Estudio MusicAntigua
Pajarillo que al alba. Cancionero musical del Príncipe de Esquilache

Pajarillo que al alba. Cancionero musical del Príncipe de Esquilache. Música del Barroco Hispanoamericano. Estudio MusicAntigua. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

Obras: Anónimo: *Pajarillo que al alba* / Anónimo: *Celos pide Blas a Menga* / Juan Blas de Castro: *Si tus ojos divinos* / Anónimo: *Para qué pide la niña* / Juan Blas de Castro: *Desiertos campos, árboles sombríos* / Anónimo: *A la queda está tocando* / Anónimo: *No me dirá Amarilis* / Fr. Bernardo Murillo: *Pajarillo que al alba* /Anónimo: *Por poco menos que celos* / Anónimo: *De manzanares al soto* /Carlos Patiño: *Hermosa zagala* /Anónimo: *Sueltas sin orden las trenzas* /Anónimo: *Lágrimas del alma* /Juan Blas de Castro: *A coronarse de flores* /Anónimo: *Abejuela que al alba.*

Intérpretes: María José Brañes, Nora Miranda, sopranos; Claudia Godoy, alto; Gonzalo Cuadra, Rodrigo del Pozo, tenores; Leonardo Aguilar, bajo; Humberto Orellana, Florencia Bardavid, Francisco Mañalich y Gina Allende, violas da gamba; Hernán Vives, Cristián Gutierrez, vihuela y guitarra barroca; Camilo Brandi, clavecín; Pilar Martín, castañuela y panderos; Sergio Candia, director.

El objeto

La primera impresión que he recibido al enfrentarme a esta producción ha sido la del objeto. Desde siempre, digo desde aquella época del vinilo, no he dejado de disfrutar del maridaje entre cuadratura y círculo que presenta la cobertura respecto del disco mismo, así como la relación gráfica entre ambos. En este disco no representa la una el continente y el otro el contenido. La doble consideración geométrica y textual está unificada aquí al menos por dos niveles, de los cuales el inmediatamente evidente es el gráfico. Aún antes de leer y escuchar, la producción comentada es un objeto de arte, por ende, de disfrute estético. El diseño visual, que incluye desde la elección del tipo de fuente, la disposición del texto y el material gráfico (basado en la obra de la artista Verónica Barraza), me producen una sensación de equilibrio y armonía casi en su totalidad. Casi, pues, por ejemplo, la relación gráfica de la portada entre la imagen y el nombre de la producción es un tanto confusa, resultando un diálogo difícil entre tanta línea vertical, horizontal, oblicua y curva, de tonalidad y color muy semejante al texto del título, que hace que este último sea de difícil distinción y lectura. Así, la figura del pajarillo que domina la cubierta, representó para mí la identidad del disco cada vez que lo buscaba entre otros (no me sucedía lo mismo cuando el disco quedaba separado de su continente, lo que me hizo considerar que una mínima avecilla podía

haberse incluido en el polímero también). Otro elemento visual es el fotográfico. Si bien el material es claro en términos de que bien se perciben instrumentos e intérpretes retratados, la sensibilidad visual es otra, más bien documental que estética. Tal vez la cámara en manos de un artista hubiera aproximado más eficientemente estas dos sensibilidades visuales.

El segundo nivel que relaciona lo cuadrado y lo circular, es la idea fundamental de la producción que en un caso se lee y el otro se escucha, constituyendo dos tipos de textos complementarios o mejor aún, un texto único expresado en modalidad diversa.

El texto

Las notas de Alejandro Vera son, desde el punto de vista literario e historiográfico, precisas, claras e inteligentes (en el mejor sentido del término, es decir aquel que nos permite entender). ¿Y qué es lo que el texto se propone que debamos entender? Yo diría que básicamente tres aspectos: la dimensión cultural de la música que contiene, la dimensión humana del personaje cuya sensibilidad poética originó las piezas musicales y las condicionantes contextuales que pueden iluminar la comprensión de su producción, relacionada con la música y su interpretación. Aun sin apartarse del estilo y carácter académico del escrito, este puede leerse como una narración en la que hechos y datos son a la vez descritos e interpretados ponderadamente. A través de él, surge la figura del Príncipe de Esquilache, Francisco de Borja y Aragón (1581-1658), como la de un hombre atrapado en el conflicto del ser y el deber ser: ser un poeta y deber ser un funcionario de la corona. En esta última condición nos enteramos que entre 1615 y 1621 fue virrey del Perú, (por tanto también la máxima autoridad de nuestro reino chileno), mas, lo que caracteriza su vida antes y después de este hecho, que parece prácticamente un paréntesis en su vida, es su actividad literaria. De ella, se nos revela su conexión con la composición y práctica musical y la importante recepción y dispersión de su lírica, a ambos lados del Atlántico. Con ello se ilumina un proceso relevante de la historia cultural hispanoamericana en el marco del sistema colonial del siglo diecisiete, que tiene como foco la vida de la música, por así decirlo, desplegada en la de los hombres de esa época, constituyendo un enorme circuito con múltiples intersecciones. Por supuesto útil para la comprensión de la cultura del Siglo de Oro español en su último tramo, e imprescindible para una nueva consideración de nuestra cultura colonial hispanoamericana, la que tradicionalmente ha localizado los productos y procesos culturales contraviniendo la más evidente realidad de cultura, cual es su permanente dinámica y movilidad.

Otro punto saliente es el tema de la relación entre la literatura y la música. Soneto, villancico, canción y sobre todo romances en sus diferentes modalidades, se explican y relacionan aquí quedando clara la supremacía de la lírica como elemento de la poética musical, aunque también se relevan los recursos del arte sonoro para discurrir sobre tales modelos de manera flexible y creativa. En cuanto a los espacios o contextos en que esta producción se desplegaba y adaptaba a los requerimientos expresivos y funcionales específicos, percibimos casi como ecos, los sones de tonos humanos y divinos en cortes, conventos y corrales de comedias. Circuitos que aparecen, entonces, mucho más relacionados e interconectados que lo que sabíamos hasta hace poco tiempo. Las referencias al orgánico que puede adoptar este repertorio, están planteadas con rigor e imaginación (conceptos en realidad nada contradictorios) y se orientan fundamentalmente al instrumentario en el que prevalecen los cordófonos pulsados y frotados

(todas *vihuelas*, al fin). En cambio sobre la práctica del canto, en términos de registros masculino o femenino, por ejemplo, no se dice mucho de los usos y convenciones en los distintos espacios en la época, como tampoco de los timbres y técnicas vocales, tal vez por el elusivo carácter que tienen estas cuestiones en las fuentes.

La interpretación

Aunque de contingente humano siempre cambiante, en este registro ya es posible identificar el sonido y el ánima característicos del Estudio MusicAntigua, definidos, a mi parecer, en la elegancia, nobleza y destreza en el uso de los recursos musicales, tanto técnicos como estilísticos. Sergio Candia, su director, se mantiene en este caso (creo que por vez primera en un registro del grupo) al margen de la ejecución instrumental. Así, podemos considerar el todo musical del disco como su interpretación personal del repertorio en cuestión (si esto es del sello personal es posible mediados por terceros...). Como es usual en las interpretaciones del conjunto que he oído en anteriores grabaciones y conciertos, el nivel en este fonograma es parejamente bueno y cuidado, aunque a ratos de sonoridad un tanto controlada y contenida. Quiero decir con esto que advierto en general una expresividad más cuidada que liberada (probablemente esto me remita a mis propios conflictos referidos a qué hacer llegado el momento de poner en sonidos una música, si dejarla fluir con el sentimiento o controlarla con el intelecto). Todo ello, eso sí, en el nivel de excelencia al que estos músico nos tienen acostumbrados. En este disco, a diferencia de alguno previo, el afiatamiento y empaste vocal resulta más homogéneo, en el sentido de que los timbres y sensibilidades individuales no prevalecen y en cambio constituyen un timbre conjunto que alcanza a menudo un muy buen nivel, tanto en los plenos como en los pasajes a dúo; todo ello sin que se deje de percibir la individualidad de cada intérprete. Otro tanto sucede con la precisión rítmica, de articulaciones, fonética y matices del grupo de cantores, desafío no menor en varias piezas de métrica intrincada. Con todo, ciertos gestos o caprichos interpretativos no dejaron de sorprenderme, por ejemplo, el agudo corte final de *Por poco menos que celos* (track 9), que resulta tan abrupto como poco natural, especialmente porque luego de la última sílaba no se escucha ni el más mínimo eco o resonancia (seguidos en el citado track por diez segundo interminables, varios más de los que declara la contraportada.

El trabajo de las violas da gamba, probablemente el mejor grupo de este tipo de nuestro medio en la actualidad, destaca precisamente por dar la sensación de constituir prácticamente un solo instrumento (y en momentos, incluso, da la sensación de que fuese un solo intérprete). Los instrumentos de continuo (vihuela, guitarra barroca y clavecín) se desempeñan con flexibilidad y seguridad materializando una función que además de acompañar y sustentar la líneas vocales no dejan de aportar carácter y expresión, especialmente perceptible en el rasgueo de los cordófonos pulsados. Acertada y justa resulta la incorporación de percusiones (castañuelas y panderos) más presente estas que aquellos probablemente por una cuestión de timbre.

El repertorio no está dispuesto en el fonograma de manera azarosa. Temáticamente se estructura a partir del título que la da nombre al disco: el *Pajarillo que al alba* a lo humano, proveniente del Cuzco que abre la selección, encuentra su consecuencia bajo la forma de una contrafacta a lo divino en *Abejuela que al alba*, también del Cuzco, con que se cierra. En medio del fonograma (track 8) se encuentra una obra homónima de la primera, pero esta vez proveniente de círculos religiosos madrileños. Si las dos extremas comparten el material musical, la que lo promedia, respecto de la

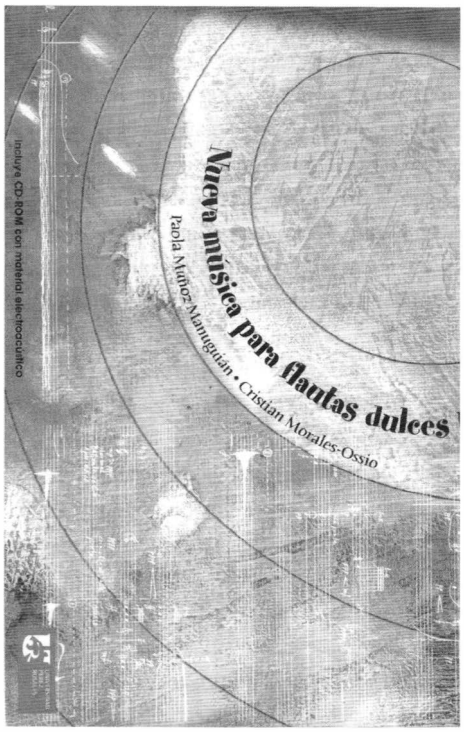
primera, comparten el texto. Entre estas piezas discurren el resto de las composiciones, mayormente de carácter profano y amoroso.

A propósito de los contextos de producción, hispano o americano, no se distinguen rasgos específicos en uno y otro que permitan definir diferencias que los particularicen de manera clara, lo que pareciera señalar que la debatida cuestión de diferencias composicionales e interpretativas española y colonial, es una cuestión más circunstancial que esencial.

En suma, un esfuerzo conjunto, un proyecto integrado, un disco que constituye un referente en todos los ámbitos comentados y que reúne probablemente a los mejores elementos en cada uno de ellos. Un programa de tal originalidad musicológica y nivel interpretativo que esperaríamos su necesaria y merecida difusión en ambos mundos del universo hispanoamericano.

Víctor Rondón
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Nueva música para flautas dulces I
Paola Muñoz Manuguián y Cristian Morales-Ossio

Paola Muñoz Manuguián y Cristian Morales-Ossio. 2004. *Nueva Música para flautas dulces. Libro I.* Santiago de Chile: Universidad Tecnológica Vicente Pérez Rosales.

La publicación que comentamos se inscribe en el marco más amplio de la creciente inserción del repertorio de obras compuestas en las últimas décadas para conjunto de flautas dulces, particularmente en el ámbito nacional. Entre los aspectos que destacan como principales aportes del libro I de *Nueva Música para flautas dulces* está el ser una obra dedicada especialmente a la formación instrumental de los estudiantes de pedagogía en música, introduciéndolos de un modo práctico y razonado tanto en las problemáticas técnicas como analíticas y expresivas de algunas formas de discurso musical, las que se inscriben en la corriente compositiva de la llamada nueva música. En este sentido el aporte se valora especialmente por su orientación didáctica y pedagógica, pues, si bien desde fines de la década de los años 60 comenzaron a aparecer en la literatura didáctica de la flauta dulce diversas ediciones orientadas a la familiarización de los flautistas con este repertorio, la mayoría de las veces han estado