instrumento.

Son catorce piezas que nos hablan de la literatura guitarrística que le es afín a Peralta (entre otros, Antonio Lauro y Leo Brouwer), pero al mismo tiempo, las piezas dejan oír la voz interior de un músico que parece estar en confidencia consigo mismo.

La producción completa se puede dividir en aquellas piezas tributarias de distintas danzas latinoamericanas y aquellas que responden a un formato más cercano a la música absoluta como lo son sus estudios. En las primeras, podemos apreciar la innegable huella de nuestra cultura sudamericana. Diversas danzas como la cueca, el vals peruano y la zamba argentina resuenan en algunas de estas piezas, mientras en otras, predomina un lenguaje más contemporáneo y vanguardístico. Sin embargo, en estas últimas, Peralta no se permite demasiados atrevimientos y sus exploraciones sonoras tienen firmemente los pies en la tierra de la consonancia y la predicación. Tal vez sea éste, el único aspecto criticable de toda la producción. Se hecha de menos una mayor aventura sonora, un mayor riesgo en la creación. Algunas ideas de piezas como los *Estudios* o *Reflejos* pudieron haber tenido más vuelo, más fantasía.

Como guitarrista, Peralta se nos revela como un intérprete ducho a la hora de sacar partido sonoro a los nínimos elementos. Es justamente esta cualidad (indudablemente forjada en sus más de veinte años de docencia) la que le permite hacer de cada pieza un rico y delicado microcosmos cuyo interés reside precisamente en el detalle pequeño, en un delicado *cantabile* y en el cuidadoso tratamiento del timbre en lo que Peralta destaca.

En suma, es un disco de cuidadosa factura, desde el sonido bien balanceado, limpio (sólo le sacaría un poco de respiración del intérprete) con la guitarra en primer plano sin saturaciones, pasando por el librillo-carátula de interesante y útil contenido y además bilingüe, hasta el excelente diseño gráfico en el que destaca el muy bien logrado claroscuro en *sfumato* de la portada y contraportada.

Rafael Díaz
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

# A tocar, a cantar, a baylar. Estudio MusicAntigua

CD 1:

Juan de Araujo: *Ay andar, andar*; *Recordad jilguerillos*; *Si el amor se quedare dormido*; Anónimos: *Alto mis gitanas*; *Esa noche yo baila*; *Caraviñas Saon*; Alonso Torices: *Toca la flauta*; Matías Durango: *Pues mi Dios a nazido por mí*; Tomás de Torrejón y Velasco: *Si el alva sonora*; Roque Ceruti: *A cantar un villancico.*

CD 2:

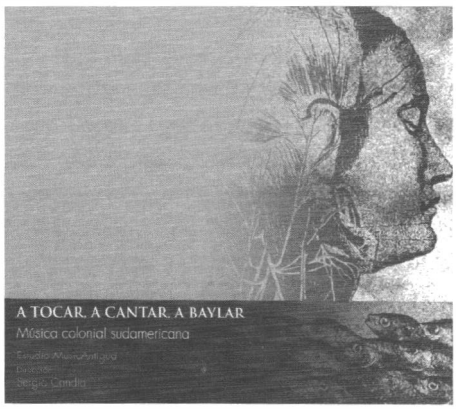
Tomás de Torrejón y Velasco: *Quatro plumages ayrosos*; *Quando el bien que adoro*; Anónimos: *Un juguetico de fuego quiero cantar*; *Un monsiur y un estudiante*; Antonio Durán de la Motta: *Dios y Joseph apuestan*; T. Torrejón y Velasco: *A este sol peregrino*; Juan de Herrera: *A la fuente de vienes*; José de Orejón y Aparicio: *Ha del gozo*; José de Nebra: *Qué es esto vengativa ardiente saña.*

Intérpretes: María José Brañes y Nora Miranda, sopranos. Claudia Godoy, mezzosoprano. Gonzalo Cuadra y Rodrigo del Pozo, tenores. Andrés Bralic, Sergio Candia, Octavio Hasbún y Juan Pablo Marzolo, flauta dulce. Gonzalo Beltrán, Natalia Cantillano, Arturo Escobar, Raúl Orellana y Cristóbal Urrutia, violín. Gina Allende, viola da gamba. Franco Bonino, bajón. Cristián Gutiérrez, guitarra barroca. Gabriel

Arroyo, clavecín y espineta. Laura Medina, percusión. Pilar Martín, castañuelas.

Pontificia Universidad Católica de Chile. Dirección General de Postgrado, Investigación, Centros y Programas. Proyecto de Creación y Cultura Artística 2001/18C. Gobierno de Chile. Fondart. Grabación y edición digital: Loretta Nass. Masterización: CLIO. Lugar de grabación: Capilla Mayor Campus Oriente, Universidad Católica de Chile, Santiago. Tiempo total CD 1: 47:08. Tiempo total CD 2: 51:35.

El disco que nos presenta el Estudio MusicAntigua (EMA), dirigido por Sergio Candia, no es una grabación más entre las muchas aparecidas en estos últimos años respecto a la música colonial de nuestro continente. Además de su indudable profesionalismo a la hora de encarar la interpretación, este disco contribuye a dar vida nueva a otra obra de vital importancia para la musicología latinoamericana, que continua siendo un punto de referencia obligado a pesar de que ya han transcurrido casi treinta años desde su publicación. Nos referimos a la ya clásica *Antología de la Música Colonial en América del Sur*, de nuestro connotado musicólogo Samuel Claro Valdés.




Se trata, como es sabido, de una de las publicaciones más relevantes entre las muchas realizadas por el autor, y también de una de las que mayor trascendencia ha tenido a nivel internacional. No sólo ofrece una transcripción de 32 obras de diversos compositores de la América Colonial, sino también una panorámica de dicha música y su contexto, que incluye una descripción de los archivos consultados, una ambientación histórica y un capítulo dedicado a las biografías de los compositores, donde el musicólogo demuestra todo su rigor y capacidad de síntesis. Sigue la descripción y comentario analítico de cada una de las obras, con la transcripción de los textos, y, por último, la parte musical, que constituye el grueso del libro.

Desde el momento de la publicación de la *Antología* han aparecido nuevas investigaciones y grabaciones que han enriquecido de manera importante nuestros conocimientos respecto a estas obras y su interpretación, lo que hace que algunos aspectos de la transcripción musical de Claro puedan hoy ser mejorados. Por otra parte, es cada vez más evidente que la partitura en los siglos XVII y XVIII era, de manera más marcada aún que en otros períodos de la historia musical, un esquema, que los intérpretes podían, y más aún debían, enriquecer con la agregación de instrumentos, la ornamentación de la melodía y el acompañamiento, e incluso mediante ligeras modificaciones en la armonía de la obra. Conocedores de este hecho, los miembros del Estudio MusicAntigua emplean en el bajo continuo, además de la viola da gamba, un instrumento no señalado en la mayor parte de las fuentes originales pero muy empleado en la época colonial como era el bajón, o bien alternan la realización del relleno acórdico entre el clavecín y la guitarra, este último un instrumento que confiere un sello personal al acompañamiento hispanoamericano frente al

de otras naciones. De un modo similar, la esquemática realización del acompañamiento propuesta por Claro, "con un criterio más funcional que estilístico" según el propio autor, adquiere nuevos bríos en las manos de Gabriel Arroyo (clavecín), quien introduce todo tipo de ornamentos que enriquecen notablemente la sonoridad general de cada obra. El folleto del disco es muy completo y permite localizar fácilmente los intérpretes para cada obra, así como los instrumentos empleados. Resulta interesante la introducción histórica de Claudio Rolle, quien hace hincapié en el hecho de que el conocimiento acabado de esta música y sus fuentes resulta fundamental para reconstruir la historia social de nuestra colonia. Rolle considera al repertorio contenido en este disco como una demostración de que la cultura colonial era una adaptación de la cultura española a nuestro continente, donde el elemento negro (que, sin embargo, estaba también muy presente en la música española) y el indígena asoman como rasgos novedosos que enriquecen el modelo original. El folleto incluye, además, la transcripción de los textos de cada obra, lo que permite suplir alguna dificultad para entender la pronunciación de los cantantes en el disco, especialmente en los pasajes polifónicos. Los comentarios a las obras grabadas tienen el mérito de actualizar, con respecto al libro de Claro, los datos conocidos sobre estas piezas, como la atribución del texto del villancico "Dios y Joseph apuestan" a Sor Juana Inés de la Cruz, y la pertenencia del aria "Qué es esto, vengativa ardiente saña" de Nebra a su zarzuela *Viento es la dicha de amor*.

En cuanto a las piezas contenidas en esta grabación, al *juguete* "Ay andar, andar" de Juan de Araujo, cuyo segundo verso da título al CD, sigue uno de los villancicos más expresivos de este compositor, "Recordar jilguerillos", donde los dos tiples se imitan y entrecruzan constantemente, como es característico de la música hispanoamericana en lengua vulgar del período. En esta y otras obras es perceptible cierta tendencia de las sopranos a subirse un poco en los agudos y a entonar con alguna imprecisión los saltos de grandes dimensiones, aunque su calidad vocal resulte indudable. Los villancicos siguientes - "Si el amor se quedare dormido" y "Alto mis gitanas" - muestran un notable contraste entre la ensoñación del primero y el carácter festivo del segundo, diferencia que se ve perfectamente reflejada en la interpretación del grupo. En "Esa noche yo baila" el EMA ha optado por realizar la versión que propuso Claro en su momento, es decir, una sola línea melódica sin acompañamiento, aunque en este caso se ha agregado un pedal de tónica y dominante que acompaña toda la obra. Esta versión parece, desde luego, plausible, a pesar de que las otras tres versiones publicadas recientemente por Piotr Nawrot - bien conocidas por el EMA - podrían tal vez haber dado lugar a una interpretación que hiciese uso del continuo. La siguiente pieza, "Caraviñas Saon", parece ser el único ejemplo en portugués conservado en el archivo del seminario de San Antonio Abad. El reemplazo de la voz por la flauta en las sucesivas repeticiones del estribillo resulta tan original como acertado, especialmente por la excelente interpretación que realiza Sergio Candia (flauta). Más discutible parece el hecho de cambiar el tiple original por un tenor (Gonzalo Cuadra), mismo procedimiento que sigue el EMA en los otros dúos y solos de tiple que se incluyen en este disco. En la música española e hispanoamericana en lengua vulgar de los siglos XVII y XVIII no encontramos prácticamente solos para tenor, ya que esta voz cumple la función de fundamento armónico en este tipo de obras. Menos aún encontraremos dúos de tenores, aunque sean frecuentes, en cambio, los dúos de tiple y tenor (es decir, las voces extremas de la composición). La obra siguiente, "Toca la flauta", de Alonso Torices, constituye un buen ejemplo de la dificultad que había en nuestro continente para

encontrar buenas voces de bajo, hecho señalado por varios cronistas de la época y que aún persiste en nuestros días. Por esta razón, muchas veces el bajo se encomendaba al bajón, como indica la partitura en este caso ("bajo para bajón"). Podría parecer que la tesitura de la voz inferior no justifica una medida de este tipo, ya que se trata de un barítono. Sin embargo, esto se debe exclusivamente a que no ha sido realizado el transporte correspondiente. En la música hispana del siglo XVII y buena parte del siglo XVIII se usaban dos tipos de llaves: altas (con el tiple en llave de sol) y bajas (con el tiple en llave de do en 1ª). En el primer caso las obras debían transportarse una cuarta descendente al momento de la ejecución, como ha demostrado Luis Robledo en sus trabajos, mientras que en el segundo caso esto no era necesario. "Toca la flauta" está en llaves altas, pero Claro no realizó transporte alguno porque el ámbito de los tiples no era demasiado agudo (en otros casos como "Un juguetico de fuego" la necesidad de un transporte resulta evidente) y porque este tema no había sido aún suficientemente estudiado cuando realizó su publicación. Al transportar la obra una cuarta descendente el barítono se transforma, efectivamente, en un bajo. Sería recomendable adoptar un criterio más uniforme en la transposición de las obras escritas en llaves altas, ya que si bien el EMA en algunas piezas opta por un transporte de cuarta - como en "Si el amor se quedare dormido" - en otras ocasiones emplea, por ejemplo, una segunda mayor, como en "Un monsiur y un estudiante", que por esta misma razón queda excesivamente alto para los tiples.

Los tres villancicos que siguen muestran que este género, en apariencia de carácter arcaico, fue capaz de absorber las tendencias generales del periodo Barroco. El primero, "Pues mi Dios ha nacido", de Durango, por sus múltiples cambios de compás e indicaciones de dinámica y agógica; los otros dos, "Si el alba sonora" de Torrejón y "A cantar un villancico" de Roque Ceruti, por el uso que hacen de formas italianizantes como el recitativo y el aria, aunque combinándolas con elementos poéticos y musicales que provienen de la tradición hispana. Las dos piezas que siguen, "Cuatro plumajes airosos" y "Cuando el bien que adoro", se cuentan entre las más elaboradas y expresivas de Torrejón, y también entre las mejor logradas por el EMA, especialmente en lo que se refiere a la participación de los tenores Rodrigo del Pozo y Gonzalo Cuadra en el dúo. "Cuando el bien que adoro" constituye además un buen ejemplo de la presencia de elementos tradicionales hispanos en nuestro continente, hecho anticipado por Claudio Rolle en el folleto del disco, ya que parece tratarse de una divinización de un texto lírico profano bastante antiguo, cuya primera fuente conocida se halla en la comedia *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina. Las coplas recuerdan musicalmente el estilo de los tonos del afamado compositor español Juan Hidalgo, lo que no es de extrañar teniendo en cuenta que Torrejón empleó en ocasiones piezas compuestas por este compositor, como ha demostrado Carmelo Caballero.

De un villancico de carácter onomatopéyico como "Un juguetico de fuego", donde la voz imita el sonido de los fuegos de artificio empleados durante alguna festividad religiosa, pasamos a un villancico *francés*, "Un monsiur y un estudiante", cuyo carácter burlón es bien representado por la soprano. Frente a los problemas de ámbito de este villancico que hemos señalado anteriormente, dado que el transporte realizado es insuficiente, los dos siguientes, "Dios y Joseph Apuestan" y "A este sol peregrino", quedan perfectamente encajados en su tesitura porque el EMA ha optado por cantarlos a una cuarta descendente del original, escrito en llaves altas. El villancico "Ha del gozo", de Orejón y Aparicio, muestra la definitiva incorporación

de la forma da capo característica del periodo tonal y de géneros italianizantes que transforman a este villancico, como afirma Claro, en "una verdadera cantata al estilo napolitano". De un modo similar, la simple audición del recitativo y aria *Qué es esto, vengativa, ardiente saña*, del español José de Nebra (con quien Aparicio fue frecuentemente comparado en su época), basta para advertir cuán equivocados estaban Higinio Anglés, Cotarelo y Mori y otros especialistas españoles al considerarlo como uno de los defensores del estilo español, frente a la "invasión" italiana de la primera mitad del siglo XVIII: el protagonismo melódico de los violines, la lentitud del "ritmo armónico" y la clara presencia de un ritornelo confirman la plena asimilación por parte de Nebra del estilo italiano. Y es que también en la España del siglo XVIII convivieron elementos de procedencia extranjera y nacional, y hoy sabemos que los propios compositores españoles colaboraron con los italianos en sus producciones dramáticas.

En síntesis, creemos que el trabajo realizado por el EMA constituye un gran acierto, tanto por la importancia de la fuente en la cual se han basado - la *Antología* de Samuel Claro - como por el rigor y la calidad de su interpretación, en un repertorio que resulta mucho más rico y complejo de lo que dejan entrever los escritos tradicionales sobre la historia de la música que, por prejuicio o simple desconocimiento, suelen dedicarle escasos y poco halagüeños comentarios. Este disco contribuirá sin duda a revalorizar estas fuentes musicales dispersas en diversos archivos, que son de la máxima importancia para la historia musical y social de nuestro continente.

Alejandro Vera A.
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile