

Jorge Urrutia Blondel, sus obras sinfónicas

por *Alfonso Letelier*



Otra virtud que ha de agregarse a las dispares y variadas que conforman la personalidad de Jorge Urrutia Blondel —Premio Nacional de Arte 1976—, es el orden metódico con que nos informa sobre su producción musical compartida con otras actividades —siempre musicales— a lo largo de su vida.

No todos sus colegas han manejado el “Opus” con la asiduidad de nuestro compositor, la que agradece el estudioso al quedar premunido de un instrumento que le permite seguir la evolución en el tiempo de las inquietudes sonoras, de las asimilaciones, del estilo y lenguaje del creador. Recorriendo el catálogo de obras de Jorge Urrutia —hasta el momento éste marca hasta un Op. 48—, puede establecerse el predominio de la música de cámara; muchas obras vocales a varias voces; a una voz con acompañamiento de piano o pequeño conjunto; obras para piano solo; para violín y piano; un cuarteto de cuerdas, etc.

Comparativamente es bien acusada la tendencia a las sonoridades transparentes, claras, sin recargos. Tal vez esto explique en parte su escasa producción sinfónica, la que podría constituir una excepción a lo afirmado anteriormente. Sólo en parte, decimos, porque los aspectos formales y preferenciales de cada compositor inclinan a unos hacia la exuberancia y amplitud sonora y a otros, por el contrario, hacia la economía, condiciones que se dan, igualmente, en la música sinfónica.

Además, sin que sea normativo, ni tan frecuente como para deducir un principio general, parece explicable que los años, la experiencia de la vida, la capacidad de admirar, conduzcan al artista a depurar lo expresado a través de medios reducidos. De la obra orquestal de Jorge Urrutia, la más auténtica por su sobriedad es la “Pastoral de Alhué”.

A nuestro compositor le toca vivir, en su vigencia casi combativa, la expansión del nacionalismo musical, estandarte enarbolado por las figuras de Falla, Bartók, Strawinsky, Villa-Lobos, y P. H. Allende en Chile, quienes se constituyeron en avales incontrovertibles en nuestra época de las tendencias nacionalistas inspiradas en la música folklórica. Considerando el problema desde un punto de vista artístico, el uso sistemático y exclusivo de los recursos que ofrece el folklore, si éstos no están enteramente metabolizados, constituyen en cierta medida una limitación.

Cuando nos referimos a los nacionalismos musicales invariablemente, y con razón, pensamos en el ruso, escandinavo, en el centro europeo y el español. La música vernácula de esos países posee características propias de gran fuerza y color, pero además en ellas subyacen condiciones de universalidad que las hacen aptas para elaboraciones como las realizadas por los maestros citados. Es perfectamente justificado y congruente el hecho de que por lo general las creaciones de tipo nacionalista, inspiradas en la música folklórica, se realicen reemplazando procedimientos y formas musicales —sobre todo las más rígidas— por aquellas que la propia materia folklórica requiere y condiciona. Esto no es válido, por supuesto, cuando se trata de danzas o canciones cuya cuadratura no admite modificaciones que de usarse las desvirtuarían.

La utilización de la música folklórica en América y particularmente en Chile transcurre por dos cauces principales: uno que aproximadamente sigue la línea de Granados, Albéniz y Falla —lo que es normal— revistiéndose con mayor o menor acierto del ropaje impresionista al tratarse de estilizaciones, y el otro circunscrito a la armonización más o menos compleja de la melodía folklórica, sin modificación substancial. En ambos casos la subsistencia de los ritmos es esencial, puesto que el ritmo con sus duraciones y acentuaciones son los parámetros que con mayor fuerza pesan en la definición de un "aire".

La doble condición de compositor e investigador de algunos artistas, aunque no determine, predispone a familiarizarse con las expresiones vernáculas e invita a la elaboración de los elementos que los conforman. La historia de la música nos ofrece múltiples ejemplos y Jorge Urrutia es un caso característico. Su peregrinar por la música tradicional de origen hispano ha acaparado una vida entera de incansable y silenciosa búsqueda a lo largo y ancho de Chile; tan pronto lo sabemos asistiendo a las festividades de la Virgen de La Tirana o de Andacollo en el norte del país, como a la Novena del Niño en Aculeo o Alhué, de la zona central, o a las festividades religiosas de la isla de Pascua. A su oído avezado, formación musical profunda y refinamiento, se suma el sano criterio del estudioso, lo que le ha permitido descubrir y sopesar las bellezas de nuestra música y emitir juicios valorativos de gran peso. Pero además, por tratarse de un músico de verdad, le ha sido posible manejar una dimensión del folklore que apunta directa y profundamente hacia el arte mismo.

Aparentemente nos hemos alejado un tanto de la finalidad específica de estas líneas, no obstante nos ha parecido importante referirnos a algunas peculiaridades de nuestra música folklórica, dada su gravitación en la obra musical de Jorge Urrutia. Casi un veinticinco por ciento de su producción versa sobre dicha música; y no me refiero únicamente a la investigación,

sino que a esa zona de intimidad poética que se haya oculta en él. Quien lea sus artículos, quien converse con él o haya tenido la oportunidad de escucharle juicios u opiniones, comprobará que la rica naturaleza de nuestro músico posee una aguda sensibilidad para descubrir, admirar o crear la metáfora. Es esa sensibilidad suya la que lo hace vibrar con todo lo que palpita en el genio de Gabriela Mistral, que impulsado por las montañas, el mar, los campos y el clima —sin que el exterior folklórico intervenga para nada— crea un mensaje universal dentro de una tónica profundamente chilena. Jorge Urrutia, inspirándose en esta poesía escribe en 1925, 1928 y 1932, varios ciclos de canciones para voz y piano, proyectando similar mensaje. Los títulos y subtítulos de las tres producciones sinfónicas analizadas en estas líneas: “La Guitarra del Diablo” y la “Pastoral de Alhué” indican, como también “Concertino Campestre” para arpa y pequeña orquesta, inclinaciones poéticas tejidas de auténtico nacionalismo.

Jorge Urrutia se forma, como se ha dicho, en la época y en el clima en que el nacionalismo logra en Chile su apogeo, representado por los maestros Pedro Humberto Allende, su figura más descollante, su hermano Adolfo Allende, Próspero Bisquerit, en parte también por Juan Casanova, y por Carlos Isamitt, que aporta a la composición musical artística el fruto de sus investigaciones de la música mapuche. Coincide esta tendencia de la composición chilena con el paso gigantesco que el país da en el desarrollo de la vida musical, al impulso de Domingo Santa Cruz y Armando Carvajal. Desde ese momento Jorge Urrutia se embarca por ese largo camino sembrado de signos positivos para nuestra música. Su dilatada actuación en los más variados campos musicales del país: la investigación, la docencia, la labor administrativa, la difusión a través de publicaciones de toda índole, son fruto de un nacionalismo tan auténtico como racional y beneficioso.

Las obras sinfónicas

Lo que primero se advierte al revisar sólo tres partituras sinfónicas: “Pastoral de Alhué” (Homenaje a Ravel), de 1937; “La Guitarra del Diablo”, de 1942 y “Música para un Cuento de Antaño” de 1948, es el manejo instrumental eficiente, la imaginación para combinar timbres y principalmente la correspondencia lógica de forma, estilo, lenguaje, intención y medio sonoro.

Su inclinación poética, a la que nos referimos anteriormente, se traduce en dos de estas obras, “Música para un Cuento de Antaño” y “La Guitarra del Diablo”, a través de la fisonomía poemática y dramática que respectivamente ostentan en lo musical, a pesar de algunos subtítulos de “Música para un Cuento de Antaño”, por ejemplo el pequeño preludio con la indicación: “con el movimiento y carácter de la Allemande y Sarabande”.

El primer movimiento de "Música para un Cuento de Antaño" corresponde a la estructura general del preludio con la alternación y combinación, en este caso, de dos motivos:

Ejemplo Nº 1
MUSICA PARA UN CUENTO DE ANTAÑO
PRELUDIO, cc. 1-3
Muy moderado
Vis. y II

id., cc. 6-7 Flautín, Fltas. Ob.
sfz mf

La orquesta compuesta de maderas a 2, 3 cornos, 3 trompetas, alguna percusión y cuerdas, resulta efectiva aun desde un ángulo estético, aunque podría parecer un tanto dura. Si bien es cierto que ni la Allemande o la Sarabande presumen de una reconstitución estilística, están dentro del espíritu de aquellas formas. El motivo principal de esta última se encadena con su repetición (en la mediente) por una figuración que modificada a lo largo del trozo, acompaña o se alterna con el primer motivo. Esta

Ejemplo Nº 2
SARABANDA, cc. 1-2
♩ = 70 Ob., Clrt., Trpta., Arpa
p sfz expresivo

se deja oír ya en el soprano, ya en las voces intermedias, ya en el bajo. La tonalidad general oscila entre Fa menor y sus dominantes (Do menor y Mi bemol).

El tercer tiempo es Allegretto Grottesco ("Música para la Bruja"). Aquí se agregan en la orquesta trombones y tubas.

Vigor rítmico formulado a la manera de pedal en varios instrumentos,

Ejemplo Nº 3
Allegretto Grottesco, cc. 3-4
♩ = 104 Tímbal, Piano

constituye la vertebración de este trozo de gran carácter. Sobre dicha figuración, a veces variada y enriquecida, un motivo intranquilo y vehemente aparece en forma constante en las voces superiores.

Ejemplo Nº 4
Allegretto Grottesco, cc. 28-34



Un pasaje central, muy acertado, en que se escalonan “quintas al aire” de las cuerdas, intensifican el aspecto un tanto terrorífico y grotesco del trozo.

Reminiscencias del motivo principal, en dirección general descendente cierran la pieza, quizá la más lograda de toda la obra.

El cuarto trozo, “Lento Doloroso” (Ruego ante el Ogro), se tiñe del atra-yente colorido que le confiere el saxofón tenor en Si bemol, el que entona repetidamente un motivo parecido al del Scherzo.

Ejemplo Nº 5
Lento Doloroso, cc. 1-6



Diferentes combinaciones orquestales, de las que emergen motivos breves secundarios, sostienen variadas presentaciones del motivo principal, cuya reiteración alude con propiedad al significado del subtítulo, “Ruegos ante el Ogro”.

El último trozo, más complejo que los anteriores, presenta tres secciones. Una primera, alegre, liviana, en que la figuración aparece “ornamentada”. El tema, tratado después muy lento, en aumentados valores rítmicos, sirve después, como tema del Fugado

Ejemplo Nº 6
FINAL, cc. 1-5



con imaginativa percusión y algún contracanto intermedio:

Ejemplo Nº 7
FINAL, cc. 30-32



Un gran "tutti" orquestal descendente y afirmado en la tonalidad de Mi Mayor, en acorde de séptima, conduce al Coral que, lento y solemne, despliega su melodía para finalmente recibir el tema de una fuga que no llega a serlo completamente. Es, como el autor lo indica, un "fugado" en que ambos temas, Coral y tema del fugado, se combinan en un contrapunto en algunos momentos excesivo, lo que resta claridad al discurso. Ambos temas son demasiado similares para superponerlos y elaborarlos contrapuntísticamente.

Ejemplo N° 8
TEMA DE LA FUGA, Molto tranquillo
Fg., Piano, Cello.

MELODIA DEL CORAL (comienzo), Piu lento e maestoso
Cis. Coms.

f *f espressivo*

En general la pieza entera se mueve dentro de una armonía tradicional, con uno u otro aderezo politonal.

En esta obra, Urrutia se aparta por completo de su generalizada posición nacionalista, para adentrarse en un descriptivismo poemático alternado con reminiscencias formales (Allemande, Sarabande, Preludio).

"La Guitarra del Diablo" es un ballet escrito sobre una leyenda folklórica chilena a la que el propio compositor le diera la estructura dramática que presenta. Consta de diez escenas, en el curso de las cuales se desarrolla el mito, tan notablemente extendido en la literatura universal, del hombre que, para obtener lo que desea, concluye un pacto con el demonio a cambio de entregarle, al final, su alma.

La versión chilena asume una fisonomía bien propia de la idiosincrasia nacional. El diablo, al cerrar el pacto, establece que cada una de las tres peticiones que le hace el campesino, serán formuladas con el tañido de las cuerdas de una guitarra que le entrega y que el campesino debe pulsar. A cada voto cumplido, la guitarra se hará más pequeña. Después de haberse cumplido los dos primeros votos, el campesino tiene un sueño en el que aparece un cortejo de Santos Labradores. Sólo ellos pueden realizar la labor positiva de una buena cosecha que pidió el labriego pues, no obstante el compromiso pactado con el Diablo, éste posee la limitación de no poder generar nada positivo. Aparece entonces el Diablo trayendo una guitarra más pequeña y que correspondería al último voto, aún no formulado, con la intención de engañarlo y cambiarla por la que conserva el campesino mientras duerme.

El Diablo no logra hacerlo porque el campesino se despierta, y furioso se lanza en su persecución para castigarle. No lo logra, pero cuando por fin se encuentran lo urge para que haga la última petición. Ladinamente el campesino finge no reconocerlo y le exige que pruebe que es realmente el Diablo, transformándose en un sapo. A regañadientes acepta y se convierte en un enorme anfibio. El campesino, entonces, aumentando sus exigencias, le pide que se haga más y más chico. Así sucede, y cuando adquiere el tamaño de un sapo, lo coge y lo encierra en la caja de la guitarra y cuando lo tiene encerrado, formula el tercer voto, consistente en que le sean dados útiles de trabajo para su campo, lo cual se realiza, los campesinos bailan una movida danza final, pasando por encima de la guitarra chica que contiene al diablo en su interior y blandiendo los instrumentos de trabajo obtenidos por la última petición.

De las diez danzas que componen la obra total, varias se han estrenado en forma separada. La Suite que ahora se comenta, parece ser el conjunto de tres de ellas que el autor considera las más significativas. Están ubicadas en el siguiente orden: "Cortejo de los Santos Labradores", "Danza de la Súplica" y "Danza del Diablo vuelto sapo".

En esta obra, el autor vuelve a su posición nacionalista, al utilizar elementos folklóricos, ya rítmicos, ya melódicos, con los cuales crea una música original de sabor criollo.

La primera de las danzas de esta Suite se basa en dos motivos, uno de contorno melódico bien diferenciado, y otro que afecta la marcha de una escala descendente cromática. En verdad es un contrasujeto que acompaña al motivo anterior.

Ejemplo Nº 9

CORTEJO DE SANTOS LABRADORES, cc. 1-3

Lento e solemne

Coms.



Ejemplo Nº 10

CORTEJO DE SANTOS LABRADORES, cc. 4-6

Lento e solemne

Fagotti, Vlas. y Celli (pizz)



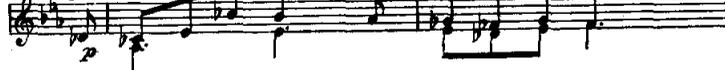
Este se transforma, se fracciona, se invierte de sentido y aun en algún momento, configura un tercer motivo, pero siempre conservando el tipo de movimiento de corchea en $\frac{6}{8}$.

Ejemplo Nº 11

CORTEJO DE SANTOS LABRADORES, cc. 30-32

Lento e solemne

Celli



La orquesta es tan diáfana como simple es la armonía, aun cuando en ciertos momentos tiende a una discreta politonalidad. Es lo que logra la atmósfera de solemne religiosidad, a la vez que plácida y sencilla, buscada por el compositor para este cuadro.

En la segunda, "Danza de la Súplica", también se combinan dos motivos, de los cuales uno es rítmico-melódico y que sirve de acompañamiento al motivo principal.

Ejemplo Nº 12
DANZA DE LA SUPLICA, cc. 1-4

Lento con grazia dolorosa
Vlas. II

p con grazia. espressivo, cantando
pizz
ff cellos

Este motivo principal pareciera que, apenas modificado en su línea melódica y mucho en la disposición rítmica, fuera el mismo que engendra aquel otro que por entero ensambla la última pieza de la suite, "Danza del Diablo vuelto sapo".

Ejemplo Nº 13
DANZA DEL DIABLO VUELTO SAPO, cc. 4-5
Moderadamente movido y muy acentuado (♩ = 84)
Tbn. y Tuba

fff

Luego de la exposición de los motivos indicados, cambia enteramente el clima para dar paso a otro motivo, también de estructura ternaria y en corcheas, pero asimétrica, y que reviste un tono más festivo.

Ejemplo Nº 14
DANZA DE LA SUPLICA, cc. 7-9
Lento con grazia dolorosa

Vlas. y Como Inglés
trb

f molto appassionato

Súbitamente le sigue un movimiento rápido de franca rítmica folklórica. La combinación de estos elementos vernáculos salpicados por una

Ejemplo Nº 15
DANZA DE LA SUPLICA c. 18
Subito molto piú animato
Timb. y piano

etc.

fina percusión, todo ello inmerso en una armonía ad hoc (entiéndase impresionista), da un excelente resultado musical orientado hacia la vertiente raveliana del impresionismo.

Alternando con una elaboración del tema principal, más instrumental que estructural, surgen algunos episodios más rápidos, para luego irse apaciguando la reexposición postrera de los dos motivos a y b enmarcados entre notas del bajo y un fragmento rítmico del motivo b, dispuesto en escala descendente, desde el registro agudo al medio, de los violines primeros.

Ejemplo Nº 16
 DANZA DE LA SUPLICA, cc. 108 - 111
 Dolce e tranquillo

La última, “Danza del Diablo vuelto sapo”, reviste una fisonomía eminentemente rítmica a la vez que una orquestación agresiva, violenta, como lo requiere el momento dramático interpretado. (Ver Ej. 13.)

A lo largo de esta danza casi frenética hace gala de insistencia de un tema central (generador de la obra) que se modifica melódicamente tras numerosas y fragmentadas apariciones.

Ejemplo Nº 17
 DANZA DEL DIABLO VUELTO SAPO, cc. 12-13
 Modéramente movido y muy acentuado

En el transcurso de la pieza surgen, además, motivos más melódicos a, b y c de positivo sabor criollo.

Ejemplo N° 18
 DANZA DEL DIABLO VUELTO SAPO, cc. 68*71
 Moderadamente movido y muy acentuado
 Cl. y Vl. I

The image shows a musical score for a clarinet and first violin. The notation is in 6/8 time and features a series of rhythmic patterns with accents and slurs. The piece is titled 'Danza del Diablo Vuelto Sapo' and is from measures 68 to 71. The tempo is 'Moderadamente movido y muy acentuado'. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings like 'mf' and 'etc.'.

Esta música está íntimamente ligada a la escena y a la danza y así se explica la reiteración de ciertos procedimientos y efectos, como por ejemplo, la persistencia del registro grave y la pesantez conferida a la orquesta: es el diablo convertido en un sapo enorme.

En general, en la obra comentada, tanto la reiteración motívica como los varios aspectos de combinación instrumental exhibidos, la ambigüedad o a veces cierto “desabrimento” armónico, el casi constante empleo de las disposiciones y acentuaciones métricas del $6/8$, factores que por lo demás subsisten en toda la suite, bastarían para acercar su música al folklore chileno más generalizado. Pero, además, ello se hace evidente a través de las insinuaciones melódicas que ya como temas o contratemas surgen a lo largo de sus páginas, revestidos de fiesta y de campo.

“La Guitarra del Diablo” debería incluirse en la actividad dancística nacional con muchos más merecimientos que o la incesante búsqueda temática —no siempre lograda— o la reiteración de vejeces.

“La Pastoral de Alhué” constituye un gran contraste con las obras precedentes. No hay en ella contenido dramático-teatral ni la interpretación de un texto; no hay referencias folklóricas específicas aunque sí genéricas (la imitación del rasgueo de la guitarra, algún impulso rítmico).

En la inmensa riqueza que ofrecen los recursos musicales, esos signos negativos expuestos más arriba no expresan falencia sino reemplazo, como veremos.

El título “Pastoral de Alhué” alude a un pequeño pueblo muy tradicional del Chile central, perdido entre inmensas y bellísimas montañas, en la que vive una población campesina fuertemente condicionada por el paisaje y la geografía. En general, allí se respira paz, la gente es o era noble, buena, creyente, virtudes éstas que ciertamente no excluyen la normal contrapartida.

Se cuenta en la región que en Talamí, lugarejo cercano, vive el diablo y hace de las suyas. Además de la indudable alusión del compositor hacia un lugar de Chile, expresamente agrega el título “Homenaje a Ravel”.

A pesar de todo esto, la música de “Pastoral de Alhué” se hace más abstracta, más pura que las de las obras anteriormente descritas. Aparece una elaboración contrapuntística más cuidada, una orquesta reducida. Hay intimidad en esta música. Su calidad estriba, en parte, en una alternancia justificada de texturas polifónicas y armónicas; hay hermosos momentos tímbricos,

todo ello logrado con economía de medios sonoros, lo que confirma una mano segura en la composición y realización de esta obra.

Formalmente la obra está basada en un tema generador, más o menos envuelto en contrapunto y/o figuraciones rítmicas, como ya hemos dicho, genéricamente folklóricas, desprendidas de aquél.

Ejemplo Nº 19
 PASTORAL DE ALHUE, cc. 1-6
 Molto tranquillo e placido

Flta. *anacrusa*
 1
pp *molto espres.*
 a b c
 etc.

Los motivos que componen el tema A, a, b y c se combinan a lo largo de toda la obra de diferentes maneras y disposiciones.

Ejemplo Nº 20
 PASTORAL DE ALHUE, cc. 29-31
 Molto tranquillo e espressivo

Flta.
 Clar. *c*
 2
 a b c
 etc.

id., cc. 47-48
 Vlas. *riteniendo*
 3
 a b c
 Ejemplo Nº 21

Con estos pocos ejemplos puede advertirse la cerrada trabazón motivica con que se estructura esta pieza. Fuera de eso, la disposición armónica (Ej. 21), en realidad un pedal de tónica, con la dominante menor como apoyatura, es una disposición que al reiterarse, de diferentes maneras a lo largo del trozo, le confiere la unidad de lenguaje y estilo, además de un voluntario sabor raveliano.

Por fin se advierte en ella un arco sintáxico claro, produciéndose solamente un clímax y éste cerca del final, para entrar a continuación en una coda en que el discurso concluye lógicamente. En resumen, la "Pastoral de Alhué" es una obra nacional que, como otras, debería estar normalmente en el repertorio habitual de los conciertos.

En el campo de la composición es mucho lo que le queda por decir al compositor Jorge Urrutia Blondel, omnipresente figura de la música en Chile, artista lleno de inquietudes, humorista finísimo, viajero impenitente y políglota. Hacemos votos por que a sus "Opus" actuales se sumen otros que aún —así nos lo dice— están en elaboración.

Audiciones escogidas:



Obra: Pastoral de Alhué

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (dir)

Lugar/fecha: Teatro Astor, diciembre 1957

Ocasión: Grabación disco

Compositor: Jorge Urrutia Blondel

[Volver](#)



Obra: Música para un Cuento de Antaño, Suite sinf. N° 3

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (dir)

Lugar/fecha: Teatro Municipal, 20/07/1951

Compositor: Jorge Urrutia Blondel

[Volver](#)



Obra: La Guitarra del Diablo, Danza de la buena cosecha

Intérpretes: : Orquesta Sinfónica de Chile, Walter Susskind (dir)

Lugar/fecha: Teatro Grand Palace, 16/06/1961

Ocasión: Temporada Oficial , 6° Concierto

Compositor: Jorge Urrutia Blondel

[Volver](#)