Romilio Orellana y Luis Orlandini. 2008. *Dúo Orellana & Orlandini*. *Santiago*: SVR Producciones Limitada.

Oscar Ohlsen: *Suite sobre aires chilenos* (Impresiones sobre una canción de Luís Advis, Vamos a Belén pastores, La Malaheña, La Palomita) / Manuel Saumell: *Tres contradanzas* (La virtuosa, La niña bonita, La quejosita [Transcripción: Jesús Ortega] / Javier Farías: *Trastocada* / Radames Gnatalli: *Anacleto de Medeiros* [de la Suite *Retratos*], *Ernesto Nazareth* / Juan Antonio Sánchez: *Cuatro Caminos* (Norte, Sur, Este, Oeste) / Astor Piazolla: *Tango Suite* (Allegro, Andante, Allegro).

Intérpretes:
Romilio Orellana y Luis Orlandini (guitarras). Ingeniero de sonido: Félix Rodríguez. Producción: Luis Orlandini. Textos interiores: Luis Orlandini y Santiago Vera-Rivera. Grabado entre diciembre de 2007 y marzo de 2008. Duración total: 61:45.

La prolija productividad individual de los guitarristas chilenos Romilio Orellana y Luis Orlandini se une para ofrecernos un nuevo registro con un conjunto de piezas tomadas del repertorio guitarrístico latinoamericano (Saumell, Gnatalli, Piazzolla) y local (Sánchez, Farías, Ohlsen), en una paleta cuyo contenido grueso se centra en el trabajo de estos últimos. Generado a partir de una gira europea realizada por este dúo en el año 2007, este disco ofrece un contraste entre las danzas de salón y tradicionales adaptadas a la guitarra y la experimentación colorística y armónica de las piezas compuestas o arregladas en los últimos veinticinco años. En ambas vertientes queda en evidencia la exquisita técnica individual de ambos intérpretes (basada en el control y alternancia de la dinámica y el color), la larga experiencia frente a los micrófonos (notoria en la total ausencia de ansiedad interpretativa) y la inteligente manera de comprender el estilo de algunas piezas (como las de salón). Pero también se exhiben en este disco algunas de sus virtudes como dúo, como el impecable rigor rítmico y la correcta conducción de los complejos fraseos presentes en el repertorio escogido.

Masterizado intentando emular con discreción un escenario acústico -sin la común reverberación que suele aquejar a algunas grabaciones de guitarra- la interpretación de este dúo se muestra mejor en las danzas tradicionales y obras de salón que en la música de los creadores contemporáneos escogidos. Al igual como ocurre con otros dúos, las diferencias de ataque entre ambos guitarristas provocan leves desequilibrios en el volumen del sonido (como se aprecia, por ejemplo, en *La Virtuosa*) cuestión que puede no afectar el resultado final si se ordena el repertorio teniendo esto en consideración. En este sentido, hubiese sido deseable agrupar las danzas o aires de salón en un mismo grupo o intencionalidad interpretativa (Ohlsen, Saumell, Gnatalli y tal vez Piazolla) en vez de ofrecer contrastes performativos, que si bien son interesantes para variar la audición, generan

saltos estilísticos algo abruptos. Hay que tener presente que a veces la presencia de un ritmo prefigurado -como en las danzas- puede definir notoriamente el carácter de la música, incluso más que la propia performance. Repasemos según estos criterios -música tradicional / danzada y creaciones contemporáneas- el contenido de este interesante trabajo.

El guitarrista Oscar Ohlsen propone en *Suite sobre aires chilenos* una versión sobria de algunas de las más conocidas piezas estróficas tradicionales de Chiloé, a las que añade introducciones o comentarios (*impresiones*) sin alterar su sencillez formal y melódica, logrando un carácter austero mas refinado, de gusto renacentista y timbre grueso. El tipo de arreglo que ofrece Ohlsen representa una propuesta interesante que los intérpretes ejecutan con total empatía.

La realización de estas versiones -como ocurre también con las piezas del cubano Manuel Saumell- plantea una cuestión interesante para los intérpretes, cual es enfrentarse a la resemantización de la obra, es decir, a una relectura de la misma. La consecuencia de esta relectura es que luego de ella la música no puede ser ya leída únicamente desde el punto de vista rítmico-melódico: debe ser abordada también desde el color y la fuerza armónica que ofrece la interacción de las dos guitarras, transformadas por Ohlsen en un desnudo romanticismo con colores politonales. Esta decisión, que Orlandini y Orellana respetan, sacrifica empero la fuerza rítmica de las obras chilotas que propone esta suite (excepto en la obra de Advis), rasgo característico de ellas, y nos deja a cambio una calma armónica que campea en las cuatro piezas, como se aprecia en la pureza de las cuerdas al aire de *La Palomita*, que contrastan con el uso de un amplio ámbito melódico; y como puede oírse además en el exquisito color que producen los diferentes timbres de la guitarra, que Orlandini y Orellana ejecutan con máxima contención y delicadeza.

Distinto a este color sureño es la paleta de recursos que ofrecen Orlandini y Orellana en *Tres Contradanzas* del compositor cubano Manuel Saumell, cuya versión deja entrever un notable orden y justeza rítmica pero también un colorido funcional demasiado acorde con el carácter mnemotécnico (danzado) de la música. Si embargo, nos queda la impresión de que detrás de esta interpretación hay una mecánica felicidad que no sería justo achacar plenamente al dúo, sino más bien a la dureza de la trascripción de Jesús Ortega, no tan bien lograda desde el punto de vista del carácter (pícaro) del salón como otras dos de este disco, las del brasileño Radamés Gnatalli, que constituyen el mejor ejemplo del género en este trabajo.

Detrás de estas dos piezas de Gnatalli (*Anacleto de Medeiros* [de la Suite *Retratos*], *Ernesto Nazareth*) hay un doble mérito: el del compositor brasileño, perfectamente enmarcado en la elegancia del salón sudamericano en pleno siglo XX, y el de los propios intérpretes, que abordan el *schottisch* y el *vals* con decisión en el ataque y perfecta gradualidad dinámica, permitiendo así aquella serena galanura de notorio rubato y alto contraste dinámico que regala al auditor la posibilidad de oír nítidamente la participación de cada instrumento con un ataque amable y diverso para cada tipo de meloma, a pesar de algunas mínimas descoordinaciones en los paralelismos.

La misma claridad formal de las piezas anteriores puede observarse en *Trastocada*, del joven compositor chileno Javier Farías.

Construida sobre cuatro secciones contrastantes organizadas en recitativos intercalados sobre variaciones temáticas, esta

pieza utiliza un par de motivos de escaso ámbito y pocas notas (uno de los cuales recuerda a la canción *La Preguntona*, grabada por Inti-Illimani en 1987) que permiten al compositor desarrollar repeticiones que varían armónicamente y que, desde el punto de vista performativo, obligan a los guitarristas a variar el timbre del instrumento. Por medio del uso de modulaciones contrapuntísticas en forma de progresiones diatónicas o cromáticas, Farías construye una pieza de carácter ágil con escalas de tonos enteros que suben y bajan en un ambiente severamente politonal. Esta agilidad es refrendada por la constante presencia de rasgueos de tonada chilena, asunto que exige un particular y a veces forzado desdoblamiento de Orlandini y Orellana, ambos concentrados en mantener las exigencias dinámicas de la partitura.

Respecto del uso de estos rasgueos y motivos de aire chileno, es curioso observar, en este sentido, de qué manera ha cristalizado en los compositores chilenos del siglo XX el uso del motivo rítmico de una corchea y cuatro semicorcheas (o semimínimas y fusas) en seis por ocho o tres por cuatro para parafrasear los aires de chilenidad. Pero más interesante aún es observar cómo este diseño ha venido siendo utilizado últimamente como un inciso o motivo para construir piezas contemporáneas aparentemente despojadas de toda referencia tradicional. En nuestro parecer el resultado es una interesante ambigüedad que promedia el mejor neoclasicismo. La obra de Farías, en este contexto, no reviste grandes dificultades individuales, a excepción de la continuidad sonora que exige el traspaso de los diseños melódicos y rasgueos de una guitarra a otra. Esta continuidad, que surge de la necesidad de revestir la música de variantes armónicas y dar así un color definido, está muy bien lograda por el dúo, que se percata de que esta pieza tiende a la pregunta más que a la respuesta.

Mucho más cerrada en su construcción formales la pieza de Juan Antonio Sánchez, *Cuatro Caminos* (Norte, Sur, Este, Oeste), uno de los más polifacéticos creadores de la vida chilena de los últimos años. Poseedor de una creatividad humana y musical que se desenvuelve en un amplísimo rango de posibilidades -folclore, jazz, MPB, clásica, fusión o música para niños, usando las etiquetas comerciales-, la música para guitarra de Sánchez presenta dos cualidades que a menudo olvidamos: primero, lograr inserta en el desarrollo armónico de la música *melodías* fácilmente reconocibles que engarzan simétricamente en la estructura formal (y que han hecho de algunas de sus piezas obras muy populares entre los guitarristas) y, segundo, conoce y aplica ampliamente las posibilidades organológicas del instrumento (idiomaticidad), cuestión que ha servido para catapultar sus composiciones al mundo de la música de cámara. Esto pone de manifiesto no sólo el hecho de que la idea de que la melodía en su sentido prosódico tradicional sí es posible en la creación musical popular contemporánea, sino que también que ésta no representa necesariamente un facilismo composicional toda vez que se sustenta sobre una mayor densidad contrapuntística y un nítido ritmo armónico, como en el caso de Sánchez.

Estos dos aspectos hacen de esta la obra la pieza más difícil enfrentar musicalmente del disco, especialmente desde el punto de vista fraseológico, de notoria complejidad debido a la exigencia de ligados y la sucesión de progresiones paralelas, que exigen una fina y coordinada digitación. En este sentido, la organización en cuatro fragmentos de la obra (*Norte, Sur, Este, Oeste*) -una referencia tomada de la estación de metro madrileña donde vive el compositor, *Cuatro Caminos*- pareciera revelar la presencia de puntos cardinales (voces) que interactúan armónica y contrapuntísticamente en la búsqueda

geo-musical de un nuevo sonido (algo que -cayendo en la tentación- podríamos interpretar como una nueva etapa musical en la vida de este prolífico compositor y guitarrista). Esta ansiedad, reflejada en un movimiento perpetuo de intervalos agrios, recuerda a ratos las composiciones de otro guitarrista-compositor de formación culto-popular, Raúl Céspedes.

Aunque la presencia de géneros musicales danzados en este disco hace parecer esta obra como una pieza menos definida e irresoluta, representa a nuestro entender la pieza más guitarrística de este registro -junto a la de Farías- debido a la notable importancia que adquiere la mano izquierda en virtud de su pletórica presencia de paralelismos, aspecto novedoso en la obra guitarrística de concierto de Sánchez. Asimismo, el poderoso ritmo armónico y la presencia de melodías subterfugias en todas las cuerdas de la guitarra (incluida una cita a la obra de Violeta Parra, referente canónico) quedan magistralmente resueltas y plasmadas por Orlandini y Orellana, que logran destacar cada uno de estos incisos escondidos y reflejar, al mismo tiempo, el estado anímico febril construido por Sánchez por medio de la sucesión maratónica de eventos cromáticos en urgente y psíquica transición. Este movimiento, muy notorio en los diversos *ostinato*, convierte la música de esta obra en un fragmento de gran poder cautivador pero al mismo tiempo agotador para el auditor (excepto *Sur*).

Finalmente, toda la delicadeza de las danzas anteriores y la mecánica sicodelia de las obras chilenas se borra ante la violencia y melancolía de *Tango Suite* de Astor Piazolla (*Allegro, Andante, Allegro*). Esta pieza, si bien montada con rigor rítmico, colorido orquestal e incluso virtuosismo instrumental, no ofrece una propuesta concreta más allá de la correcta exposición de los rasgos politonales y heterométricos que Orlandini y Orellana hacen del bandoneonista argentino, interpretados con el mismo espíritu de la música de salón del resto del disco. El estilo interpretativo en Piazzolla es un aspecto fundamental de su carácter: no se puede tocar su obra sin una definición clara del ataque y fraseo pues, en nuestro entender, esto genera una ambigüedad, una posición intermedia que evita que asome la amorosa agresividad que caracteriza al tango porteño y -más aún- al tango practicado por el mismo Piazzolla. Esto es crucial para ofrecer una visión alternativa al enfoque delicado y ordenado típicamente europeo de este compositor que tenemos tan cerca pero que conocemos tan poco.

Desde un punto de vista más técnico, en esta obra percibimos un cierto temor a enfrentar la percusión con mayor decisión, provocando un cambio de sonido respecto de la entrega que el auditor viene sintiendo desde *Trastocada* hasta *Cuatro Caminos*. Hay un cambio de actitud, una pérdida de fuerza que se aprecia en los tímidos rasgueos, los comedidos *staccato*, *glissandi* y la poca importancia del *rubato*, que no va más allá de las exigencias de la partitura, especialmente en el primer movimiento. Aunque estas son apreciaciones orientadas hacia un tipo de versión específica de la obra de Piazzolla, creemos que hay elementos que permiten afirmar una objetiva disminución de la entrega que caracteriza a estos intérpretes al finalizar el disco, con la excepción del *Andante* que, ajustado al estilo pausado de las danzas previas, ofrece un rico colorido en medio de la agitación de los movimientos que le rodean.

Christian Spencer
Universidad Complutense de Madrid