

SEXTETO DE JUAN ORREGO SALAS

para clarinete en Si Bemol, cuarteto de cuerdas
y piano

Análisis por



María Ester Grebe

Esta obra fue escrita por encargo de Mr. Samuel Wechsler, para el "Berkshire Music Center" de EE. UU. Fue terminada en marzo de 1954, en Santiago de Chile.

Ocupa el Opus 38 dentro de la producción del compositor, siendo de la misma época que la "Serenata Concertante", la "Segunda Sinfonía", y tres obras de cámara pequeñas: "Pastoral y Scherzo" para violín y piano, "Duo Concertante" para cello y piano, y dos "Divertimenti" para flauta, oboe y fagot, estos últimos escritos como homenaje a Mozart.

El "Sexteto" consta de cuatro movimientos:

- 1) Sonata (Allegro non troppo)
- 2) Diferencias (Tema con variaciones)
- 3) Scherzo (Allegretto - Meno mosso - Allegretto)
- 4) Recitativo, contrapunto y coda (Lento).

El primer movimiento, como su título lo indica, está escrito en una clara forma Sonata. Se inicia con un tema rítmico, breve y enérgico (f) formado por dos motivos principales: el 1º a) expuesto por las cuerdas al unísono y a la octava, es de carácter interrogativo, y el 2º b) llevado por el piano es afirmativo. Ambos definen el tono de Mi Bemol Mayor.

Ej 1.-
Allegro non troppo (♩ = 100)

VLN. 1ª y 2ª
VLA. CELLO
PIANO

f marcato

Mi ♭ My

Estos dos elementos constituyen el germen básico de la 1ª idea, estableciéndose entre ambos un breve diálogo cuyas partes se van prolongando a medida que aquél avanza; esto conduce directamente a la 2ª idea.

Esta última está formada por un tema lírico y expresivo (*mf*) que se superpone a un acompañamiento. Consta de dos frases: en la primera, el violín primero conduce la melodía con acompañamiento en las cuerdas restantes, y en la segunda se agrega el piano que duplica la melodía del violín primero. Obsérvese la repetición del elemento \sphericalangle que unifica las frases.

Ej 2 -

VLN. I


mf *frigio* *climax* *2ª frase*

cantabile

\sphericalangle transpuesto ♯; final alterado rítmica y melódicamente.

La segunda idea tiene inicialmente un carácter modal (*frigio*) que va perdiendo luego al introducirse diversas alteraciones. Contrasta definitivamente con la primera idea por su carácter eminentemente cantabile, expresivo y algo inestable en lo tonal.

El resto de la Exposición se basa exclusivamente en la elaboración de la segunda idea, que aparece sucesivamente en el clarinete (mf), luego en los violines (f), y nuevamente en el clarinete (mf) presentando diversas transformaciones temáticas. Entre ellas se destacan las versiones virtuosísticas del clarinete. Después de una breve sección imitativa en cuerdas y clarinete, reaparece el segundo tema en el violín segundo (p) y por último en el piano (p).

El *desarrollo* está elaborado a base de la primera idea. El elemento principal es el encabezamiento del motivo a)  que se presenta en diversas fisonomías melódicas: en retrogradación (primera mitad del Desarrollo) y en inversión (segunda mitad).



Ej. 3.(a) retrogradación

Ej. 3.(b) inversión

Se inicia esta sección con un juego imitativo entre el clarinete y la viola, con el motivo retrogradado. El clarinete hace crecer este último amplificándolo progresivamente hasta convertirlo en la base de una amplia frase, que va desde el p al mf. En ese momento aparece el motivo invertido (Ej. 3b) con el cual se conduce la frase que lleva al clímax (f). Mientras tanto la viola ha continuado su trabajo imitativo con el mismo motivo invertido. El clarinete cede paso al piano para que éste elabore transformaciones temáticas a base del motivo inverso.

La *Reexposición* sigue el orden general de los elementos de la Exposición. Dentro de la primera idea cobra mayor importancia el motivo b), que se amplifica. Se incluye un pequeño pasaje virtuosístico del clarinete como nexo que enlazará con la segunda idea. Esta aparece esbozada primeramente por el clarinete y luego pasa al violín primero (sólo la primera frase) con acompañamiento en clarinete y piano. El violín primero repite la primera frase traspuesta y la segunda es traspasada al clarinete en forma algo modificada. La segunda frase es repetida por último en el piano, el cual la realza expresivamente.

Se agrega una Coda a base de la primera idea, la cual aparece en

un diálogo entre cuerdas y piano (f) de manera similar a lo sucedido en la Exposición; se introducen breves cambios en los armónico y en lo melódico. El movimiento finaliza con un pasaje ascendente en el clarinete (ff) y con la aparición del motivo a) retrogradado en las cuerdas (p).

II. MOVIMIENTO

"Diferencias"

Se ha elegido para este movimiento un título propio del Renacimiento español. Dos principios justifican el empleo del término:

1) La estructura general es la correspondiente a un tema con ocho variaciones contrastantes en tempo y carácter, que se conectan entre sí por una melodía común; este tratamiento es similar al empleado por los vihuelistas españoles del siglo XVI.

2) El tema principal es claramente modal: eolio traspuesto.

Se inicia este movimiento con la exposición del tema (Lento), el cual es precedido por una frase armónica tipo coral, enunciada por el piano (mf).

Ej 4.- Lento (♩ = 46)

Es interesante destacar en ella el efecto producido por los acordes de la mano izquierda, que emplea la técnica del organum paralelo medieval (8as, 5as, 4as), mientras la mano derecha lleva simultáneamente acordes más llenos (8as, 3as, 6as). También se puede observar la superposición de la melodía superior con su inversión inexacta en el bajo.

Un corto nexo (y) proporcionado por el cello conecta el fin de la frase introductoria con el comienzo del tema en las cuerdas. Este elemento se empleará en forma individualizada en el curso de las variaciones.

Ej. 5.-

El tema mismo presentado por las cuerdas (con sordina y en pp) es de carácter netamente modal, tranquilo y expresivo. Consta de cuatro frases cuyo conjunto forma el siguiente esquema: a b a' a''. La melodía principal va en el violín primero, y a ella se le agrega un contrapunto nota contra nota en el violín segundo y viola; sólo en la última frase a'' se une el cello que refuerza el tejido contrapuntístico. Puede observarse el parentesco temático que une esta melodía con el nexo y).

Ej. 6.-

Unicamente la primera frase es conclusiva, terminando en la "finalis"; las tres restantes son suspensivas y terminan en la "repercussa".

El tratamiento del contrapunto es de tipo renacentista, lo cual se refleja en la homogeneidad de las voces, en la simplicidad rítmica y en el empleo predominante de consonancias.

La 1ª Variación (Allegro) se inicia con un tema liviano y gracioso en el clarinete (f), dentro del cual se alcanza a percibir el parentesco con la frase a' del tema principal.

Ej. 7.-

Allegro (J. 96)

a' transrítmica y melódica

Mientras el clarinete continúa su discurso melódico, las cuerdas van agregando sucesivamente elementos ya conocidos: el motivo y) y el b) variados rítmicamente y con disminución de valores, y más adelante a' igualmente modificado.

Ej. 8.-(a) *de y*

VL. I.

VLA.

Ej. 8.-(b)

VL. I.

Una segunda sección de este trozo se inicia al desaparecer el clarinete y comenzar en las cuerdas (p) una serie de tres stretti encadenados y separados por cortes diagonales: el primero a base de a), el segundo inspirado en b) y el tercero basado nuevamente en a).

Reaparece en seguida el clarinete (f) acompañado por el piano repitiendo en forma resumida y variada la parte inicial de esta variación; las cuerdas intervienen sólo en una oportunidad enunciando el motivo y). Como culminación de esta primera variación aparece el tema en las cuerdas (mf) en forma completa con disminución de valores, llevando un acompañamiento en el piano (p) y algunos cortos pasajes en el clarinete que sirven de nexo entre frase y frase.

En síntesis, esta variación puede dividirse en cuatro secciones esquematizables de la siguiente manera:

a b a' c (relacionada con b).

En la 2ª Variación (Vivo) intervienen las cuerdas en pizzicato (f) y el piano como instrumento acompañante, agregándose el clarinete sólo en los últimos compases. Está íntimamente relacionada con la anterior; predomina en ella un tratamiento contrapuntístico similar al empleado en la segunda sección de la 1ª Variación; o sea, una serie de stretti separados por cortes diagonales.

Se observa una cierta tendencia hacia la desintegración motivica que domina la sección inicial y final acentuándose en forma más pronunciada en la zona media. Las frases del tema se han subdividido en porciones pequeñas con las cuales se ha tejido un contrapunto salpicado de silencios.

En la 3ª Variación (Largo) interviene principalmente el clarinete y las cuerdas. La inicia el primero con una amplia melodía (pp) algo atonal que crea un ambiente sugerente y pensativo.

Ej. 9.-
Largo (♩ = 42)

CLAR. *pp* *pp* etc.

Al mismo tiempo las cuerdas (*pp*) exponen en forma escalonada fragmentos temáticos y notas tenidas. Todo esto conduce a la aparición en el clarinete (*mp*) de las frases a'' y b), junto a una imitación en el cello de a'' en disminución de valores.

Una nueva sección comienza al desplazarse a' al violín primero (*p*) y al elaborarse sobre éste en el clarinete, un contrapunto movido de semicorcheas emparentado con a'.

Ej. 10.-
cabeza de a'

CLAR. *p*
VL. I. *p*

Estos dos elementos y los anteriores sirven de base para la construcción de lo que resta de la variación. La cierra el piano (*p*) al exponer el motivo a) modificado en la mano derecha, junto a un contrapunto en semicorcheas en la mano izquierda.

La 4ª Variación (Molto vivace) contrasta pronunciadamente con la anterior en tempo, carácter y estructura. Se exponen las cuatro frases del tema en el cello (*f*) superponiendo a cada una de ellas su respectiva inversión doblada por violines (*spiccato*) y piano (*staccatissimo*), intensificada esta última con un mayor movimiento rítmico.

Ej. 11.-
Molto vivace (♩ = 138)


VLNS. 1. y 2. *f*
CELLO *f* *staccatissimo*
PIANO *f*

Como nexo entre frase y frase se intercala un breve pasaje ascendente con el clarinete y un trino en la viola. La última frase se prolonga, como asimismo la última aparición del pasaje del clarinete y el trino, hasta llegar a la cadencia final.

Este trozo es estricto en el empleo de sus elementos temáticos, mostrando la intención del compositor de ceñirse a ciertos cánones prefijados. Sin embargo, ésto no le resta espontaneidad al discurso musical.


La 5ª Variación es de tipo rítmico. El tema básico da origen a una pequeña danza en 6/8 de ambiente renacentista, que alcanza momentos de gran belleza y refinamiento expresivo. La melodía principal, llevada por el clarinete, muestra su evidente parentesco.

Ej. 12.-
 Allegretto (J. 48)
 CLAR. 

Las cuerdas elaboran un contrapunto a cuatro voces emparentado rítmica y melódicamente con esta melodía a través de la figura 

Un solo de piano de seis compases (temático) enlaza con una sección imitativa en la que se presenta el tema invertido en forma de stretto en las cuerdas (pizzicato). A éstas, se agrega más adelante el piano y luego el clarinete, el cual elabora una secuencia ascendente en crescendo que conduce al climax (f). Obsérvese en el siguiente ejemplo la gradual reducción de tamaño del modelo secuencial, que refuerza el aumento de la tensión.

Ej. 13.-
 CLAR. 

La tensión se relaja al tomar las cuerdas una dirección descendente en disminuyendo, repitiendo el clarinete un mismo motivo rítmico  hasta llegar al pp.

La 6ª Variación (Allegro) es de gran vitalidad rítmica. En ella se emplea el politonalismo al superponer fa \sharp con fa \flat , lo cual contrasta con el ambiente predominantemente modal de la variación

anterior. El tema aparece en el piano (f y marcato) modificado rítmicamente y extendido por repeticiones.

Ej. 14.-

Allegro (♩ = 120)

secco

PIANO

cabeza de a

repeticiones

Es de interés destacar que el acompañamiento de la mano izquierda emplea un motivo melódico persistente agrupado en tres ♪ , cuya acentuación se contrapone con el metro de 2/4 creándose una atmósfera de tensión. (Este efecto es usado con frecuencia en el jazz).

En el séptimo compás aparece el clarinete diseñando un amplio consecuente melódico, mientras el piano superpone elementos de su frase inicial.

Una segunda sección se inicia cuando el piano y las cuerdas rompen su acompañamiento anterior, apareciendo un nuevo motivo repetido de cuatro corcheas en el piano (p) y un acompañamiento de notas repetidas en spiccato en los violines (p).

Usando esto como telón de fondo, se superpone el motivo a) en semicorcheas, que se repite dilatándose progresivamente. En su última aparición efectúa un rápido descenso en crescendo hasta terminar en forte.

Ej. 15.-

CLAR.

mf

cresc.

En los últimos compases el piano duplica su movimiento empleando semicorcheas y luego el clarinete intercala el motivo y) para terminar en un acorde seco en tutti (ff).

La 7ª Variación (Enérgico) constituye junto con la sexta una zona de gran intensidad rítmica y dinámica. Puede ubicarse dentro de la presente variación el climax de todo el movimiento. Consta de cinco partes:


En la primera, el piano (*f*) introduce una serie descendente de acordes paralelos emparentados con *x*) (ver tema inicial). Sobre él, se superpone en las cuerdas (*f*), un tema rítmico relacionado con la variación anterior por emplear en común la siguiente figura:



Ej. 16.-
 Enérgico (♩ = 100)
 VLNS. 1. y 2.
f

Inspirándose en este elemento, el clarinete agrega la siguiente frase que es una variación sutil del motivo básico *a*) prolongado con *y*).

Ej. 17.-
 CLAR.
f

En la segunda sección intervienen cuerdas y clarinete. El violín primero expone el motivo *a*) en corcheas, extendiéndolo a base de repeticiones variadas. Acompaña el violín segundo y cello en *pp* y el clarinete invirtiendo rítmicamente el motivo del comienzo (). Un trino en el clarinete (*p*) enlaza con la tercera parte de esta variación.

En éste interviene el piano solo, elaborando el mismo motivo rítmico esbozado antes por el clarinete. Se inicia con un crescendo molto para llegar hasta el *ff*, zona de gran tensión rítmica. Contribuyen a intensificarla el empleo de elementos politonales, de un registro agudo extremo, disonancias, saltos, sincopas y repeticiones.

Ej. 18.-
 PIANO
ff

Un acompañamiento sincopado en las cuerdas inicia la cuarta parte de esta variación. Después de algunos compases reaparece el motivo *a*) en el clarinete (*p*), ahora en semicorcheas; éste crece progresiva-

mente con repeticiones amplificadas, como en la sección final de la sexta variación. Esto conduce directamente a la sección final, la cual es una repetición resumida de la sección tercera (solo de piano). Para finalizar aparece el motivo a) en las cuerdas (p) en una nueva versión rítmica con el motivo y) superpuesto en el clarinete.

Ej. 19 -

CLAR. *p* *rall.* *de y*

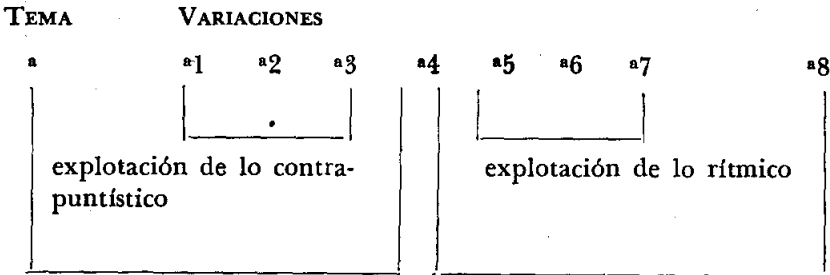
VLN. 1,2 *p*

VLA. CELLO *p* *de a'*

La 8ª Variación (Tranquilo) puede considerarse como una reexposición algo modificada del tema inicial. A la frase introductoria x) del piano (pp) se le superpone y) con transformaciones rítmicas en el clarinete (pp). Este mismo instrumento hace un recuerdo lejano de a), después de lo cual el cello repite el nexo y) con sus valores dilatados para enlazar con el tema mismo.

Este último aparece en las cuerdas (pp) con sus cuatro frases exactas; entre ellas se ha agregado como enlace un pasaje del clarinete (pp) en corcheas, tratamiento que ya se había empleado en otras oportunidades.

ESQUEMA GENERAL:



más cercanas al tema

III. MOVIMIENTO

"Scherzo"

Lo inicia el clarinete (f), introduciendo un tema ágil acompañado por las cuerdas en pizz. Dicho tema está relacionado con la 7ª variación del segundo movimiento a través del uso de la figura rítmica predominante.

Ej. 20

Allegretto (♩. 98)

CLAR.

Sigue una breve sección imitativa en las cuerdas, empleando elementos temáticos; esto conduce a una mayor elaboración del tema, el cual se presenta bajo diversos aspectos, conservando rasgos de su fisonomía rítmica, y variando la melódica (clarinetes y cuerdas en f).

Las cuerdas solas comienzan la segunda sección del scherzo; aparecen nuevas variaciones del tema, acrecentándose el movimiento rítmico y dinámico que llega hasta el f.

Ej. 21.-


VL. 1.

VL. 2.

VLA.

En este momento desaparecen las cuerdas para ceder el paso al clarinete y al piano (f). El primero diseña amplias frases virtuosísticas y el segundo lleva un acompañamiento de estructura similar al aparecido en la 6ª variación; ambos elementos evolucionan durante varios compases.

Ej. 22.- *leg m d*

La tensión crece con el ingreso de las cuerdas y con la elaboración intensiva y en *f* del motivo  y variantes, hasta llegar gradualmente a un climax (*ff*).

Ej. 23.-

El climax se va resolviendo al repetirse en las cuerdas (*mf*) el motivo rítmico anteriormente mencionado, y llega a un punto laxo después de un descenso gradual (*dim.* y *rall.*) en el cello y el piano.

Trio.

El tempo se presenta menos movido que el del scherzo. Al mantenerse en forma constante el metro de 6/8 produce una gran tranquilidad rítmica que contrasta con el vigor del trozo anterior. Además, predomina un ambiente dinámico en *p.*, no habiendo zonas de gran tensión, a no ser en los últimos compases donde un *cresc.* conduce a la reexposición del scherzo en *f*.

Es un trozo algo inestable desde el punto de vista armónico, debido al empleo abundante de la modulación. Puede dividirse en tres secciones principales:

La primera se inicia con un amplio diseño melódico en el clarinete (pp), acompañado por las cuerdas.

Ej. 24

Meno mosso (♩ = 69)

CLAR. *pp*

Tiene breves similitudes melódicas con el scherzo (motivo inicial) y rítmica con la 5ª Variación del Segundo movimiento (empleo de 6/8).

En la segunda sección interviene el piano y las cuerdas (p). En ella se destaca la interválica horizontal, abundante en saltos amplios.

Ej. 25.-

VLA.

CELLO

PIANO


p

espressivo e cantabile

En la tercera y última sección del trío, de duración breve, intervienen sólo las cuerdas en pp, agregándose el piano en los compases finales. Aquí nuevamente predomina, como al comienzo, una melodía más tranquila carente de grandes saltos. Un cresc. desde el p al ff acentuado por un acelerando conduce a la reexposición del scherzo.

2º scherzo.

Los primeros 36 compases son una repetición casi textual de la primera porción del 1.er scherzo. El resto se presenta reducido, interviniendo el piano en un trozo solista ("espressivo e grazioso"). Este sirve de enlace con una zona de tensión similar al climax del 1.er scherzo. En

ella se emplea el mismo motivo rítmico ( y variantes), repetido insistentemente, prolongado con síncopas y ordenado en un diseño secuencial. Dicha zona conflictual alcanza el f, y crece hasta el ff. En ese momento reaparece el clarinete enunciando por última vez el tema inicial, el cual termina con un trino y un pasaje ascendente.

ESQUEMA GENERAL:

	SCHERZO			Trío			SCHERZO			
	CLIMAX						CLIMAX			
secciones	a	b	c	d	e	f	e'	a	b'	d'
instrumentos	todos cuerdas y piano		piano y clarinete	todos cuerdas y clarinete		todos cuerdas		todos piano		todos

IV MOVIMIENTO

Recitativo, contrapunto y coda

Las grandes divisiones de este movimiento están indicadas en su título.

El *recitativo* consiste en un expresivo soliloquio del clarinete, el cual lo aprovecha para lucir sus posibilidades virtuosísticas. Su frase inicial es la siguiente:

Ej. 26.-
Lento (♩. = 40)
espressivo e ad libitum

CLAR. 

En un comienzo predominan los saltos de 5ª y 4ª justas y el tritono, pero posteriormente se emplean saltos mayores. Una serie de pasajes rápidos ascendentes conducen al clímax de esta melodía, el cual se resuelve en un descenso gradual, cuya relación se observa en su movimiento rítmico decreciente.

Ej. 27 -

CLAR. *mp* *f* climax

El contrapunto ("tempo giusto") es una elaboración polifónica del material del recitativo en cuerdas y piano. Hay dos entradas temáticas: una en el violín I y la otra en la viola, empleando la frase inicial de movimiento traspuesta y prolongada.

Ej. 28 -

VL.1 *pp* *pp* *p* TEMA ext. TEMATICO

VL.2 *pp* *p* TEMA

VLA. *p* TEMA

CELLO *pp* CONTRAPUNTO LIBRE TEMA

El cello y el violín II entran como voces libres y más adelante exponen, a su vez, el tema (mf.). Por último, el piano (mf. y cantabile) efectúa una entrada doblando en octavas el tema del recitativo (esta vez sin trasponer).

El movimiento de las cuerdas se detiene sólo cuando aparece un nuevo diseño ondulante de semicorcheas en el piano (f), que descien- de acelerando. Este diseño es reemplazado luego por corcheas y negras en "tempo giusto".

Habiendo terminado el contrapunto con un acorde en Fa Mi, se da comienzo a la repetición del recitativo invertido. La primera frase aparece en forma exacta, salvo las dos últimas notas que se trasponen a una segunda superior.

Ej. 29 -

CLAR. *p* TRANS.

El resto contiene algunas variantes melódicas y profundas transformaciones rítmicas: se intensifica el movimiento rítmico doblando el valor de algunos motivos en forma progresiva.

Algunos pasajes rápidos ascendentes en el clarinete avanzan hasta repetir en *f.* la inversión traspuesta de la primera frase, y esta última se prolonga, agregándosele algunas notas tenidas en las cuerdas. Del *f.* desciende hasta el *pp.*

Con un *forte* súbito se inicia luego una sección imitativa en cuerdas y piano. Un descenso, cuya intensidad va aumentando, sirve como nexo contrastante que unirá con la *coda*.

Esta última comienza al aparecer el tema directo en el clarinete. La primera frase es repetida con algunas variantes y luego se prolonga con valores rítmicos dilatados, mientras aparecen en las cuerdas (*pp.*) breves pasajes descendentes en sordina. El tema va desintegrándose rítmica y melódicamente al aparecer una insistente repetición de las notas La y Re (D y T de R), que insinúan ya un reposo.

Ej. 30.-



Se le agrega un acompañamiento de corcheas en las cuerdas (*pp.*), que luego subraya el piano. Esta sección se detiene en un acorde de Re mayor. Una última aparición del tema variado en el clarinete y notas tenidas en las cuerdas sirven para finalizar este movimiento, que termina en un Mi bemol (*pizz.* y *ppp.*). Recordemos que éste había sido el tono inicial del primer movimiento.

ESQUEMA GENERAL:

secciones	RECITATIVO	CONTRAPUNTO	en inversión	CODA
	a	b	a'	a''
instrumentos	clarinete	cuerdas y piano	clarinete	todos
				a''' ext. todos

Esta obra puede ubicarse estilística y formalmente dentro de la tendencia neoclásica actual, al igual que la mayoría de las obras del mismo compositor. Su estructura general es clara. Se emplean las formas tradicionales (sonata, variación, scherzo), respetando sus principios

fundamentales e infundiéndoles nuevo interés con un lenguaje armónico y melódico propio de nuestros días.

El movimiento de mayor interés es, a nuestro juicio, el segundo. Está escrito con gran maestría y al mismo tiempo alcanza una gran calidad emotiva. Podemos considerarlo como la médula de la obra. Es interesante destacar que, según expresión del propio compositor, este movimiento fue escrito antes que los restantes y, por lo tanto, fue el principal núcleo alrededor del cual giró el resto de la obra.

Cada uno de los demás movimientos tienen su particular interés y no se dejan eclipsar por el segundo.

Al comisionársele esta obra al compositor, se le colocó en un pie forzado: se deseaba una obra para cuarteto de cuerdas, piano y un instrumento de viento que tuviera responsabilidad virtuosística, pues iba a ser ejecutada por un conjunto estudiantil (cuerdas y piano) y por un profesional avezado (viento).

El compositor eligió el clarinete, pensando en sus grandes posibilidades técnicas y expresivas y, a pesar de que ha sido tratado como un instrumento virtuoso, a los demás se les ha entregado papeles de importancia, explotándose sus diferencias individuales.

Audiciones escogidas:



Obra: Sexteto para cl y cuarteto de cuerdas pf.

Intérpretes: Cuarteto Santiago, Rodrigo Martínez (cl), Free Focke (pf)

Lugar/fecha: Teatro Municipal

Compositor: Juan Orrego Salas

[Volver](#)