CONSIDERACIONES SOBRE LA MUSICA DE SERGIO ORTEGA

por el prof. LUIS ADVIS

Del Conservatorio Nacional de Música

Sergio Ortega pertenece a la joven generación de músicos chilenos que se han formado a través de las enseñanzas de Gustavo Becerra. Hablar de su música, teorizar o sintetizar fases o estilos podría parecer prematuro si su producción estuviera sostenida por unos cuantos ensayos de principiante. El caso es el contrario: a una numerosa cantidad de obras realizadas con conocimiento del material y sentido artístico, se agrega, además, un premio recientemente obtenido que lo reafirma como un músico chileno representativo. Nuestro interés por el momento es fijar la atención sobre ciertos aspectos peculiares de su música, lo cual nos permitirá, al mismo tiempo, dar una visión globalizadora de los rasgos de su producción.

Dentro de la obra de Ortega podemos encontrar dos claras tendencias que no por ello dejan de tener una expresión estilística unitaria. En un primer sentido, hallamos música de factura tradicional la que, tanto en los aspectos melódicos, armónicos, rítmicos y formales, como en la intención expresiva de éstos, emparentan estrechamente el folklore americano con un Schubert o un Brahms (sobre todo, en el último caso, lo que se relaciona con la conducción melódica del bajo). Sobre la base de elementos regionalistas tradicionales existe una elaboración culta, teñida levemente con elementos técnico-musicales de este siglo. En este aspecto de su producción resalta un sentimentalismo de buena ley y una adecuación estilística que lo conduce a producir lugares comunes intencionadamente. En todo caso esto último, si no se penetra en las reales pretensiones del compositor, puede entrañar peligro en la apreciación justa de su música. Frente a los elementos variables, lo que trasciende de ellos es una línea tranquila, apolínea, sin brusquedades mayores que las que circunstancialmente el texto exija.

En este tipo de música se nos muestra versátil y fecundo. Aun cuando no de una calidad pareja, gran parte de su producción (lo más de ella concebida a través de canciones) consiste en una recreación, bastante personal, de estilos y modos diversos que van desde los medieval-renacentista (recordemos "La Comedia del Viudo" y "Romeo y Julieta") a lo americano culto o popular (Canciones de "Maula" y "El

guitarrón de Taguada") en donde el buen gusto se conjuga con un sano sentido del humor.

Dentro de este tipo de música hay otras obras que merecen una consideración especial; así, por ejemplo, su "Suite para Marionetas", en donde se combinan felizmente la seriedad, la ternura, lo jocoso y la ironía a través de una amable secuencia de polkas, marchas, valeses y pequeños interludios. Recordemos el momento de su estreno y pensemos en el alivio que produjo su audición frente a la enorme seriedad de las otras obras, que presentaban un grupo de compositores jóvenes. Aun cuando se escuchaban ecos prokoffiefianos o de película francesa, había algo en aquella obra de espontáneo y directo que nos hizo aplaudir alargada y sonrientemente.

En esta modalidad colocamos también la música compuesta para "El húsar de la muerte", película realizada en 1925 por Pedro Sienna, y repuesta, agregando esta vez la música, en 1963. Ortega intentó aquí recrear el peculiar estilo de los músicos que acompañaban las películas mudas (ayudado circunstancialmente por la preciosista interpretación de un pianista siútico y un violinista ligeramente tabernario; dicho esto sin ánimo peyorativo y con la subsecuente petición de excusas a los afectados). Frente a la sucesión de numerosas danzas, cuyas variadas calidades le hacen un paralelo a la "Suite" recién mencionada, podríamos agregar el sentido profundamente teatral con que se realizan las descripciones ambientales y psicológicas, en donde la actitud estética de un Mahler o un Berg se da la mano con un Schubert muy chileno. Si comprendemos bien, esto no es confusión ni irreverencia, solamente sanidad. Ortega salva barreras y logra el justo medio aristotélico. (En el caso contrario, que nos perdone Aristóteles).

Frente a las composiciones de factura tradicional encontramos un segundo grupo, en algún sentido antagónico al primero y con nuevas direcciones psicológicas y formales. Aquí la tonalidad se convierte en dodecafonismo, la risa despreocupada en mueca amarga, la levedad en pesantez y las alturas del recuerdo nostálgico en una terrestre realidad donde se mueven lentamente los abogados de Daumier, las corte-

sanas de Maupassant, los payasos de Soutine y los trópicos de Miller.

En este plano las obras no son numerosas. La cantidad está sustituida por la mayor consistencia expresiva y la profundidad a ella inherente. Podemos citar como típica sus "Primeras noticias de mi muerte", que en 1962 obtuvieron Mención Honrosa en los Festivales de Música Chilena, basadas en un poema de Marino Muñoz Lagos.

En esta segunda tendencia hallamos música de factura contemporánea en donde prima el tratamiento serial y un expresionismo de corte mahleriano o bergiano. En ella sobresale, más que otros elementos, la visión especial con que Ortega encara el texto poético. En un aspecto, por ejemplo, la desfiguración de la rítmica tradicional del lenguaje hablado: a través de su negación parcial o su contradicción total construye efectos expresivos peculiares. El logro es de tal fuerza comunicativa que permite dejar de lado la consideración de otros elementos posiblemente ingratos para un auditor corriente. En otro aspecto, y tomando como base los necesarios recursos artístico-formales que corresponden a la naturaleza de toda creación seria, el ámbito de la interpretación musical de un poema varía desde la descripción meramente naturalista hasta la pretensión de sugerir calidades más que inconscientes que subyacen en el sentido del texto. Síntesis que, por otra parte, se encuentra ya en las producciones neorrománticas (Strauss, Mahler) pero que en Ortega se exageran casi desmesuradamente.

Lo particular de la composición recién mencionada está en el curioso tratamiento de la voz solista y el de los recursos timbrísticos de las cuerdas los que, si no muy novedosos, por lo menos son factores coadyuvantes al realce necesario y definitivo de la totalidad. En este sentido podríamos decir que su conocimiento de las posibilidades técnico-expresivas del instrumento de cuerda, hace de la partitura una eficiente guía ilustrativa de los numerosos recursos de realización. Ejemplifiquemos lo anterior con dos detalles: Cuando el solista canta "los clavarán", los bajos tocan "col legno" y los violinistas deben golpear con el tornillo del arco la caja del instrumento. O bien, los "gritos" del cantante, que no consisten en un mero despliegue técnico sino porque pretende ahogar el ascenso de la dinámica de las cuerdas... el tenor (según voluntad expresa del compositor) debe abrirse paso "a gritos" para que se le pueda escuchar (mientras va diciendo "espectros").

Dejando por ahora de lado esta obra, de la cual nos hubiera gustado hacer una cuidadosa exégesis, debe-

mos fijar nuestra atención en el Sexteto para Vientos y Piano que en febrero del presente año obtuvo el Primer Premio en el Festival Latinoamericano de Música realizado por Sodre en Uruguay. Veamos algunos aspectos de forma y expresión.

El Sexteto está concebido sobre la base de un esquema tradicional en cuanto a la estructura de sus dos movimientos, pero no en lo que relaciona con las proyecciones sensitivas del clásico Finale, ya que está organizado en un Allegro como primer Movimiento, que es seguido por un excelente Adagio. Desde el punto de vista de la instrumentación, Ortega demuestra un gran conocimiento del material que ocupa. El tratamiento de los Vientos (Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot y Corno) es de dos tipos: por un lado, su presentación en bloque, constituyéndose en núcleos rítmicos reiterados, y por otro, timbrísticamente detallados. El piano se presenta siempre en forma concertante (solista), conteniendo la ejecución de la parte serias dificultades técnicas (la realización manual de la serie es de por sí ardua).

Formalmente el Primer Movimiento está estructurado en Forma Sonata, donde la intercalación de un Scherzo con Trío sustituye en parte el desarrollo acostumbrado. El Adagio, una Marcha Fúnebre de Forma A-B-A, contiene en su parte central una Sauriana (ritmo hispano-chileno) y está construido con una gran claridad y sencillez formal además de una apropiada ambientación dramática. Precisamente esta última parte llega a constituir un trozo de tal individualidad que se puede llegar a suponer el Primer Movimiento como su gran Introducción.

Frente a esta estructuración se nos presenta, y esta vez desde el punto de vista emocional, una interna sucesión de tensiones provocadas por el movimiento rítmico y el uso, casi forzado, de ciertos timbres. Todo esto, teniendo como sustentación un interesante tratamiento de la serie cromática ascendente, puede provocar en el auditor la lucha por adecuar lo inadecuado, finalidad que, por otra parte y en varios sentidos, está en la base de toda creación contemporánea. La expectativa que supone el Primer Movimiento se cumple con generosidad en el Segundo, lo que en el fondo significa un recomenzar sin término la misma aspiración, esta vez a través de tintes menos exaltados y más oscuros, pero en los que de ninguna manera se da entrada a la resignación.

Con referencia al Sexteto premiado y generalizando al resto de su obra, podemos decir que ella es valiosa, nada de cerebral, eminentemente emocional y dramática, y construida con sabiduría y honradez. No es lo máximo que Ortega pueda darnos. Por lo mismo, esperamos de él, en lo futuro.