pone a su servicio y no se vale de ella para lucimiento personal.

Un comentario aparte merecen las sobresalientes notas de Oscar Ohlsen, docente del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En breves palabras hace una precisa descripción de las fuentes existentes, de la relación de Bach con el laúd, sobre todo en cantatas y pasiones, de la correspondencia idiomática de cada suite con el instrumento y nos presenta al *Lautenwerk*, para el cual escribió Bach la *Suite en Mi Menor*. Ohlsen es un gran conocedor de esta literatura y su estilo y sus valiosas apreciaciones son incuestionables. Por esto es innecesario redundar en comentarios a las obras, tan bien presentadas. El texto, en impecable realización, está traducido al inglés por Linda Craddock

Consideramos este disco un aporte muy valioso y admiramos la madurez de la excelente interpretación de Orlandini.

Alejandro Reyes van Eweyk
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

Música de Antonio Lauro Volumen I
Carlos Pérez

Antonio Lauro: *María Carolina* / *Cueca Chilena* / *Canción* / *El Totumo de Guarenas* (Benito Canónigos, arr. Antonio Lauro) / *Tríptico* (Armida, Madrugada y La Negra) / *Variaciones sobre una Canción Infantil* (Nocturno, El Niño, Oriente y Pasaje Aragüeño) / *Suite Homenaje a Duarte* (Fantasía, Pavana y Giga) / *Cuatro Valses Venezolanos* (Tatiana, Andreína, Natalia y Yacambú) / *Sonata* (Allegro, Canción y Bolera) / *Dos canciones de Cuna* (Ana Florencia y Ana Cristina) / *Merengue* / *Crepuscular* / *Romanza* / *María Luisa* / *Pavana al estilo de los vihuelistas* / *Seis por Derecho.*

Intérprete: Carlos Pérez (guitarra) Editado, producido y distribuido por PRODIMUS Producciones. Grabación y masterización: Juan Pablo Quezada; grabado entre marzo y abril del año 2006 en Santiago de Chile. Guitarra: *Manuel Contreras II*. Duración total: 75:50.

Es probable que no exista en Sudamérica un país donde la simbiosis entre folclore y música de tradición escrita alcance mayor lucidez como en el repertorio musical venezolano de los dos primeros tercios del siglo XX. Ubicada en un punto estratégico para la recepción de influencias estéticas de variopinto lenguaje y ascendente étnico, Venezuela ha interiorizado y multiplicado en su seno la tradición antillano-caribeña, sudamericana y centroamericana como si fuera una parte más de su orgulloso acervo cultural. Y gracias a este flujo geocultural incesante es que ha cristalizado allí la dicotomía tradición-vanguardia nacional (la misma que acrisolaran con tanto éxito Agustín Barrios, Heitor Villa-

Lobos y Leo Brouwer), así como la relación complementaria entre música vocal y música instrumental, arrojando -como resultado de ambos procesos- un tipo de música sincrética o, dicho de otro modo, una música de raíz tradicional americana modernizada donde intérpretes y compositores han de ser capaces de manejar técnica y estéticamente el mundo de tradición escrita y el de la tradición oral. Estos intérpretes y compositores "anfibios" son los que han permitido esta convivencia entre lo indígena, lo europeo y lo criollo por medio de la producción nacionalista y post-nacionalista en el siglo XX, lo que puede apreciarse nítidamente -en todos los formatos instrumentales- en compositores venezolanos como Carreño, Estévez, Plaza, Moleiro, Sauce, Lauro, Castellanos o -más actualmente- Desenne.

En esta encrucijada estética se ubica el nuevo registro fonográfico que nos ofrece Carlos Pérez, en un justo y sentido homenaje –pensado en dos volúmenes - al compositor venezolano Antonio Lauro. La herencia guitarrística de este compositor --que ha sobrevivido con creces a su obra de cámara y sinfónica- es uno de los puntos altos de la guitarra latinoamericana del siglo recién extinguido y su aporte consiste, justamente, en haber dado a la combinación tradición oral-tradición escrita el sonido del salón modernizado post-nacionalista. Este sonido, el sonido de la guitarra venezolana, lo ha conseguido por medio del uso de una particular impronta melódica, una base heterométrica perfectamente engarzada con la expresividad del instrumento (3/4 y 6/8) y un especial virtuosismo folclórico.

Esta tríada compositiva parece haber comprendido fácilmente Carlos Pérez, uno de los guitarristas chilenos de mayor proyección internacional de los últimos años, en un nutrido registro de 30 obras que han sido compuestas con un *espíritu* que cruza casi todas las épocas: desde el renacimiento (imitando a los vihuelistas españoles del siglo XVI), pasando por las formas barrocas (suite de danzas instrumentales), el uso de las formas clásico-románticas (sonata, romanza, vals), los aires nacionales (cueca chilena, vals *venezolano*) y las piezas de raíz tradicional venezolanas, estas últimas llevadas al formato compositivo e interpretativo clásico en una resultante que, personalmente, prefiero llamar *folclore de cámara.*

La triple elección del repertorio que hace Pérez (piezas europeas, piezas *latinoamericanizadas* y piezas venezolanas) es posible gracias a la diferenciación interpretativa que hace de las obras de Lauro. Las piezas de factura europea las interpreta en un estilo *tradicional*, con un férreo control de su mano izquierda y mecánico motor rítmico, respetando, de paso, el canon sonoro de la música occidental. Pero este tratamiento cambia en las piezas *latinoamericanizadas* y venezolanas, que ejecuta bien con una planificada libertad de pulso y una delicada suerte de *impureza* sonora, impureza estilística que ya quisiéramos ver en las estrellas que se pasean por el mundo con este repertorio. Es el segundo caso, digamos, es el que más nos llama la atención y será el que comentaremos con mayor profundidad más adelante.

Todas las piezas europeas que Lauro compone (sonata, suite, concierto, romanza, nocturno y obras de factura *antigua*) están imbuidas de un rastro tardo romántico fácilmente reconocible, que es herencia, además, de la síntesis que en él opera producto de la enseñaza de sus maestros (Salvador Llamozas, Raúl Borges y Vicente Emilio Sojo). De todas ellas, vale la pena mencionar el carácter brillante y ágil que alcanza Pérez en la ejecución de la *Sonata* (especialmente el primer movimiento, *allegro*), que, en precisa valoración del compositor bolivariano, Alejandro Bruzual señala -en la carátula del CD- como una de las obras centrales del catálogo de este

compositor. En todas las obras restantes (más de diez) el intérprete ofrece una versión correcta de las obras, mostrando mayor potencial expresivo en las piezas rápidas (como apreciamos, por ejemplo, en la Giga) y menor interés –casi contención- en las de pulso lento (por ejemplo, en la Pavana y la Fantasía), lo que representa, sin duda, una opción que evita los términos medios y deja los extremos interpretativos como una posibilidad siempre latente, a diferencia de lo que hallamos en otras versiones.

Las piezas que hemos denominado *latinoamericanizadas* (valse "venezolano", canción) representan casi un tercio del trabajo de Pérez en este primer volumen de homenaje. Masterizadas con un sonido más rústico, propia de un sonido guitarrístico en vivo (al igual que las obras de raíz tradicional), Pérez hecha a volar una estrategia más nítida de interpretación por medio de la mensuración arbitraria del pulso, la sincronía de los acordes y el fraseo simétrico, arrojando como resultado una grabación de honda profundidad expresiva que, aunque no posea una total pureza del sonido, logra cristalizar ese sonido *nacional* tan buscado por el propio Lauro; en este contexto destacan prácticamente todos los valses. Valga decir, en este sentido, que, en una época donde los cánones musicológicos e interpretativos caen lustro tras lustro, es un gesto conservador de Pérez respetar este estándar interpretativo en las piezas europeas, teniendo la posibilidad de ofrecer la calidad y entrega que estos valses muestran, donde aflora -es notorio- lo mejor de su capacidad de conducción fraseológica, recordando, sin lugar a dudas, a las intensas y a veces arrebatadas versiones del propio Alirio Díaz.

Una nota al pie merece la *cueca chilena* desde el punto de vista compositivo. Esta obra, motivada por la gira que el compositor hiciera por el sur de Sudamérica en la década del 40 con el conjunto popular de voces y guitarras *Cantores del Trópico*, está construida con una forma canción antes que con la forma de la que hoy conocemos como cueca *tradicional*. El resultado de ello una pieza ubicada más bien cerca del género *zamacueca* (o bien del *aire nacional*) con un grado de estilización medianamente logrado que, empero, se ubica en esa especie de *revival* de la música decimonónica que en esa década y la precedente se dio con profusión en nuestro país y en otros de Sudamérica.

Finalmente llegamos a las piezas de raíz tradicional venezolana (*El totumo de Guarenas, Pasaje Aragüeño, Merengue* y *Seis por Derecho*), sobre las que nos detendremos a continuación, pues representan, en nuestra opinión, el mejor aporte de este trabajo fonográfico.

Detrás de estas piezas se encuentra, salvo pasajes específicos, el mejor momento fraseológico, dinámico y expresivo del disco, en un esfuerzo que pareciera sencillo guitarrísticamente pero que es, en la práctica, difícil desde el punto de vista estilístico, considerando el particular *touch* de la música venezolana y el recelo normal que los propios venezolanos sienten cuando ven su música interpretada en tradiciones interpretativas ajenas a las que ellos han cultivado. Al respecto, tres estrategias ha seguido el intérprete que permiten ofrecer un conjunto atractivo para el auditor.

La primera es la mencionada planificada impureza sonora, un sello menos técnico, más *loco* –en el sentido italiano del término- que permite dejar correr el flujo sonoro sin que se pierda el sentido rítmico contrastante propio de las obras la tradición llanera, como es el caso del *Seis por Derecho*. En esta pieza, la guitarra venezolana busca imitar el arpa llanera criolla con un bordoneo agresivo de las cuerdas graves arpa (*bajeo*) y un colorido brillante en las zonas agudas (*tenoreteo*),

exigiendo que las ligaduras estén en función del ritmo. Esto lo logra Pérez variando la dinámica con *sforzatos* y apagando -el bajo en algunas ocasiones- con el fin de marcar los tiempos primero y tercero, ambos propios del tiempo de 3/4 de esta música (efecto también logrado en el *Pasaje Aragüeño*).

También varía Pérez de manera contrastante las repeticiones, el aspecto sin duda más complejo de las músicas con ciclo armónico repetitivo que son variantes del joropo. Este aspecto, por trivial que parezca, es uno de los puntos de mayor dificultad de la interpretación debido al carácter rapsódico que estas músicas tienen y al bajo valor que en la propia música de tradición escrita occidental tiene la repetición, un recurso más cercano a la música *popular*. Digámoslo de otro modo: no es posible interpretar esta danza sin considerar que el joropo es una fiesta, un *fandango* que se baila y que, como tal, no puede estar sujeto íntegramente a la predicción: ha de sonar novedoso, vertiginoso e impredecible en cada pasaje o, al menos, en su carácter. Esto es menos cierto, aclaremos, en el merengue, miniatura donde Lauro optó por un juego contrapuntístico (más cercano a las obras antiguas) y una acentuación "antigua" de esta viva especie musical (2/4), a la que Pérez responde con una performance más tranquila y tradicional.

Un segundo aspecto esencial que Pérez implementa para tocar las obras del maestro Lauro es la *libertad relativa* del pulso, visible en *El Totumo de Guarenas,* el *Pasaje Aragüeño* y en el mismo *Seis por Derecho* –menos en el merengue, de mayor justeza rítmica- donde intenta lo que en nuestra opinión es la médula central de la interpretación de la música de este país caribeño: tocar *atravesao*, lo que quiere decir destacar la métrica subyacente de 6/8 en la melodía y la del 3/4 en el bajo, haciendo de la síncopa (originalmente hecha en el arpa) un factor de inestabilidad pero controlado, de tal modo que luzcan los contratiempos hechos con las múltiples hemiolas que se forman en esta combinación que vemos, sobre todo, en los ciclos armónicos variantes del seis, como son el seis por derecho, el pajarillo y el seis por numeración.

Finalmente, un rasgueo intenso y lúdico permite a Pérez dar fuerza a las obras de Lauro (lo que incluye, por cierto, la realización de la armonía de manera arpegiada), mostrándonos su capacidad para marcar las zonas cadenciales separándolas de las contrapuntísticas -con recursos manejados hábilmente por la mano derecha- hecho crucial en una música que, por no plantear armónicamente grandes complejidades, exige estrategias hábiles de contrastación.

El resultado final del trabajo que nos ofrece Pérez es un registro que va de menos a más, donde predominan (en casi todas las piezas escogidas) las formas contrastantes binarias interpretadas con honda expresividad. A pesar de todo lo dicho, sin embargo, hubiese sido apropiado que el intérprete diera mayor importancia al bajo puesto que (a diferencia de otros estilos) las *formas fixes* que se han heredado de la folclorización de la música autoral llanera, mirandina o aragüeña, exigen una importancia similar para todas las voces y, por consiguiente, una diferenciación más clara de los *bordoneos* y *tenoreteos* de esta guitarra-arpa, evitando ciertas ligaduras que perjudican la conducción melódica y favoreciendo otras que facilitan la imposición del ritmo *atravesao*. Lo mismo podríamos decir del pulso que, en virtud de la agilidad de la música criolla, debiera ser algo más veloz.

Christian Spencer
Universidad Complutense de Madrid