
SOBRE EL *CONCIERTO PARA VIOLA Y ORQUESTA* DE ÁNGEL OLIVER PINA. UNA INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DE SU MÚSICA

ABOUT THE *CONCERTO FOR VIOLA AND ORCHESTRA* OF ANGEL OLIVER PINA. AN INTRODUCTION TO THE ANALYSIS OF HIS MUSIC

Juan José Olives•

RESUMEN

Este artículo propone, como asunto principal, el análisis de ciertos aspectos fundamentales del *Concierto para viola y orquesta* de Ángel Oliver Pina, principalmente los relacionados con la estructura de la obra, el trasfondo oculto de sus correspondencias interválicas, la articulación de la unidad formal y la función ordenadora de la instrumentación. Desde el análisis de la partitura señalamos, paralelamente, algunos de los rasgos propios del estilo compositivo de Oliver Pina y comentamos someramente su adscripción estética. Como compositor, su música destaca por su rigor constructivo y por el afán, no premeditado, de hacerse comprensible al oyente. De aquí que, estéticamente, el total de su obra, salvo excepciones, no pueda clasificarse ni como vanguardista ni como conservadora. De su independencia y originalidad creativas surge una música caracterizada por una expresividad que anida en un sentido interior del discurso y que no hace ostentación innecesaria de recursos y resultados meramente sonoros. La identificación del hombre y su música es, por momentos, absoluta y eso habla de la autenticidad que recorre los rincones de su obra. El *Concierto para viola*, la única partitura de gran formato escrita por Ángel Oliver para instrumento solista y orquesta, es una clara muestra de todo cuanto decimos.

Palabras clave: Concierto; Viola; Sinfónico; Estilo; Estructura; Forma; Composición; Instrumentación.

ABSTRACT

As a main subject, this article proposes the analysis of certain essential aspects of the *Concert for viola and orchestra* of Ángel Oliver Pina. The analysis is focused, principally, on those realms related with the structure of the work, the secret background of the

• Director artístico y titular de la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza “Grupo Enigma”, Catedrático de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Aragón y Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona.

Recepción del artículo: 18.02.2015. Aceptación de su publicación: 30.03.2015.

correspondences among the notes and intervals, the articulation of the formal unity and the structural function of the instrumentation. In parallel, and from an analysis of the score, some features of his own style as a composer is shown; and his esthetic assignement is also shortly commented. As a composer, his music stands out for its constructive rigour and for his not deliberate desire of being understandable to the listener. That is the reason why esthetically, all of his work, only with a few exceptions, cannot be qualified neither as a *avant-gardist* nor as a conservative. Out of his creative independence and originality, a music characterized by an expressiveness that nests a speech with a sense of interior, arises; a music that does not take advantage of merely sonorous resources and results. The identification of the man and his music is, at times, total. This fact reflects the authenticity of his work. The *Concert for viola*, the only score of large format for a soloist instrument and orchestra, written by Ángel Oliver Pina is a clear example of this proposal.

Keywords: Concert; Viola; Symphony; Style; Structure; Form; Composition; Instrumentation.

I. INTRODUCCIÓN

Ángel Oliver Pina (Moyuela, Zaragoza, 1937-Madrid, 2005) compuso su *Concierto para viola y orquesta* entre abril y septiembre de 1983. Su estreno, a cargo de la Orquesta Sinfónica de la RTVE y el violista Emilio Mateu, a quien está dedicada la obra, tuvo lugar en Madrid en 1984. En el catálogo de Oliver Pina, el *Concierto para viola* es la única obra concertante de gran formato. No solo por su extensión¹ sino por el especial mimo que nuestro compositor puso en el tratamiento orquestal y formal, la obra ocupa un lugar relevante en el no muy extenso apartado sinfónico de su producción.

El *Concierto para viola* se ubica aproximadamente en el centro cronológico del catálogo del autor. Antes, incluidas en el grupo de obras sinfónicas y de gran formato, escribió *Nunc*,² para orquesta de cuerda, que empezó en 1979 y finalizó en 1986, y *Oda*, de 1981. Tras el *Concierto para viola*, y dejando de lado la finalización de *Nunc*, se sucedieron, dentro de ese mismo grupo, el *Stabat Mater* (1987), los *Esquejes Sinfónicos* (1992), *Música para tres iniciales* (1994) y *Letanías de Madrid*.

¹ En duración –en torno a la media hora– el *Concierto para viola* comparte importancia con el *Stabat Mater*, de 1987, y las *Letanías de Madrid*, de 1995, obras estas últimas que incluyen también solistas –contralto y tenor en la primera, y recitador en la segunda–, además de coro.

² *Nunc* fue premiada, en 1987, en el Quinto Concurso Internacional de Composición “Reina Sofía” de la Fundación Ferrer Salat.

Nunc influyó notablemente en el *Concierto para viola*, singularmente por el tratamiento de la cuerda. “A pesar de la homogeneidad tímbrica de la orquesta de cuerda –nos dice el propio Ángel Oliver–, existe en la obra (*Nunc*) una notable diversidad, en función de su tratamiento, siendo precisamente ésta una de las características de la pieza. *Nunc* es ante todo un trabajo en el que están patentes bastantes de los recursos de los instrumentos de arco, y en el que he utilizado un lenguaje libre, donde no faltan las referencias interválicas”³.

Si Ángel Oliver muestra ya en *Nunc* su total independencia estética y de procedimientos respecto de la vanguardia oficial de la que, en realidad, nunca llegó a formar parte plenamente, en el *Concierto para viola* asienta su individualidad compositiva y define su eclecticismo musical ya latente en su propio acervo creativo desde el comienzo de su carrera.

Ángel Oliver, como gran parte de los compositores de su generación, utilizó la serie dodecafónica, si bien no abundó en su empleo sistemático y estricto. Su comentario respecto a *Nunc*, en el que alude a una buscada libertad de lenguaje, es revelador. En algunas de sus obras empleó conscientemente un estilo que podría calificarse de heterogéneo, pero no creemos que sea este el caso del *Concierto para viola*. La estructura lingüística del concierto se sostiene sobre un “habla” propia que no contempla dialectos estéticos dispersos, sino que cuenta con la trabazón de una estructura cuyo sentido es ser comunicable. La serie como tal no aparece, pero sí retazos de la misma; cierta recurrencia de determinados giros interválicos (tritonos, séptimas mayores –alcanzadas directamente o a través de un intervalo intermedio–, cuartas aumentadas o justas, quintas, segundas mayores o menores...); la disposición de los acordes o la fisonomía de los motivos. No es por eso extraño que en ciertos momentos la obra “suene” a serial, hecho que se disipa en una audición atenta de la obra y ante el análisis detenido de la partitura.

Eclecticismo no significa en Ángel Oliver indefinición de los límites o acomodo indiferente a los planteamientos extremos de tendencias opuestas. Nunca le fue gratuito, ni creativa ni personalmente, mantenerse estable en su natural introversión y duda constante. Sin embargo, sus principios morales y estéticos, y el convencimiento sobrellevado de que, a pesar de todo, debía seguir siendo fiel a sí mismo, le impulsaron a continuar su camino. Su natural renuncia a encuadrarse estéticamente en cualquiera de aquellas dos tendencias, fraguó en el encuentro con un estilo que solo podía ser suyo por auténtico.

En este sentido, Oliver Pina supo mantener sin aspavientos, en su música y en su actitud, el equilibrio de quien no se siente deudor de su independencia. En un lado de la balanza, el compromiso primigenio asumido con la tradición -y, por tanto, más sentido que reflexionado- que siempre vivió como algo suyo; y, en el otro, la consciencia de la existencia de lo nuevo, a cuya influencia Ángel Oliver

³ José Ramón Ripoll, “El ‘*ahora*’ de Ángel Oliver”, *Rinconete*, Revista del Centro Virtual Cervantes. Puede consultarse en http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_09/16092009_02.htm [Consulta: 16 septiembre 2009].

nunca sucumbió gratuitamente. Lo nuevo, si acaso, se incorpora en su música de manera natural, adecuándose, o mejor aún, asumiéndose en la técnica compositiva de sus obras.

No es de extrañar cuanto comentamos, si nos atenemos a las tres facetas –la composición, la interpretación y la pedagogía– que, en nuestra opinión, conforman principalmente su trayectoria profesional.

No nos sentimos capaces de afirmar que Ángel Oliver fuera antes compositor que intérprete o pedagogo, pues no sabríamos entender la importancia en su vida profesional de cada una de estas facetas sin la dedicación otorgada a las otras dos. Los tres aspectos, enriqueciéndose mutuamente, influyeron en su idea y concepción de la música.

Fue instrumentista –organista, más específicamente– conocedor de músicas, y esto se nota mucho al estudiar e interpretar sus obras. Dictó clases (y escribió música) para que otros aprendieran y lo hizo desde un rigor –que diríamos, mejor, amor-, respeto y compromiso con la música, inusitados. Nos vienen a la memoria, por ejemplo, los dos volúmenes de sus *Piezas infantiles sobre temas populares españoles*, o la colección de piezas *Cascabillo*, o *Chis-Chás* (una antología, esta última, de canciones y danzas aragonesas).

Por encima de todo fue compositor porque, sin duda, ser compositor es la faceta que mejor resume y representa la vocación creativa. Pero al tiempo que aprendía de otros, de Petrassi por ejemplo, su admirado maestro, aprendió también de sí mismo. Tal vez, solo aquel que comprende la dificultad del acto de enseñar es capaz de ver en su misma obra la posible complejidad de una comprensión volcada hacia el yo de uno mismo que, en el transcurso del proceso de creación, de la composición en este caso, comienza a ser desde entonces el yo del “otro”.

Ángel Oliver sabía, consciente o inconscientemente, de la necesidad de favorecer la comunicabilidad de la expresión y la transmisión del contenido en una forma acabada. Puesto que sentía la música, quiso comprenderla y por ello reconoció en el análisis musical, materia que enseñó en varios centros superiores, una imprescindible herramienta. Esa necesidad de hacer su obra comprensible para sí mismo y transmisible para la escucha de los demás tiñe, en nuestra opinión, la mayor parte de su catálogo además de explicar en gran manera su estilo.

A pesar de lo dicho, la música de Ángel Oliver Pina no se hace comprensible inmediatamente al oyente. Aunque no está pensada para provocar un instantáneo y radical rechazo, ha de recorrer, sin embargo, un pequeño camino antes de llegar a la comprensión y al corazón del público susceptible de valorarla. No es solo asunto de su relativa dificultad idiomática –por lo demás, común, a pesar de las diferencias, a otros compositores–, sino también consecuencia de algo que le es intrínseco: su carencia de espectacularidad sonora.

Si algo caracteriza el estilo compositivo de Ángel Oliver es esa mezcla de rigor constructivo, austeridad en los medios empleados, cierta contención expresiva y elegancia en el tratamiento instrumental. Sin rechazar el atractivo de las combinaciones sonoras que el mismo proceso compositivo pone a su alcance, la ostentación sonora en sí misma queda descartada.

Lejos de interesar por el mero efecto, sus partituras cautivan por la seriedad constructiva, lo que equivale a decir que no es sino en virtud de la música propiamente dicha y sin ambages que sus partituras contienen por lo que su obra es potencialmente atrayente. Y esta es, sin duda, la persuasión más difícil. No es por el encanto de sus propuestas por lo que su música interesa, sino por la coherencia interna de su discurso. Y esta es la seducción más compleja; aquella que ha de volverse convencimiento por ser persuasiva y, a la postre, duradera. La música de Ángel Oliver, siendo austera, no deja de poseer, no obstante, una evidente sensualidad. Aun cuando rehúye la grandilocuencia, o quizá justamente por ello, no elude la trascendencia del mensaje.

Antes que proponerse alcanzar el agrado o mostrar sus posibles logros, progresos y descubrimientos, está ocupada en su propio comprenderse a sí misma, rastreando los límites de su misma comprensibilidad y edificando, de este modo, la razón de su individual manera de existir. Desde la obra, el diálogo es primordialmente reflexivo y en él, sin obviar el compromiso individual, auténtico y consciente, con su forma de ser contemporáneo, no hay lugar, sin más, para la experimentación o elucubración sonora. La música, como reflejo de la expresión de lo musical en la obra concreta es, ante todo, plasmación, en la forma y mediante la forma, de una idea que sigue intuitivamente, destilada la sustancia de lo conocido, el modelo de procedimientos pretéritos.

A la vista de la excelente factura del *Concierto para viola*, se nos hace difícilmente comprensible el relativo olvido al que se ha visto sometida, no ya esta obra en concreto⁴, sino la totalidad de la producción de Ángel Oliver. De una gran solidez constructiva y depositaria del mejor arte, su música debería recuperar el espacio que le corresponde en el panorama actual de la música de concierto. Las páginas que siguen intentan contribuir, a través del análisis y comentario de algunos aspectos del *Concierto para viola*, al estudio y a la difusión de la obra del compositor de Moyuela.

II. DE LA FORMA Y DE LA ESTRUCTURA

Desde el punto de vista interpretativo, sería hacer un flaco favor al *Concierto para viola* de Oliver Pina, suponer que las secciones en las que se articula no son sino un mero añadido de partes. Antes al contrario, un detenido análisis de la partitura y el empeño por descubrir, más allá de los aspectos exclusivamente estructurales, los resortes que le dan unidad, nos muestran que la obra establece

⁴ El *Concierto para viola* ha sido, sin embargo, una de las obras de Ángel Oliver más interpretadas en nuestro país.

recíprocas relaciones internas entre varios puntos y áreas que han surgido expandiendo al resto de las otras partes y secciones –ora linealmente, ora concéntricamente– su potencialidad formal inherente.

Desde el punto de vista de su estructura, el *Concierto para viola* de Ángel Oliver presenta tres grandes secciones en las que la viola solista cumple el papel fundamental de hacer palpable y “visible” el nivel más oculto de la articulación estructural. Habrá que decir desde ahora que es precisamente la función otorgada al instrumento solista la que guía externamente, en el propio proceso compositivo, la construcción de la pieza y la que, a la postre, posibilitará la captación de los elementos formales y de la forma global, supeditados los primeros a la segunda. Tal función coadyuva al entendimiento de los distintos fragmentos estructurales, sean estos más o menos extensos, y a la comprensión del discurso que ha de garantizar a la vez la continuidad de la obra y las diferenciaciones internas que la hacen posible.

Pueden contarse hasta nueve entradas diferenciadas del instrumento solista cuatro de las cuales son en solitario, sin ningún otro acompañamiento instrumental, y siempre como resultado y a continuación de *tutti* orquestales inmediatamente anteriores que actúan a modo de puntos culminantes intermedios de distinta tensión. El resto de las entradas de la viola, que surgen, por decirlo así, desde el interior del flujo de la corriente sonora, sin cesuras abruptas, son “intraorquesta”; es decir, aparecen en medio de episodios iniciados compases antes por los instrumentos de la orquesta. En estas entradas, la viola solista se desenvuelve a través de distintas texturas y procesos instrumentales que identifican, a su vez, estructuras de distintas dimensiones y variada significación musical. Es la viola solista, por tanto, la que circunscribe el trazado en el que se apoya la comprensión temporal del discurso. Es ella la que inaugura las grandes secciones de la obra y la que confirma y recoge la expansión y retraimiento de aquellas inauguraciones.

Evidentemente, la articulación de los niveles más profundos de las estructuras musicales en el *Concierto para viola* de Oliver Pina –cualesquiera fueren los valores estéticos de esas estructuras– no es privilegio de la idiosincrasia instrumental de la viola, sino de las relaciones internas que pugnan por ordenar la propia composición; es decir, de las oposiciones, contrastes e identificaciones que le dan sentido (aquellas identidades por las que aparece la música) que no son otra cosa, en definitiva, que las correspondencias y conexiones que hacen la forma, que son la forma.

En esta obra, como en cualquier otra que se desarrolle sobre la base de correspondencias entre el final de un proceso y su comienzo –independientemente de la perfección final alcanzada–, la forma es anterior, en su constitución, al uso individualizado de cualquier instrumento, bien solista o bien del conjunto orquestal, del que, sin embargo, y en sentido genérico, no puede prescindir en función de sus prestaciones y utilidades específicas y materiales, así como de sus condiciones técnicas y sonoras. El carácter utilitario de lo instrumental despliega su potencia y sus posibilidades con la forma y a través de la forma; esta se hace presente en la acción instrumental. No son cara y cruz, son “lo mismo”.

La primera gran sección (que denominaremos sección A) que acaba en el compás 97, se inicia con lo que podemos considerar una introducción (aA) de 18 compases. El canto de la viola, en lo que es la primera aparición del instrumento solista, comienza en ese mismo compás 18, una vez culminada, en fortísimo y con el total orquestal, la introducción. La breve cadencia que, sin medida de compás, pronuncia la viola en su inicio, abre una primera subsección⁵ (bA) que nos lleva hasta el compás 52, lugar en el que coincide la segunda entrada en solitario de la viola. Como en la primera entrada, la viola despliega, durante cinco compases (esta vez su intervención es medida) una relativamente corta cantilena con la que se inicia la segunda subsección (cA), propiamente dicha. Esta segunda subsección, que cierra consecuentemente la primera gran sección A, finaliza en el compás 97.

La segunda gran sección (sección B), que desempeña formalmente el papel de centro de toda la obra, abarca del compás 98 al compás 190⁶. Una vez más la viola solista, con la indicación específica: *Cadenza. Serenamente*, abre, de nuevo en solitario, esta segunda sección B. La primera subsección (aB) de esta gran sección central, se inicia justamente en el compás 98 con la cadencia de la viola y se extiende hasta el compás 138. En realidad, el compás 98 es un episodio *senza misura*, protagonizado casi exclusivamente por la viola solista, si bien acompañada, hacia mitad de la *cadenza*, por la cuerda, un clarinete y dos flautas en estructuras de anillos, y por el apoyo rítmicamente regular del timbal. Una subsección menos extensa (bB), casi a modo de episodio conclusivo, cierra esta sección central en el compás 161.

La tercera y última gran sección (sección C) comienza en el compás 190 (entre los compases 161 y 190, se encuentra el primer grupo de compases suprimidos de los que hemos hablado en la nota 6), con la cuarta entrada en solitario de la viola solista. La entrada de la viola en esta sección final marca el inicio de una primera subsección (aC) que nos llevará al compás 226. La segunda subsección (bC) conduce a través de determinados episodios al punto culminante definitivo de toda la obra (compás 251) y, como consecuencia del clímax, al descenso –el más retenido y prolongado de toda la partitura– y de aquí a la tercera subsección (cC), en el compás 304, que desembocará en el final.

⁵ No consideramos la introducción como una subsección en cuanto tal, debido a que la viola solista no ha expuesto aún, ni expresado, su primer enunciado en el compás 18, enunciado que, como sus otras entradas en solitario, tiene –como iremos viendo– el carácter de una propuesta motivica. Sin embargo, sí la entendemos como parte –introdutoria– de la primera sección y, por tanto, de toda la obra ya que, en sentido retrospectivo, está influida, en el pensamiento compositivo de nuestro autor y, creemos, en la propia audición, por la aparición de la viola en el compás 18. Desde esta influencia la introducción infunde su carácter de apertura al resto de la pieza.

⁶ Para la indicación de los compases nos basamos en la primera versión del concierto, tal como está escrita de puño y letra por Oliver Pina en la partitura original. Al parecer, después de su estreno y por sugerencia de Emilio Mateu –el solista encargado de estrenarla– Ángel Oliver suprimió varios compases de la obra, suponemos que por razones de continuidad del discurso de la viola solista. En concreto, se trata de los compases 162 a 189 (el episodio que habría sido el más rápido de metrónomo de toda la obra) y de 226 a 235. Como decimos, en nuestro análisis conservamos la numeración de compases de la partitura original.

III. ANÁLISIS DE TRES MOMENTOS DEL CONCIERTO PARA VIOLA

III. 1. Análisis de la introducción

La introducción –los 18 primeros compases de la obra, como ya vimos– presenta dos episodios que dividen prácticamente por la mitad el recorrido hacia la primera aparición de la viola solista. En el compás 10, (primera negra) una formación armónica reconocible cierra la primera parte de la introducción y abre, al mismo tiempo, el ascenso que conduce al *tutti* en fortísimo del compás 18. La presencia rítmica de ciertos giros –como los diseños significativos del timbal desde el comienzo de la partitura:



Ejemplo 1. Oliver, Concierto para Viola y Orquesta, *cc.* 1-3.

la paulatina y cuidada aparición del saxo, la flauta en sol, el arpa o el corno inglés, que parecen ir tejiendo a tientas la trama que servirá de fondo al motivo de la flauta en sol (compases 8-10), primer motivo *cantabile* claramente diferenciado:



Ejemplo 2. Oliver, Concierto para Viola..., *cc.* 8-10.

y, desde el compás 10, el entramado ascendente, grado a grado, de los violines en *divisi*; el ritmo regular en tresillo de negras del timbal, que ha cambiado respecto de los diseños irregulares del inicio de la introducción; el *ostinato* de los contrabajos (compases 11-13).



Ejemplo 3. Oliver, Concierto para Viola..., *cc.* 11-13.

el *tremolo* de dos notas de violas y violonchelos; o el contrapunto de figuraciones del saxo y las flautas a partir del compás 14, serían elementos suficientes para constatar la estructura binaria de estos 18 primeros compases.

Sin embargo, estos elementos por sí solos no configuran, a nuestro entender, la unidad formal de la introducción (y, por lo demás –y según el lugar en el que nos encontráramos en cada caso– de la totalidad de la obra). En el trasfondo subyace, como hablábamos más arriba, aquel nivel no visible en el que se esconde la articulación de las estructuras y a través del cual se nos manifiestan las relaciones; aquellas que regulan y ordenan la composición.

La pregnancia de determinados motivos, como los del timbal durante toda la introducción, o el de la flauta en sol al que hemos aludido, solo son captables, por comprensibles, en el contexto en el que se hallan inmersos. Pero no en cualquier contexto. Ha de ser significativo, es decir, que su sentido provenga de las relaciones internas que lo constituyen como tal contexto capaz de significado, y no ser construido exclusivamente en base a ocurrencias más o menos originales y decorativas o trazado sobre arquetipos aislados y carentes de sentido relacionable.

No sirve de mucho la identificación aislada de un motivo si no se nos presenta en el marco que le da sentido. Diríamos más: si no es él mismo condición de ese marco. En la vivencia de la duración, en el durar en cuanto tal, que da íntima legitimidad a la línea del tiempo, el primer *mi* del timbal –que es el primer sonido de toda la obra– es idéntico a sí mismo en el compás 18, en virtud de haberse mantenido metamorfoseándose desde el comienzo –de ahí su identificación– en distintas fórmulas y a lo largo de dos espacios musicales diferenciados. Su permanencia ocurre presentando, primero, desde el motivo de arranque –como en una especie de variación– distintas maneras, entrecortadas rítmicamente, de exponerse como sonido inicial y, después, a través de una estricta regularidad rítmica alterada hacia el final de la introducción por la disminución y ritmo sincopado de los pulsos.

Sobre esa linealidad del *mi* del timbal se alcanzan dos verticalidades, evidentes en sí mismas desde el punto de vista sonoro, que son las que vienen a establecer una diferenciación en la continuidad entre las dos partes de la introducción. La primera es la entrada en ritmo lombardo –siempre llamativo por el desplazamiento del acento– del fagot, el clarinete y el oboe en el compás 10.

The image shows a musical score for five instruments: Oboe, C. Inglés (English Clarinet), Cl. (Clarinet), Saxo (Saxophone), and Fg. (Bassoon). Each instrument has a staff with a treble clef, except for the Bassoon which has a bass clef. The score includes dynamic markings *fp* (fortissimo piano) and *pp* (pianissimo), and a crescendo hairpin indicating a dynamic increase from *fp* to *pp*. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Ejemplo 4. Oliver, Concierto para Viola..., c. 10.

Se trata, a simple vista, de una formación de acorde integrada por el añadido de una quinta disminuida y una quinta justa. La segunda no es otra cosa que el despliegue del total cromático en el *tutti* del compás 18. El primer apoyo de todo este episodio está, pues, en el compás 10, y el último y meta inmediata, impelido desde este mismo lugar, en el compás 18. La continuidad en el grave del mi del timbal –recogido en los tres últimos compases de la sección por los contrabajos– se nos antoja semejante a la función de un *pedal* sobre el que, si discurriéramos en términos armónicos, evolucionaría –con esa libertad relativa que el estatismo sonoro del registro grave del *pedal* permite desprender– el movimiento de las partes.

El mi bemol del arpa –el segundo sonido que aparece al comienzo de la partitura– hace las veces de *contra-pedal*, una nota a distancia de semitono que, gracias también a su cualidad estática y persistente, desestabiliza y realza a la vez el mi del timbal. Porque este timbal, por su lugar en la fluencia de los pulsos, sonoridad y diseño rítmico, reclama ser atendido como sonido base de la estructura de estos primeros 18 compases. La función atractiva y estructural que estos dos sonidos cumplen en la obra, y en el imaginario compositivo de Ángel Oliver, reafirmará su significado en el epílogo, los últimos 24 compases de la partitura.

Todos estos elementos desprendidos de la partitura y aislados por el análisis pueden restituirse en parte y comprenderse en aquel nivel en el que un substrato de origen armónico les confiere, en la imaginación que reconstruye la obra en su corriente interna, una cierta unidad de discurso; sustrato de origen armónico que linda estrechamente con la tonalidad– y, por tanto, con un cierto sentido de direccionalidad horizontal– porque no hay armonía por ampliada y extrema que fuese que no sea en última instancia, y para la consciencia concernida, armonía tonal.

En el primer tiempo del compás 10, en el que hemos acordado que se encuentra el punto de inflexión de la introducción, la estructura vertical —a la que pertenece la sonoridad del ejemplo 4— presenta el encuadramiento de dos acordes de séptima disminuida de los cuales, uno se ha venido gestando gradualmente en los 9 compases anteriores, formándose el otro, casi instantáneamente, al llegar al compás 10. Sosegadamente, al mi del timbal del primer compás, se suma, en el compás 3, el sol del saxo para agregarse enseguida el do sostenido de la flauta en sol (retomado por el re bemol del clarinete) y, al cabo de pocos compases, el la sostenido de la primera viola de la orquesta. El acorde de séptima disminuida (re#, fa#, la, do) del compás 10 —el fa# tomado por salto en la flauta—, y anunciado por el saxo con el salto de séptima en el compás anterior, se suma por encuadramiento al acorde de séptima disminuida sobre mi construido en los compases anteriores.

Ejemplo 5. Oliver, *Concierto para Viola...*, c. 10.

Dos compases antes, la flauta en sol protagoniza el primer motivo melódico definido, dirigiéndose hacia la confluencia de los dos acordes de séptima disminuida. El mi bemol insistente del arpa parece arrogarse, en esta atmósfera, el sonido base del segundo acorde de séptima disminuida.

A partir de este punto arranca el proceso de acumulación hacia el total cromático en fortísimo del compás 18, reflejado en las indicaciones *accelerando* y *crescendo*. Como decíamos más arriba, el ritmo regular del timbal, la intervención del arpa con el mi bemol octavado y —en una pulsación irregular pero que propende a evitar el apagamiento de la resonancia natural del instrumento—, el trazado ascendente de los violines en *divisi* o los trémolos y trinos de violas y violonchelos son ellos mismos los agentes de la expansión y tensión conducente al cénit.

Pero no debemos pasar por alto una última cuestión. La estructura del *ostinato* de los dos contrabajos entre el compás 11 y el 16 contiene una relación de dos cuartas aumentadas, ascendente y descendente respectivamente, separadas por una cuarta justa (ver ejemplo 3). Al repetirse el diseño del *ostinato*, la última cuarta aumentada del modelo se une, también ascendentemente, a la primera nota del mismo, un la bemol. Las tres notas, fa, si y la bemol, forman un acorde disminuido al que solo hay que añadir un re para tener completo el acorde de séptima disminuida que faltaba. Ese re lo toca la primera trompa (la segunda emite un la bemol) al final del mismo compás, en el que asciende la figura

que enlaza con la repetición del modelo del *ostinato*. Además, en el compás 15, seis violonchelos en *divisi* se desplazan creando, de dos en dos, quintas disminuidas o cuartas aumentadas, notas características de las armonías de la cuatríada disminuida.

Las tres armonías de séptima disminuida, que contienen el total cromático, llevan la música hasta el clímax del compás 18. La nota más grave de la sonoridad de este punto culminante no es, empero, un mi sino un si bemol, la penúltima nota de la mano izquierda del piano, que es el instrumento que la ejecuta. Siendo el mi del pedal el sonido realmente perceptible por acumulación y presencia sonora en los bajos, el si bemol, de nuevo una cuarta aumentada, tiende, en un gesto presentado, a la expansión hacia las profundidades. Como si la atracción por los absorbentes abismos sonoros, inabarcables e indefinibles, quisiera ser analogía del ansia psicológica de un cada vez mayor e inacabable ahondamiento individual, también inabarcable e indefinible.

De un modo intuitivo, Ángel Oliver hace descansar sobre los acordes de séptima disminuida la estructura de toda la introducción. Las sonoridades de estos acordes se comportan como el cauce de una corriente que en última instancia, en el análisis, necesita ser explicada y entendida para ser de nuevo devuelta a la totalidad del transcurso de la música.

III. 2. Análisis de dos episodios

Por más que ciertos procedimientos, como el *pedal*, puedan aparentar ser única y simplemente recursos, su razón de ser estriba, al contrario, en la puesta en evidencia de un pensamiento estructural, no necesariamente consciente, que garantiza la presencia y captación de la forma. La introducción, que acabamos de analizar, del *Concierto para viola* es un buen ejemplo de lo que decimos. Y no estaría de más afirmar que el uso del *pedal*, como soporte de acordes cambiantes y conducciones melódicas, forma parte idiosincrática del músico instrumentista que fue Ángel Oliver; no olvidemos, al respecto, su sólida formación como organista.

Pero no sería arriesgado decir que es rasgo también propio de su estilo, caracterizado, entre otros aspectos, por una determinada manera, generalmente introvertida (un movimiento descendente en el fraseo tanto a pequeña como a gran escala), de buscar las cadencias; un fenómeno que puede venir propiciado o estar en estrecha relación, en nuestro autor, con el empleo del pedal; amplios espacios que ofrecen a la frase o a la idea musical el despliegue de su particular manera de manifestarse. Baste con observar obras para gran orquesta como *Esquejes sinfónicos* (1992) o *Música para tres iniciales* (1994) o, incluso, alguna que otra obra para grupo instrumental ampliado, si bien de carácter marcadamente sinfónico, como *Épsilon* (2000). En la sección central de la obra que nos ocupa y, más en concreto, en la subsección que hemos denominado bB, los motivos de los instrumentos y el propio canto de la viola solista evolucionan sobre un re mantenido. Tal vez, el carácter conclusivo de este episodio en la mitad de la pieza, al que aludíamos anteriormente, se vea reforzado por este *pedal* de re y por el significativo

descenso de semitono hacia la fundamental de la quinta –re bemol-la bemol– que aparece en el registro grave de los violonchelos, unos cinco compases antes de que acabe esta sección.

Después del calderón del compás 138, el re *pedal* se escucha distribuido, durante siete compases, en distintos instrumentos y en diversos tipos de figuraciones, algo así como una preparación para la intervención de la viola en el compás 145. Primero un *cluster* móvil cromático cuyo centro es indudablemente re; luego, armónicos del contrabajo y arpa, y trémolo en *pianissimo* de la xilomarimba; en el siguiente compás, armónicos de contrabajo y violonchelo y, de nuevo, del arpa; y, a modo de resonancia del ataque también en *pianissimo* del glockenspiel y el vibráfono. Los violines primeros y segundos, en sobreagudo, prolongan y mantienen el re durante casi 13 compases. No es *Klangfarbenmelodie*, en sentido estricto, sino repartición en el espacio acústico de cuatro contingencias tímbricas que evolucionan estáticamente a la espera de la entrada de la viola solista.

El re sobreagudo en octava de los violines la anuncia. La inmovilidad del re, punteada hacia la mitad por un re en *pizzicato* de violas, violonchelos y contrabajos, contrasta con la movilidad del canto de la viola a partir del compás 145 y de los contra-cantos que lo acompañan. El re de los violines perdura una vez ha acabado la primera intervención de la viola. Justo en el siguiente compás, una figuración del timbal sobre un la grave soporta la entrada de los trombones y la respuesta consecuente de las flautas. El la del timbal se apaga al mismo tiempo que el re sobreagudo de los violines; una cuarta justa a gran distancia. En ese mismo lugar, compás 155, se extingue la armonía de los trombones y las trompas. La sonoridad armónica resultante entre violines, timbal y trombones es la de un acorde de séptima sobre re (re, fa#, la, do) enmascarado, es cierto, por la disonancia del acorde de las trompas.

No nos detendríamos en este detalle si no fuera porque al re bemol-la bemol de los violonchelos, en el compás 157, se añade un si-fa de la viola dando lugar claramente a un acorde de séptima sobre re bemol (re♭, fa, la♭, do), un semitono por debajo del acorde de séptima anterior. No desciende solo el re, sino toda una estructura armónica. De hecho, el episodio finaliza con el re bemol-la bemol mantenido en los chelos que parecen aguardar a que el diseño de la viola desemboque en un fa natural prolongado.

allargando poco a poco.....

Sólo Viola

4 Vc. (divissi)

arco

pp

mp

(intenso)

p

Ejemplo 6. Oliver, Concierto para Viola..., cc. 157-161.

Unos compases antes, en la subsección inmediatamente anterior, el la tenido de la primera trompa (c. 115) disuelve el episodio intermedio –que ha comenzado en el compás 99– y anuncia la entrada de la viola (c. 118). En combinación con la tercera trompa, el la se prolonga hasta la entrada del re del timbal (c. 126) que enlaza, a su vez, con lo que de hecho es un *cluster* por tonos y semitonos, con posición abierta en los violines primeros en *divisi*, cuya nota más aguda es un re. Al cabo de cinco compases (c. 132), el *cluster* de la cuerda da paso a un re bemol en el arpa y en el primer clarinete. Durante toda esta sucesión de notas mantenidas, la viola solista expone, desde el compás 118, sus frases y motivos contestada o acompañada puntualmente por distintas agrupaciones de la orquesta.

Los espacios en los que se desenvuelven todas las intervenciones, vienen enmarcados por los *pedales* que acabamos de indicar. Las primeras frases de la viola solista en el compás 118 están sustentadas no solo por el la de la trompa, sino, de hecho, por un fondo armónico en el que participan un violonchelo solo (re), un violín solo (fa, en armónico), además del saxo (re sostenido). Excluyendo el re sostenido del saxo que acaba tres compases antes, el resto de los instrumentos prolonga su armonía compartida –claramente Re menor– hasta el re del timbal en el compás 126.

No es tanto el acorde como formación vertical en sí lo que llama nuestra atención, sino el pensamiento implícito de una direccionalidad que conlleva la presencia de estructuras construidas en base a un sentimiento velado del sentido tonal. El que estas relaciones no aparezcan perfectamente delimitadas en la audición no impide que su presencia tamizada no esté actuando decisivamente en la comprensión del discurrir de la música. Como dijimos en el anterior apartado, se trata de restituirlas.

The image displays a page of a musical score for a concertino for viola and orchestra. The score is written in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is divided into two systems. The first system includes staves for Fl. 1, Cl. 2, Cl. B, Saxo, Tpt. 1, Vibraf., and Arpa. The second system includes staves for Vn. (6), Vn. (6), Vla. (6), and Vc. 1. The score is marked with various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, and *ppp*. Performance instructions include *Alack.*, **Ped.*, and *Cerrando poco a poco + ...*. A circled measure number (115) is present at the top of the first system. The score concludes with a final measure marked with a fermata and a dynamic of *f*.

Ejemplo 7.1. Oliver, Concierto para Viola..., cc. 112-117.

120

The musical score is arranged in the following order from top to bottom:

- Fl. 1: Flute 1, marked *pp*, with *Fruell.* and *pp* markings.
- Fl. 2: Flute 2, marked *pp*, with *Fruell.* and *pp* markings.
- Fl. 3: Flute 3, marked *pp*, with *Fruell.* and *pp* markings.
- Saxo: Saxophone, marked *pp*.
- Tpa.: Trumpet, marked *pp*.
- Arpa: Arpa, marked *mp* and *(mp)*.
- Solo Viola: Solo Viola, marked *mp*, *f*, and *mf*.
- Vn. solo: Violin solo, marked *pp* and *p*.
- Vn. I: Violin I, marked *pp*, with *arco* and *pont.* markings.
- Vn. II: Violin II, marked *pp*, with *arco* and *pont.* markings.
- Vn. III: Violin III, marked *pp*, with *arco* and *pont.* markings.
- Vn. IV: Violin IV, marked *pp*, with *arco* and *pont.* markings.
- Vc. solo: Viola solo, marked *pp* and *p*, with *arco (tasto)* and *(non vibr.)* markings.
- Vc. I: Violoncello I, marked *pp*, with *arco, tasto 3* markings.
- Vc. II: Violoncello II, marked *pp*, with *arco, tasto 3* markings.

Ejemplo 7.2. Oliver, Concierto para Viola..., cc. 118-123.

(128)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for the woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), and Bassoon (Cb.). Below these are the Trompano (Tpa.), Trombones (Tbn.), and Timbales (Timb.). The Percussion (Perc.) part includes Bongo, Conga, and other instruments. The Solo Viola part is prominently featured. The Violin (Vn.) and Violoncello (Vc.) solo parts are at the bottom. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, ff, mf, cresc., etc.), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Bombero' and 'Bombero mf'. The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Ejemplo 7.3. Oliver, Concerto para Viola..., cc. 124-128.

130

Fl. I

Oboe

Cl. B.

Fg. I

Poco meno mosso (♩ = 72)

Tpas.

Tpas. II-IV

Tuba

Poco meno mosso (♩ = 72)

pp (dolce)

Perc.

Gong (con arco)

Arpa

Xilombu

Solo Viola

Vn. I (8)

Vn. II (8)

Vla.

Vcl. (6)

Poco meno mosso (♩ = 72)

Viol.

Cb. (2)

Cb. (2)

Ejemplo 7.4. Oliver, Concerto para Viola..., cc. 129-133.

III. 3. Análisis de la Coda (Calmo)

En el compás 251 se sitúa el punto culminante de toda la obra. Desde aquí, se inicia una prolongada distensión, el descenso más largo y contenido de la partitura que conducirá, primero, a la penúltima intervención de la viola solista (c. 284) y, después, a la *Coda* final. La retracción desde el clímax, en el que participa el *tutti* orquestal, comienza de hecho en el compás 265, y viene anticipado por un pequeño episodio de disolución orquestal en el que el *tutti* deja paso, por este orden, a la cuerda (c. 257), al metal (c. 260) y a la madera (c. 263). El anticlímax se sostiene y queda enmarcado sobre un extenso *pedal* de la bemol durante 22 compases.

La función estructural del *pedal*, una vez más, delimita las intenciones de la música y ubica las referencias. Este *pedal* de la bemol está a cargo de la cuerda que, de poco en poco, va menguando en número de atriles y en octavaciones, y del timbal, al que, al menos en unos cuantos compases (del 271 al 274), estamos tentados de suponerle una cierta filiación brahmsiana⁷. En el espacio delimitado por el pedal, distintas y aisladas intervenciones instrumentales contribuyen a la distensión. El piano (c. 270) abunda en un *ostinato* que recorta insistente y regularmente la continuidad del sonido del *pedal* en la bemol. Un diseño de la flauta en sol (c. 282) con epicentro en un la natural grave, da paso a la entrada de la viola solista en una figura, en crescendo y acelerando, con el la bemol que parece emerger del *pedal* mismo. Un calderón (c. 286) con el residuo en la cuerda del pedal en la bemol y con el sol al que ha ido a parar la figuración de la viola, introduce una nueva sección en la que la viola *senza tempo*, punteada por intervenciones protagonizadas por distintas combinaciones instrumentales, da paso a la *Coda*.

La *Coda –Calmo–* es, sin duda, el episodio más introvertido y contemplativo de toda la partitura, en el que la viola solista, con motivos amplios y tenidos, despliega, por quietud y sencillez melódica, su mayor lirismo. Está estructurada sobre la base armónica de Mi bemol; las notas mudas del piano responden a la octava mi bemol de la mano izquierda creando por simpatía el acorde perfecto sobre dicha tónica. El arpa, en la *tavola*, puntea en doble cuerda el mi bemol en su registro más grave. El mi bemol del arpa en la introducción se ha transmutado en una armonía que tiende a protagonizar los compases finales. Si allí dominaba el mi del timbal, en el *Calmo*, el mi bemol parece haber ganado la partida. Pero el timbal, con una línea rítmica entrecortada similar, aunque diferente por su “espacialización”, a la de los primeros 10 compases de la obra, toca un la, *tritono* de mi bemol. La tensión entre estos dos sonidos se mantendrá hasta el antepenúltimo compás de la obra. Así, el la del timbal se escucha hasta el compás 325, pero enmudece en los dos últimos compases en los que, en la

⁷ Y no solo aquí sino también en la introducción (c.10). El ritmo regular en tresillos o, más ampliamente, en un contenido rítmico de tres, cualquiera que fuese su escritura, recuerda, en virtud de las asociaciones posibles, la articulación de bastantes momentos idiomáticos de la obra sinfónica de Brahms; especialmente, el comienzo y, en cierto modo, la *coda* del primer movimiento de la Primera Sinfonía o ciertos pasajes de segundo número, *Langsam, marsbmässig*, del *Requiem Alemán*. La sobriedad y seriedad del estilo de Ángel Oliver es terreno propicio para que estas asociaciones, a poco que se conozca su obra, surjan espontáneamente.

viola, suena un mi natural, última nota de la frase con la que el instrumento solista acaba la obra. El mi de la viola queda suspendido, a modo de un retardo no resuelto, sobre la sonoridad del mi bemol, ahora solo en el arpa y el primer contrabajo; una evidencia de la imposibilidad sobrellevada del regreso, del descanso final, de la conciliación de dos fuerzas contrapuestas y hasta antagónicas. La oposición mi/mi bemol de la introducción encuentra, así, su justificación en el final de la obra. Se crea una tensión permanente aun en el ansiado retorno.

IV. DIRECCIÓN Y SENTIDO DE LOS MOTIVOS Y DEL ARCO DE LA ESTRUCTURA FORMAL

Si el dramatismo de la obra radica en el contraste entre la viola solista y la orquesta y, en gran medida, en la oposición de las secciones (puesto que no puede hablarse en ningún caso de oposición temática), su lirismo, evidente en muchos rincones de la partitura, descansa tanto en la fisonomía de los motivos y frases como en una atmósfera general que la obra destila en cuanto expresión de una subjetividad latente. Por tanto, si, desde un punto de vista instrumental, los rasgos dramáticos se reparten equilibradamente entre la viola solista y la orquesta, los momentos líricos como tales aparecen, en el instrumento solista, en muy contadas y específicas ocasiones, diseminándose en cambio más o menos discretamente por toda la partitura en las intervenciones de los instrumentos *a solo*, generalmente en el viento.

En un concierto como el que nos ocupa, no se da casi nunca una oposición excluyente entre los aspectos líricos y los dramáticos. Uno presupone el otro y, en no pocas situaciones, lo conlleva. Pero resulta evidente que, si tanto lo dramático como lo lírico se manifiestan explicitándose, los agentes encargados de darles forma se mostrarán identificándose en perfiles externos e internos, cóncavos y convexos, diferenciados. Así, el tratamiento que Ángel Oliver reserva a la viola solista es en casi toda la obra el de un recitado a modo de comentario interior frente a la respuesta o acompañamiento de la orquesta. Los soliloquios de la viola, puesto que no son otra cosa, en general, sus intervenciones, estén o no acompañados, son más declamaciones recitadas que estructuras de frase de carácter propiamente lírico; sin embargo, su carga subjetiva, que se nutre de un oculto lirismo, no por ello deja de ser absoluta; un lirismo, eso sí, que se manifiesta como representación objetiva de un discurso eminentemente íntimo.

Mientras que los motivos que presentan los instrumentos *a solo* de la orquesta evocan cadencias y giros melódicos reconocibles, los de la viola son gestos a modo de *fermatas* más o menos extensas, o fragmentos contruidos por encadenamientos de figuraciones entrecortadas, que se desarrollan uniendo, iniciando o separando determinadas estructuras o secciones de la obra; no obstante, las intervenciones de la viola manifiestan siempre un sentido direccional evidente. Es decir, muestran puntos de atracción tonal entre los sonidos que podríamos considerar sonidos fuertes o de inflexión. En los fragmentos más cortos, surgidos de un solo aliento, la direccionalidad se cierra por sí misma. Cuando el discurso se extiende abarcando varios compases, hay que buscar y saber encontrar en la propia figuración las estructuras que pueden dar sentido al fragmento completo.

Así, por ejemplo, del compás 21 al compás 25, el diseño de la viola muestra una estructura compuesta de tres unidades que se encadenan sin solución de continuidad. La primera unidad es la llamada de la segunda mitad del compás 21. El intervalo por salto ascendente del mi al si bemol, el recurrente tritono, se resuelve descendiendo al mi a través de una figuración en cinquillos y *quasi* cromática. El intervalo que resume el movimiento es el tritono mi-si bemol, en los dos sentidos, ascendente y descendente.

The image displays a page of a musical score for measures 21 through 25. At the top, the 'Solo Viola' part is shown in a single staff with a dynamic marking of *mf*. Below it, the orchestral parts are arranged in a system. The instruments include Flute (Fl.), Saxophone (Saxo.), Percussion (Perc.), Piano (Piano), Viola, Violin I (Vc. I), Violin II (Vc. II), and Cello/Double Bass (Cb.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *dim.* and *ppp*. A tempo marking of $\text{♩} = 60$ is present. The page number '- 6 -' is centered at the bottom.

Ejemplo 8. Oliver, Concierto para Viola ..., cc. 21-25.

Su principal punto de inflexión es el mi, referencia de partida y nota de reposo momentáneo. Justo en este último mi, seis violonchelos y dos contrabajos, todos en *divisi*, forman una textura

armónica sobre la que se despliega la segunda unidad: un grupo irregular ascendente hacia el la, una cuarta justa, y otro descendente hacia el do sostenido, negra, en la tercera parte del compás. Al llegar a ese do sostenido, la cuerda calla y da paso al último fragmento en el que la viola, en valores más largos, entona dos tritonos descendentes –do \sharp - sol / la – mi \flat –. El mi bemol resultante, repetido irregularmente en un crescendo y acelerando, se dirige hacia un re bemol grave. A su vez, la nota más grave (en el saxo) del acorde que, en ese mismo lugar, ejecuta la madera, es un do sostenido, en armonía de re bemol.

La secuencia en la viola a través de los puntos de inflexión sería, entonces: mi-si bemol-mi / mi-(la)-do sostenido / do sostenido-sol la-mi bemol / mi bemol- re-re bemol. Esquemáticamente, el mi inicial desciende al mi bemol repetido del compás 24 y de ahí, a través del re natural, al re bemol del compás 25, que se insinúa de hecho como una apertura; después de la pequeña insistencia sobre mi bemol, en el compás 24, el re bemol, apoyado por el saxo, se percibirá como una nota de paso. Destaquemos, por su parte, la función estructural de los tritonos. Por su ubicación en el contexto distribuyen las direcciones en el espacio y, en consecuencia, determinan los registros.

Las connotaciones, no diremos tonales, pero sí para-tonales son, en esta obra de Ángel Oliver, así como en otras de factura similar, guías no premeditadas de carácter formal. Los ascensos de los motivos hacia el cénit y su descenso más o menos paulatino están marcados por este tipo de inflexiones. Esta manera de presentarse los motivos, no solo en la viola solista sino también en las intervenciones de los instrumentos de la orquesta, trasciende su gesto a toda la estructura de la obra. Como dijimos más arriba, el movimiento descendente, y generalmente meditado, en el fraseo es un elemento propio que impregna el estilo de Oliver Pina. Lo impregna en la pequeña y en la gran estructura, y no está alejado, en nuestra opinión, de los procesos de inflexión tonal que acabamos de describir.

V. SOBRE LA INSTRUMENTACIÓN

Oliver Pina no fue un experimentador de sonoridades, aunque aceptó integrar en sus obras los resultados seductores del sonido y el atractivo sensual del timbre. Estaba mucho más preocupado por decir y expresar construyendo que por la búsqueda de hallazgos sonoros aislados. En esta línea, la obra de Ángel Oliver –y, en concreto, el *Concierto para viola*–, sin rehuir la modernidad e incluso la contemporaneidad, mira hacia un pasado relativamente cercano instalado en la Escuela de Viena, aunque moderado sin duda por el influjo latino de su maestro Petrassi y por su propio temperamento compositivo. Además, en sus influencias orquestales más o menos remotas, no hay que obviar, por supuesto, los estilos de compositores anteriores representativos del sinfonismo del XIX. No en vano, su formación y dedicación pedagógica le dotaban de un vasto conocimiento.

La orquesta del *Concierto para viola*, sin ser desmesurada, es una formación muy nutrida propia de la gran orquesta sinfónica. Tres flautas (la tercera cambiando a flauta en sol), tres oboes (el tercero

cambiando a corno inglés), tres clarinetes, clarinete bajo, saxo tenor, tres fagotes (el tercero cambiando a contrafagot), cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba, timbales, tres percusionistas, arpa, piano y la cuerda, que Ángel Oliver cifra en una proporción que va de los 14 primeros violines a los 6 contrabajos. En realidad, el modelo es, desde el punto de vista estrictamente compositivo, el heredado de la orquesta –singularmente de órbita germana– del último Romanticismo y primer tercio del siglo xx, un modelo en el que quedó fijada, por una práctica convertida en tradición, la distribución numérica y funcional de las familias instrumentales.

Desde el punto de vista práctico, obedece, salvo matices –como el empleo de una amplia percusión o la inclusión del saxo– a las posibilidades materiales y organizativas, en absoluto desdeñables, de las orquestas sinfónicas estables de la época. La mayor parte de las obras sinfónicas de Oliver Pina, que no es lo más extenso de su producción, reúnen en general la misma plantilla. *Esquejes sinfónicos*, de 1992, por ejemplo, no incluye saxo, incorpora la celesta y prescribe un aumento de un atril por sección en la cuerda, pero mantiene de hecho el mismo equilibrio que la orquesta del *Concierto para viola*. Algo parecido ocurre con la plantilla de *Música para tres iniciales*, un homenaje a Fernández Arbós y a la Sinfónica de Madrid, y con *Oda*, de 1981. Salvo el saxo, la plantilla es prácticamente la misma que la de la obra que nos ocupa.

Al respecto de lo que venimos diciendo, queremos hacer solo una observación más de carácter general: Ángel Oliver fue, a pesar de las influencias inevitables en cualquier obra creativa, un compositor independiente, como ya apuntamos más arriba. Pero parece evidente que aquellas influencias, relativamente explícitas, hubieron de provenir, por naturaleza, principalmente de dos fuentes: del Petrassi expresionista y vanguardista, ya distanciado de sus etapas neoclásicas y neobarrocas, por un lado, y de las resonancias –no ajenas al magisterio de mismo Petrassi⁸– que el dodecafonismo, convertido en una especie de expresionismo abstracto sonoro, había dejado en los ámbitos musicales de la época, más allá de las propuestas radicales de la llamada escuela de Darmstadt, por otro.

Aunque Oliver Pina no fue nunca un compositor prototipo de la vanguardia, la influencia generalmente admitida en su obra del Petrassi de *Estrí* o del de las últimas entregas de su serie de conciertos para orquesta⁹, tuvo que ser cierta en algunos aspectos de su tarea compositiva, así como, indirecta y difuminadamente, la atracción que sobre el compositor ejerció la Escuela de Viena y, en concreto, algunas de sus obras.

A este respecto, resulta llamativa la coincidencia de plantillas entre el *Concierto para viola* de Ángel Oliver y la *Suite de Lulu* de Alban Berg (exceptuando los cambios de instrumento en flautas y clarinetes y la elección del saxo tenor en lugar del contralto). Es, insistimos, una coincidencia. Pero no

⁸ Ángel Oliver fue discípulo de Petrassi en Roma entre 1966 y 1969.

⁹ *Estrí*, para grupo de cámara, data de 1967, y los conciertos para orquesta séptimo y octavo, de los años 1964 y 1970 respectivamente.

solo es la elección del saxo, por lo demás frecuente en otros estilos y compositores, sino, sobre todo, su utilización como instrumento tanto *a solo* como en *tutti*, lo que hace de esa coincidencia algo resaltable.

Evidentemente, la música de Oliver Pina camina por derroteros lo suficientemente personales y distintos como para distinguirla con claridad y admirarla plenamente por su valor intrínseco, pero es verdad que resulta difícil sustraerse al ejercicio de la comparación siempre que, precisamente, quisiéramos alcanzar a comprender las analogías, brumosas e imprecisas en este caso, y ratificar las radicales diferencias.

Hablando de Alban Berg, no es de extrañar que Ángel Oliver, puesto ante la composición de su *Concierto para viola*, tuviera presente en cierta forma, como seguramente también otros muchos compositores, el *Concierto de violín* del compositor austriaco. (Aquí también, la inclusión y forma de utilización del saxo y el empleo de una orquesta similar proyectan, para quien conozca la música de Oliver Pina y ciertos rasgos de su carácter, una más que aproximada afinidad anímica).

No creemos que fuera posible marginar la influencia que esta obra magistral ha irradiado desde su estreno sobre los compositores desde la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días, por muy distintos que hayan sido sus estilos y propuestas. No hay similitudes evidentes, pero más allá de la sólida trabazón formal a pequeña y gran escala del concierto de Berg y de su intensa línea expresiva, queda el eco difuminado de una cierta atmósfera lírica y contenida.

En general, la instrumentación del *Concierto para viola* de Oliver Pina no es nunca densa, salvo en ciertos *tutti*. Es evidente que se persigue el aligeramiento de la textura y la claridad en la intervención de los bloques instrumentales, casi siempre ordenados por familias, completas o reducidas. El empleo del contrapunto, rasgo propio del estilo de composición de Ángel Oliver, se ve favorecido por líneas instrumentales casi nunca reforzadas. No es, por tanto, un recurso llamativo desde el punto de vista tímbrico, sino la consecuencia lógica de su modo, expresivo en la sobriedad, de pensar la música. Justo después de la primera entrada de la viola (c. 20), la madera responde con un motivo melódico en la primera flauta acompañada, homofónicamente, por las otras dos flautas, los clarinetes y el saxo.

No hay añadidos, ni sorpresas. Solo la musical: el simple acompañamiento justificado por el motivo melódico de la flauta.

En el compás 209, la escritura se asemeja a la de un *coral*¹⁰. Durante doce compases, la línea del saxo lleva la parte principal, en modo de figuración, acompañada por la flauta el oboe, el clarinete, el clarinete bajo y el fagot. Los motivos del saxo marcan por sí mismos los incisos de unos imaginarios versículos. La instrumentación es estrecha y de nuevo con carácter homofónico.

¹⁰ Al igual que ocurre en los últimos pasajes de *Épsilon*, se nos antoja que estos compases –más en la atmósfera que en la realización– son un cierto eco, no sabemos si querido o no por el compositor, del coral bergiano del *Concierto para violín*. En cualquier caso, no hay que desdeñar, por nuestra parte, la reminiscencia posible o, puestos en la material construcción de la obra de Oliver Pina, el uso del contenido espiritualmente significativo del modelo.

Fl. 1. $\frac{4}{4}$ $(\cdot:69)$ $\textcircled{20}$

Fl. en Sol

Cl. 1. $\frac{4}{4}$

Cl. B. $\frac{4}{4}$

Saxo $\frac{4}{4}$

Sáb Viola $\frac{4}{4}$ $(\cdot:69)$

p, *mp*, *dim.*, *tramu*

Ejemplo 9. Oliver, Concierto para Viola ..., c. 20.

$(\text{ca. } 54)$ $\textcircled{210}$

Semplice, ma espressivo.
Flessibile.

Fl. 1. mp

Ob. 1. mp

Cl. 1. mp

Cl. B. mp

Saxo mf (Cantabile)

Fag. Vmp

mp, *mf*, *(legato)*

Ejemplo 10.1. Oliver, Concierto para Viola ..., ca. 209-212.

Example 10.2 shows a woodwind section score. The top system (measures 219-220) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl. B.), and Trombone (Tg.). The bottom system (measures 221-222) includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl. B.), and Trombone (Tg.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mp* and *p*.

Ejemplo 10.2. Oliver, Concierto para Viola ..., cc. 213-220

El tratamiento de la cuerda es característico. El uso del *divisi* es constante, incluso en los *tutti* en fortísimo, y la reducción de atriles en toda la cuerda o en algunas de las secciones, es un procedimiento habitual. Está clara la intención de no perturbar el canto de la viola solista, pero hay también una tendencia a dispersar los sonidos, dentro de unos determinados ámbitos de octava, para lograr una sonoridad tupida, tanto móvil –a base de trémolos– como estática –sonidos mantenidos durante varios compases–, próxima a una mancha en el espacio. Un desplazamiento a corta distancia de notas mantenidas generalmente en sentido descendente, a modo de cascada, es un giro recurrente.

Example 11 shows a string section score for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Viola (Vlas.). The score includes fingerings (1-2-3-4, 5-6-7-8) and dynamic markings (*p*). The instruction *(div.)* is used to indicate *divisi* playing. The notation shows sustained notes with a descending cascade effect.

Ejemplo 11. Oliver, Concierto para Viola ..., cc. 44-45.

El metal actúa en ocasiones aisladamente como *coro*. En otras subraya los *tutti* o establece pedales sobre los que evolucionan distintas secciones de la orquesta o instrumentos *a solo*. La percusión, discreta pero eficaz, puntúa o finaliza las intervenciones de los grupos orquestales y apoya el *tutti* en los pasajes culminantes.

Por la complejidad “armónica” o vertical de la música y por la clara delimitación de las líneas horizontales cuando estas actúan desplegando una intencionalidad melódica, la instrumentación de Oliver Pina tiende, por lo general, al fundido, a la sonoridad compacta e integrada. Sin ser nunca condescendiente respecto al tratamiento del timbre, su música suele huir acústicamente de lo abrupto. Y el aliento de su expresión, que sin duda se encarna en una sonoridad que potencia los tintes claros y oscuros y el trazo delicado, muestra una manera de ser recogida y discreta. La instrumentación no es nunca poderosa por agresiva; su fuerza, antes bien, se esconde en el interior de la música misma. Se trata de un fenómeno sustancial al espíritu de la música de Ángel Oliver.

VI. A MODO DE CONCLUSIÓN

En las páginas que anteceden nos hemos centrado en el estudio de ciertos aspectos del *Concierto para viola y orquesta* de Ángel Oliver Pina. No nos proponíamos un comentario exhaustivo sino una aproximación lo más cuidadosa posible a algunos de los rasgos compositivos esenciales de nuestro autor, enfocados desde el prisma de una de sus obras más emblemáticas. Hemos intentado dicha aproximación por medio de algunas de las áreas que hemos venido considerando importantes: el estudio de la forma y de las relaciones estructurales, la construcción de los motivos y el significado del arco formal, las relaciones de articulación del “lenguaje” empleado, el carácter de la instrumentación o la tensión entre la verticalidad sonora y la dirección horizontal de la música.

Todas estas áreas, y otras que pueden entenderse como subsidiarias, se hallan diseminadas en los cinco apartados, incluida la Introducción, en que hemos dividido este trabajo. La razón estriba en asumir que ninguna de ellas, en cualquier análisis, debería ser abordada sin las demás. La instrumentación apenas es nada sin el arco formal, ni el arco formal sin la disposición de los motivos o frases y su disposición temporal. Frente a la obra de la que se esté hablando y cuyo sentido se esté intentando comprender, el análisis, aun cuando sea necesario, no deja de presentar inevitablemente la dificultad de su propio proceder. Por eso creemos que el orden propio de los procesos analíticos muestra siempre un desfase con respecto a la obra que pretende analizar.

La obra como totalidad desafía la segmentación del análisis; sin embargo, no hay otra manera de hablar de la obra que nombrándola. Hemos de admitir, entonces, que la obra, si es una totalidad comprensible, huye de cualquier intento de atraparla. Encerrados en esa imposible dialéctica, al final acabamos por aceptar vivir en la tensión que nos propone. En la música, como en el arte, todo análisis es contradictoriamente difuso; lo total concreto es la propia obra comprendida y comprensible.

En el estudio del *Concierto para viola* de Ángel Oliver, ese ha sido nuestro camino; proponer una manera, un método de aproximación que, por lo demás, no es exclusivo de la obra estudiada. La obra, autosuficiente, prescinde de cualquier análisis. Es el análisis el que procura apropiarse de aquellos elementos que puedan hacér(nos)la comprensible.

De lo anterior hemos inferido los aspectos que son, a nuestro entender, imprescindibles en la obra de Oliver Pina. Y así hemos visto sobre qué descansa la articulación de las inflexiones de la estructura: un sentido oculto de las relaciones que el mismo Oliver Pina definía como interválicas y que para nosotros supone, en realidad, una direccionalidad basada en relaciones tonales presentidas. Aunque su música no haya sido considerada oficialmente ni vanguardista ni conservadora, Ángel Oliver vivió en medio de un ambiente musical en el que seguramente se vio abocado a observar, de un modo ciertamente marginal, los cánones *quasi* morales, más que estéticos, de la vanguardia de la época. El que, conscientes de la coherencia de relaciones en secciones, episodios y subsecciones, hayamos basado nuestro estudio en el intento de encontrar relaciones de conexión intra-tonales en el *Concierto para viola* de Oliver Pina, nos viene dado por lo que en la obra misma se deja descubrir. No olvidemos que en su catálogo hay no pocas obras –corales e instrumentales, pedagógicas y de concierto– que no podían ser, por principio, sino obras tonales. Su instinto musical vivía también de ese mundo que, al menos en el terreno puramente profesional (como intérprete y profesor), no le era ajeno.

Si Ángel Oliver prescindió del serialismo es porque intuitivamente necesitó desligarse de las normas de un sistema que se le imponía desde fuera de la música. En realidad, salvo rarísimas excepciones, nunca fue un compositor estrictamente dodecafónico, y el mismo *Concierto para viola*, escrito en su madurez compositiva sirve, como ya dijimos, de ejemplo.

Si bien su capacidad constructiva y su necesidad de clarificación formal le exigía el sometimiento a un cierto dictado de la razón, su sensibilidad le obligaba a abandonarse a la música que se le insinuaba desde dentro. De ese conflicto –que quizá encuentra su significado en cuanto manifestación de un talante humano rico y complejo– surgió, pensamos, gran parte de su obra; un conflicto que el *Concierto para viola* resuelve musicalmente en la aceptación de su tensión intrínseca. ■