sugiere en la *Missa* en consonancia con su estética de carácter autonómico a través de la poesía surrealista de Huidobro.

Esta contradicción es la vez protesta y admonición. Por eso, los versos de Huidobro deben ser comprendidos por el público. El texto del tenor tiene que ser cantado en el idioma de cada país en que se ejecute esta *Missa*. A pesar de que el coro no es un agente activo de esta protesta, su papel es importante en la búsqueda de la paz, tan bellamente expresada a comienzos del Gloria, en la triple reiteración homofónica del vocablo "pax".

El acercamiento del Hombre a Dios corresponde al Sanctus. La aclamación a la realeza de Dios, médula del texto litúrgico, empapa los versos del tenor, y son su verdadera paráfrasis poética:

Entonces un volcán aparecerá en medio de las olas,
Y dirá;
Yo soy el rey,
Yo soy el rey,
Sabed que las islas coronan mi cabeza,
Y las olas son mi único tesoro;
La luz canta a la luz en su idioma magnético,
El cielo canta al cielo en su lengua astronómica.

Finalmente, en el *Agnus Dei* e *Ite Missa est*, es el Hombre el que transmite un mensaje de esperanza y paz. Enfatiza la esperanza en las dos primeras invocaciones del *Agnus*, con versos como "Esperaré aquí al final de esta línea" y "Esperaré con los ojos llenos de recuerdo", y en la tercera invocación habla explícitamente de paz, subrayando el "dona nobis pacem" litúrgico con:

Devolveré las armas al enemigo,
Contaré las pisadas de Dios en el espacio,
Y reiré con El
Antes de quedarme dormido.

Estos sentimientos de esperanza y de paz los reafirma en el *Ite Missa est*, exaltando al Hombre como el principal morador del Universo:

Pero yo seguiré montado en tu palabra,
Girando por todo el universo,
Escribiendo en las paredes de los astros,

Arañando el infinito con mis garras,
 Descorriendo cortinas en las nubes,
 Protestando,
 Riendo,
 Cantando.

Dentro de la literatura vocal de Juan Orrego-Salas, la música de la *Missa* marca hitos importantes. Además de los planteamientos paraseriales de la línea solista ya mencionados, la armonía coral se hace más densa, alcanzando por momentos grados de disonancia desusados. El ejemplo muestra al coro cantando sobre acordes muy complejos constituidos hasta por ocho notas diferentes.

Ej. 32
 MISSA op. 64, Kyrie, cc. 35-38

Sopr.
 Alto
 Ten.
 Bajo

te
 Chris
 te
 Chris
 te
 Chris
 te
 Chris
 te
 Chris

El manejo de la voz que hasta ahora se limitaba al canto, se enriquece con variadas formas de recitación. El tenor canta o declama según el contenido de los versos de Huidobro. Su intervención en el Sanctus se inicia con un largo parlato que pone de relieve lo majestuoso del poema y que se enlaza en forma muy sugerente con la invocación anterior de la palabra Sanctus, susurrada simultáneamente por las cuatro voces del coro. Otra recitación del tenor sirve de vehículo al mensaje de esperanza y paz con que termina la *Missa*. El coro, durante el Credo, recita sobre notas repetidas semejantes a los antiguos *tonus lectionis*, técnica cultivada por los artistas polacos contemporáneos. Su apoyo con clusters de valores largos y sostenidos en la orquesta conforma una sonoridad vanguardista impregnada de la hierática y severa cantilación gregoriana. (Ver ej. 33).

La orquestación de la *Missa* profundiza dos facetas mencionadas en relación a la *Sinfonía* N° 4 op. 59. Una es el enriquecimiento de los timbres con instrumentos tales como los bongoes, glockenspiel, triángulo, templeblock, woodblock, vibráfono, celesta, platillos y otros que constituyen la nutrida percusión de la *Missa*. La otra es el manejo de la orquesta en base a pequeños grupos instrumentales que apoyan las intervenciones del tenor. El

timbre como factor estructural cobra un nivel de gran perfección con la hermosísima variedad de combinaciones en las que intervienen frecuentemente instrumentos solistas. Un estudio a fondo y detallado de estas combinaciones no cabe dentro del marco de este artículo. Nos limitaremos a mencionar sólo tres aspectos: el brillante timbre al final del primer movimiento, cuando el tenor canta “Dios todo”, el color oscuro de “Amarga conciencia del vano sacrificio” en el Gloria, y la sonoridad transparente del coro junto al glockenspiel y platillos suspendidos al comienzo del Benedictus.

Ej. 33
 MISSA op. 64, Credo, c. 416
 PIU MOSSO quasi parlato e susurrante

The musical score for Example 33 consists of three staves. The top staff is a vocal line for tenor, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a single line with a series of eighth and sixteenth notes. Below the vocal line, the lyrics are written: "Fi-lium Deiu-ni-ge-ni-tum, et ex Pa-tre na-tu-man-te om-niasae-cu-la,". The middle staff is for a vibraphone, with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction "sul pont alla punta" and a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is for timpani, with a bass clef and a key signature of one sharp, including the instruction "Timpani" and a dynamic marking of *pp*.

Estos y otros procedimientos están al servicio de la curva dramática de la *Missa*. Orrego-Salas establece múltiples grados de contrastes musicales entre el coro y el solista, reflejando así los matices de la relación entre el Hombre y Dios. Los puntos de máximo contraste están en el Gloria y Credo. Su estructura se basa en un alternar constante de secciones solísticas y corales, cuya textura, armonía, timbre y sonoridad son pronunciadamente diferentes. La escritura coral del Gloria se centra en una homofonía con desplazamientos ondulantes alrededor de un eje, muy característico de su música instrumental. El estatismo melódico del texto litúrgico se contrapone con la sinuosidad melódica, mayor cromatismo y disonancia de las intervenciones del tenor que ilustra el punto climático del Gloria, en el que el Coro, en un movimiento reiterado, monótono y sin expresión, imita un solo motivo, mientras el tenor simultáneamente canta una melodía atonal de amplio trazo para “Siglos vienen gimiendo en mis venas”. (Ej. 34).

Un contraste similar, aunque más exacerbado, se encuentra en el Credo, es el reflejo de la divergencia profunda que existe entre la Divinidad y el Hombre. El tenor alterna con las desnudas recitaciones corales creando un responsorio complejo entre los artículos de Fe y las dubitaciones del solista. En el Agnus Dei desaparece el contraste, las intervenciones del solista y del coro se unifican con un apoyo instrumental de conmovedora expresividad que subraya la unión de Dios y el Hombre en la esperanza y la paz.

Ej. 34

MISSA op. 64, Gloria, cc. 344-348

S *pp* Mi - se - re-re no - bis Mi - se - re-re no - bis
 A se - re-re no - bis. Mi - se - re-re no - bis. Mi -
 T no - bis Mi - se - re-re no - bis Mi - se - re -
 B bis. Mi - se - re-re no - bis Mi - se - re-re no -
 Ten solo *espressivo* *pp* Si - glos, si - glos si - glos ve - nen - gimian - do

El Oratorio *The Days of God* op. 73 es la coronación de esta trilogía sinfónico-coral. No consideramos necesario analizarlo detalladamente, porque *Revista Musical Chilena*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 100-107, publicó un análisis del propio compositor, que incluye las facetas musicales y literarias de la obra. Cabe agregar, eso sí, algunas palabras sobre la posición que esta obra ocupa en la trayectoria creativa de Juan Orrego-Salas.

Al igual que la Cantata *América* op. 57 y la *Missa* op. 64, el Oratorio introduce una nueva fuente literaria. Se trata del Libro del Génesis, base del libreto escrito por el compositor, en el que participan el coro y cuatro solistas, entre ellos el barítono representa el Narrador, y el tenor es el Hombre o el Indagador de la infinitud y misterio de Dios, al que se une metafísicamente al final del Oratorio. La vertebración en dos planos, de lo divino y lo humano, guarda cierta similitud con el texto de la *Missa*, pero sin sus fluctuaciones y contrastes.

El Oratorio es hasta la fecha la obra más monumental escrita por Orrego-Salas, porque aglutina "la más amplia variedad de recursos musicales armónicos, rítmicos, dinámicos y orquestales"⁸⁸, siguiendo el majestuoso desarrollo del texto. Las secciones vocales e instrumentales se enlazan por la unidad anticipada de "elementos que se han presentado en una sección y que se convierten en un distintivo de la próxima"⁸⁹, y también gracias a dos motivos recurrentes: el que constituye la base temática de los anuncios del Narrador en los seis primeros Días de Dios, y el que representa a Dios mismo, e impregna la sustancia musical de todo el Oratorio.

⁸⁸ "Los días de Dios', Oratorio de Juan Orrego-Salas", *RMCH*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), p. 105.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 107.

El compositor realiza un despliegue técnico reuniendo en un todo a procedimientos y formas tradicionales y contemporáneas. Recursos como la passacaglia y el fugato reaparecen fusionados con las nuevas técnicas paraseriales. La passacaglia tiene un ostinato de doce sonidos y subraya la objetividad de la Palabra Divina al iniciarse el tercer Día de Dios, "And the Word was God". De extracción similar es el fugato que aporta un tono muy característico a la introducción del quinto Día de Dios, "Lucidus Ordo". Recalcar la importancia de la orquestación del Oratorio es fundamental, porque se transforma en la columna vertebral e "intérprete de la substancia dramática y pictórica del Génesis"⁹⁰. Es aquí donde los timbres de vanguardia, observados en la música de cámara, se incorporan plenamente a la orquestación llegando por momentos a ser la médula del devenir sonoro. Las descripciones del vacío y la obscuridad en el Preludio, del Nacimiento de la Naturaleza en la introducción instrumental al cuarto Día, y del Nacimiento de las criaturas animales en el Preludio al sexto Día, son páginas maestras del sinfonismo contemporáneo.

Perspectivas

Nuestra visión del compositor Juan Orrego-Salas muestra una trayectoria creativa múltiple, en la que participan elementos muy variados, y a veces antinómicos, los que el compositor aborda con "mente proba y antioportunista"⁹¹, sin jamás abandonar su compromiso medular con las raíces más puras de la tradición musical occidental.

El compositor explica su vasto cosmos creativo con las siguientes palabras⁹²:

"Creo yo que mientras más vasta es la órbita ante la cual el artista se abra, más profundas serán las raíces de su arte y más nítidos los perfiles de su originalidad. Esta debe extenderse en el espacio cronológico, geográfico, cultural, social y humano. El artista sin raíces en el tiempo y en su suelo, el artista sin sueños, sin distancias, sin pueblo, sin la palabra de otros, sin compromisos, es un ser encerrado en su propio desierto".

Si bien la música de Orrego-Salas presenta diferentes grados de valoración estética, jamás se aparta del sendero de una creación genuina para caer en una mera recreación historicista. Su sentido expresivo y su acabada técnica, al insuflar música a elementos nacionales y cosmopolitas, antiguos

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Federico Heinlein, "Homenaje a Juan Orrego S.", *El Mercurio*, 28 de noviembre de 1971.

⁹² Orrego-Salas, *Continuidad y cambio*, p. 17.

y contemporáneos, constituye un legado importante a la cultura latinoamericana, lo que ha sido reconocido por la crítica internacional que ha elogiado su capacidad de "crear la substancia musical con ideas aparentemente muy simples"⁹³, su "rica imaginación", y su "entendimiento sensitivo e intuitivo de las necesidades de los materiales y los medios técnicos para tratarlos"⁹⁴. El juicio de Ernst Toch, compositor austríaco nacionalizado norteamericano, constituye una buena síntesis de su musicalidad⁹⁵:

"Me encontré en su obra con un hombre que se atrevía a expresar sus ideas en forma personal, humana, sincera y desprendida de esa falsa 'novedad' ante cuya hipnosis sucumben tantos compositores jóvenes. Me encontré con un compositor con sangre en las venas y un corazón en el pecho, grandes conocimientos y verdadera determinación para poner su intelecto al servicio de su credo artístico y de su propia e inadulterada naturaleza".

La dinámica constante de su trayectoria, y su apertura cada vez mayor hacia los problemas de la sociedad y la cultura, indican que su desarrollo creativo no ha llegado a un punto de reposo, por el contrario, tiene un ancho camino por recorrer con frutos que incrementarán cualitativa y cuantitativamente el acervo latinoamericano contemporáneo.

BIBLIOGRAFIA

NOTAS PRELIMINARES

1. Esta bibliografía incluye solamente ítemes citados en el presente artículo.
2. Para mayor claridad la bibliografía se ha dividido en tres grupos:
 - (a) Libros y artículos en revistas y diccionarios;
 - (b) Artículos de prensa que enfocan al compositor desde un punto de vista general, y
 - (c) Artículos de prensa e información de crónica de *RMCH* que enfocan obras específicas.
3. Las entradas se hacen por orden alfabético de autor. El grupo c se organiza cronológicamente en base a las obras citadas, pero siguiendo el orden alfabético de autor para los ítemes correspondientes a cada una de ellas. Cuando se incluyen dos o más ítemes pertenecientes a un mismo autor, éstos se organizan en orden cronológico de publicación.
4. Hemos indicado los títulos de los artículos de prensa solamente cuando son relevantes al compositor o a su obra.

⁹³ Bernard Jacobson, "Guest Composer of Real Talent", *Chicago Daily News*, 22 de marzo de 1973.

⁹⁴ Ver la excelente reseña de la edición de los *Duos concertante* op. 41, por Wallace Berry, *Notes of the Music Library Association*, XXII/3 (primavera, 1966), p. 1.107.

⁹⁵ Ernst Toch, *El Mercurio*, 4 de septiembre de 1954.

(a) Libros y artículos en revistas y diccionarios.

- A. G. "Juan Orrego-Salas", *Strumenti e Musica*, XXV/6 (junio, 1972), p. 45.
- Aldunate, María. "La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile", *Boletín Latino-Americano de Música*, III (abril, 1937), pp. 179-196.
- Apel, Willi (ed.). *Harvard Dictionary of Music*. Segunda edición. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969.
- Arteche, Miguel. *El proceso de la creación artística*. Santiago: Editorial Nascimento, 1977.
- Becerra, Gustavo. "A propósito de un artículo de Domingo Santa Cruz", *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 106-109.
- Benjamin, Gerald R. y John E. Druessedow Jr. "The music of Juan A. Orrego Salas, 1936-1967". Universidad de Indiana, Bloomington, 1967.
- Berry, Wallace. "Juan Orrego-Salas: Duos Concertante for Violoncello and Piano, Op. 41" (reseña), *Notes of the Music Library Association*, XXII/3 (primavera, 1966), pp. 1107-1108.
- Copland, Aaron. *Copland on Music*. Nueva York: Doubleday, 1960.
- Druessedow Jr., John E. "Juan Orrego-Salas", en John Vinton (ed.). *Dictionary of Contemporary Music*. Nueva York: E. P. Dutton, 1974, pp. 548-549.
- Escobar, Roberto. *Músicos sin pasado: Composición y compositores de Chile*. Santiago: Editorial Pomaire, 1971.
- Fraser, Norman. "Orrego-Salas, Juan", *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, VI. Quinta edición. Londres: Macmillan, 1966, pp. 453-454.
- Grebe, María Ester. "Sexteto de Juan Orrego Salas para clarinete en Si bemol, cuarteto de cuerdas y piano", *RMCH*, XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 59-76.
- "Estreno de la Cuarta Sinfonía de Juan Orrego-Salas", *RMCH*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 106-107.
- "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", *RMCH*, XXII/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 7-52.
- "Orrego-Salas, Juan y George List eds. *Music in the Americas*" (reseña), *RMCH*, XXII/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 84-85.
- Instituto de Extensión Musical. *Chile*. Santiago, 1943.
- Letelier, Alfonso. "La labor de Juan Orrego Salas en el Instituto de Extensión Musical", *RMCH*, XII/ 68 (noviembre-diciembre, 1959), pp. I-III.
- "Pedro Humberto Allende", *RMCH*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), pp. 5-11.
- Margrave, Wendell. "Current Chronicle", *The Musical Quarterly*, LI/2 (abril, 1965), pp. 409-410.

- Merino, Luis. "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *RMCH*, XIX/92 (abril-junio, 1965), pp. 44-78.
- , "Roberto Falabella Correa (1926-1958): El Hombre, el Artista, y su Compromiso", *RMCH*, XXVII/121-122 (enero-junio, 1973), pp. 45-112.
- , "Fluir y Recluir de la Poesía de Neruda en la Música Chilena", *RMCH*, XXVII/123-124 (julio-diciembre, 1973), pp. 55-62.
- Meyer, Leonard B. *Music, The Arts, and Ideas*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1967.
- "Orrego Puelma, Fernando". *Diccionario Biográfico de Chile*. Octava edición. Santiago: Empresa Periodística "Chile", 1950-52.
- "Orrego-Salas, Juan Antonio. *Diccionario Biográfico de Chile*. Octava edición, p. 921.
- , *Enciclopedia della Musica*, III. Milán: Ricordi, 1964, p. 338.
- , *La Musica, Dizionario*, II. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971, p. 518.
- , *Riemann Musik Lexikon*. Ergänzungsband, Personenteil. Mainz: B. Schot's Söhne, 1975, pp. 308-309.
- Orrego-Salas, Juan. "La Creación musical contemporánea en los Estados Unidos. Algunas consideraciones sobre sus principales tendencias", *RMCH*, I/4 (1º de agosto, 1945), pp. 14-27.
- , "Aaron Copland: Un músico de Nueva York", *RMCH*, III/22-23 (julio agosto, 1947), pp. 6-14.
- , "Geometría musical", *RMCH*, IV/28 (abril-mayo, 1948), pp. 39-41.
- , "XXIII Festival de Música Contemporánea de Palermo y Taormina", *RMCH*, V/34 (junio-julio, 1949), pp. 34-52.
- , "Los Cuartetos de Cuerdas de Santa Cruz", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 62-89.
- , "My Trip Through Music", conferencia dictada el 31 de marzo de 1955, Paine Hall, Departamento de Música, Universidad de Harvard.
- , "Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo", *RMCH*, XIX/93 (julio-septiembre, 1965), pp. 25-62.
- , "Araucanian Indian Instruments", *Ethnomusicology*, X/1 (enero, 1966), pp. 48-57.
- , *Continuidad y cambio; reflexiones de un compositor*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1971.
- , *Music from Latin America Available at Indiana University*. Bloomington, Indiana: Latin-American Music Center, 1971.

- . “‘Los días de Dios’, Oratorio de Juan Orrego Salas”, *RMCH*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 100-107.
- Orrego-Salas, Juan y George List (eds.). *Music in the Americas*. La Haya: Mouton, 1967.
- Pahlen, Kurt. “Orrego-Salas, Juan Antonio”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, X. Cassel: Bärenreiter, 1962, pp. 419-420.
- Quiroga, Daniel. “Las Obras Sinfónicas en el Segundo Festival de Música Chilena”, *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 14-18.
- . “Los músicos chilenos y su inquietud viajera”, *RMCH*, XIV/73 (septiembre-octubre, 1960), pp. 61-73.
- . “La Música Chilena y el Ballet”, *RMCH*, XV/75 (enero-marzo, 1961), pp. 5-6.
- Salas Viu, Vicente. “Orrego Salas, Juan. ‘Variaciones y Fuga sobre el tema de un pregón’” (reseña), *RMCH*, IV/30 (agosto-septiembre, 1948), pp. 68-70.
- . “Orrego Salas. ‘Canciones Castellanas’” (reseña), *RMCH*, VI/40 (verano, 1950-1951), pp. 123-124.
- . *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, [c. 1951].
- . “Los Festivales de Música Chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota?”, *RMCH*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 17-21.
- . “Nuestra Revista Musical, su pasado y su presente”, *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 7-33.
- Santa Cruz, Domingo. “El Concierto para piano y orquesta en la obra de Juan Orrego Salas”, *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 33-53.
- . “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach”, *RMCH*, VI/40 (verano, 1950-51), pp. 8-62.
- . “Antepasados de la ‘Revista Musical Chilena’”, *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 17-33.
- . “¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical?”, *RMCH*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), pp. 12-19.
- . “El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto”, *RMCH*, XIV/73 (septiembre-octubre, 1960), pp. 7-38.
- . “Los treinta años de la Revista Musical Chilena”, *RMCH*, XXIX/129-130 (enero-junio, 1975), pp. 7-11.
- Stevenson, Robert. “Chilean Music in the Santa Cruz Epoch”, *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 1-18.

- (b) Artículos de prensa que enfocan al compositor desde un punto de vista general

Heinlein, Federico. "Homenaje a Juan Orrego S.", *El Mercurio* [Santiago], 28 de noviembre de 1971.

Jacobson, Bernard. "Guest Composer of Real Talent", *Chicago Daily News*, 22 de marzo de 1973.

Lees, Eugene. "This Composer Wrote a Public Criticism of His Own Music", *The Louisville Times*, 16 de mayo de 1955.

Leng, Alfonso. "El Compositor Juan Orrego Salas", *El Mercurio*, 11 de diciembre de 1946.

- (c) Artículos de prensa e información de crónica de *RMCH*, que enfocan obras específicas

Sonata op. 9 para violín y piano.

RMCH. 1/3 (julio, 1945), p. 32.

W.S., *The New York Times*, 11 de octubre de 1948.

Sonata op. 11 para violín y viola.

Ream Packard, Dorothy. "New York by Chilean Gets Hearing at N.U.", *The Evanston Review*, 2 de noviembre de 1961.

Cantata de Navidad op. 13

Aubert, Louis. *L'Opera* [París], 25 de febrero de 1948.

Orrego-Salas, Juan. "Ensayo de autocrítica", *El Mercurio*, 7 de agosto de 1949.

RMCH. II/16 (noviembre, 1946), pp. 26-27.

———. III/20-21 (mayo-junio, 1947), p. 53

———. XII/62 (noviembre-diciembre, 1957), pp. 74-75.

Taubman, Howard. "Music: Chilean Cantata", *The New York Times*, 20 de diciembre de 1956.

Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón op. 18.

RMCH. V/33 (abril-mayo, 1949), p. 55.

Taubman, Howard. *The New York Times*, 9 de octubre de 1947.

Canciones Castellanas op. 20.

Ferro, Pietro. *Il Tempo* [Roma], 3 de mayo de 1949.

- Howes, Frank. *The Times* [Londres], 7 de mayo de 1949.
- Obertura Festiva* op. 21.
- Houk, Norman. *The Minneapolis Tribune*, 29 de enero de 1955.
- Juventud* op. 24.
- Orrego-Salas, Juan. "La orquestación de la obra de Haendel", *Pro Arte* [Santiago], I/12, 30 de septiembre de 1948.
- Concierto* op. 28 para piano y orquesta.
- RMCH*, VII/41 (otoño, 1951), p. 91.
- Umbral del Sueño* op. 30.
- RMCH*. VIII/42 (diciembre, 1951), p. 176.
- Concierto de cámara* op. 34.
- Reno, Doris. "Latin American Program Delights a Packed House", *The Miami Herald*, 18 de marzo de 1962.
- Sexteto* op. 38.
- H.C.S. *Herald Tribune* [Nueva York], 7 de febrero de 1955.
- RMCH*. IX/46 (julio, 1954), p. 82.
- Soublette, Luis Gastón. *RMCH*, X/51 (octubre, 1955), p. 72.
- Toch, Ernst. *El Mercurio*, 4 de septiembre de 1954.
- Sinfonía* N° 2. op. 39.
- Bolton, Edwin L. *The Minneapolis Star*, febrero de 1956.
- Serenata concertante* op. 40.
- Anderson, Dwight. "Louisville Orchestra Plays for Catholic Music Educators", *The Courier-Journal* [Louisville], 4 de mayo de 1955.
- Jubilaeus Musicus* op. 45.
- Andrade, Antonio. *El Mercurio*, 18 de diciembre de 1956.
- Cuarteto* op. 46.
- Nova, Julio. *RMCH*, XX/96 (abril-junio, 1966), p. 137.
- Concerto a tre* op. 52.
- Hume, Paul. *RMCH*, XIX/93 (julio-septiembre, 1965), p. 128.
- Lowens, Irving. *The Evening Star* [Washington D.C.], 8 de mayo de 1965.

Sonata a quattro op. 55.

Hume, Paul. "Sonata Holds Wit, Skilled Delights", *The Washington Post*, 2 de noviembre de 1964.

Sinfonía N° 4 op. 59.

Margrave, Wendell. "Symphony by Orrego-Salas Tops Concert at Pavilion", *The Evening Star* [Washington, D. C.], 24 de junio de 1948.

Quattro Liriche Brevi op. 61.

D.A.W.M. "Serious Music on Saxophone", *The Daily Telegraph* [Londres], 20 de enero de 1968.

Lick, Hans. "Saxophone Recital Removes Jazz Image", *The Bloomington Courier Tribune*, 19 de julio de 1971.

Palabras de Don Quijote op. 66.

Henahan, Donald. *The New York Times*, 1° de noviembre de 1970.

Volte op. 67.

Stuckenschmidt, H. H. "Momentaufnahme eines Jubiläums: Die Eastman School of Music feiert 50. Geburtstag", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5 de enero de 1972.

EJEMPLOS MUSICALES

AUTORIZACIONES

- (1) Los ejemplos extraídos de las *Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón* op. 18, *Obertura Festiva* op. 21 y *Suite* N° 2 op. 32 se publican con la autorización de Barry & Cia., Buenos Aires.
- (2) Los ejemplos extraídos de la *Sonata de Estío* op. 71 se publican con la autorización de Zalo Publications & Services, Bloomington, Indiana.
- (3) Los ejemplos extraídos de las obras que indicamos a continuación se publican con la autorización de Peer-Southern Organization, Nueva York:

Cantata de Navidad op. 13: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.

Sinfonía N° 1 op. 26: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.

Concierto op. 28 para piano y orquesta: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.

El Alba del Alhelí op. 29: © Copyright 1959 de Juan Orrego-Salas. Copyright cedido a Peer International Corporation. Se publica con autorización.

- Umbral del Sueño* op. 30: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Sinfonía* N° 2 op. 39: © Copyright 1977 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Pastoral y Scherzo* op. 42: © Copyright 1968 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Jubilateus Musicus* op. 45: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Sinfonía* N° 3 op. 50: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Concerto a tre* op. 52: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Sonata a quattro* op. 55: © Copyright 1967 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Cantata América, no en vano invocamos tu nombre* op. 57: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Trio* N° 1 op. 58: © Copyright 1970 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Sinfonía* N° 4 op. 59: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Sonata* op. 60 para piano: © Copyright 1971 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Mobili* op. 63: © Copyright 1971 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Missa in Tempore Discordiae* op. 64: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.
- Variaciones Serenas* op. 69: © Copyright 1978 de Peer International Corporation. Se publica con autorización.

Audiciones escogidas:



Obra: Alabanzas a la Virgen, N°1 Cantiga
Intérpretes: Hernán Würth (t), Oscar Gacitúa (pf)
Lugar/fecha: 1972
Compositor: Juan Orrego Salas

[Volver](#)



Obra: Sexteto para clarinete, cuarteto de cuerdas y piano: "Sonata"
Intérpretes: Cuarteto Santiago, Rodrigo Martínez (cl), Free Focke (pf)
Lugar/fecha: Teatro Municipal
Compositor: Juan Orrego Salas

[Volver](#)



Obra: Umbral del Sueño, ballet para orq.
Intérpretes: Conjunto Instrumental IEM, Victor Tevah (dir)
Lugar/fecha: julio 1951
Compositor: Juan Orrego Salas

[Volver](#)



Obra: Sinfonía N° 4, lento
Intérpretes: Orquesta Filarmónica Universidad de Indiana, Tibor Kozma (dir)
Lugar/fecha: Indiana, USA, abril 1967
Compositor: Juan Orrego Salas

[Volver](#)