

El disco compacto se cierra con una obra del compositor argentino Carlos Guastavino, tal vez uno de los compositores de mayor importancia de su país y cuyas obras se interpretan en el mundo entero. *Sonata* fue compuesta en 1970 y su sonoridad y estilo difiere de las obras anteriores, transformándose en un contundente cierre para esta producción. Su inicio nos ubica en un espacio diferente, en un mundo tonal, de líneas melódicas definidas y encantadoras, claramente reconocibles, en los que clarinete y piano hacen un despliegue de su inherente capacidad expresiva. Sus armonías, líneas melódicas y construcción formal, delinear una atmósfera claramente romántica, que hacia el tercer movimiento se abre a rasgos preeminentemente neoclásicos, en sus cualidades rítmicas y en el uso técnico del clarinete. Sus tres movimientos, contrastantes en tempo y carácter, evocan rasgos musicales de Schumann, Brahms, Chopin, Rachmaninoff, Poulenc, en los que se integran romanticismo, algo de folclor y modalidad.

Este fonograma constituye un notable aporte a la difusión del repertorio de cámara latinoamericano, específicamente para clarinete y piano, de compositores chilenos y argentinos, dadas la excelente interpretación del Dúo Andino y la calidad de las obras escogidas.

Ensamble Serenata. CD. Hernán Jara, flauta traversa; Guillermo Milla, oboe; Claudio Acevedo, cuatro, tiple, charango, mandolina y acordeón; Mauricio Valdebenito, guitarra y mandolina; Cristián Errandonea, contrabajo; Raúl de la Cruz, percusión latina. Santiago: Universidad de Chile, D.I. (Departamento de Investigación). Producción: Claudio Acevedo y Ensamble Serenata. 2005.

En esta segunda producción fonográfica el Ensamble Serenata conserva la tendencia ya mostrada en su anterior disco, *Puertas* (2001) y nos invita a un nuevo recorrido sonoro por distintas latitudes latinoamericanas. Perú, Venezuela, Cuba, Panamá y Chile son parte de este paisaje sonoro, rearticulado con imaginación y refinamiento por el sexteto.

Con el objeto de rescatar y recrear música de raíz folclórica latinoamericana, la agrupación genera casi 45 minutos de música, la que incluye seis composiciones de autoría de alguno de sus integrantes y otras seis que son arreglos de otros autores o bien arreglos de música tradicional. La mayoría de las piezas pertenecen a Guillermo Milla y a Claudio Acevedo. No obstante, en el mismo librito que acompaña al disco compacto, se hace hincapié en que el resultado final de las obras ha sido producto del trabajo colectivo de taller.

La carátula y el librito que acompaña al disco deja entrever el contenido de éste. Instrumentos doctos, percusiones latinas, un acordeón. Luego, se entrega una breve información con respecto a los integrantes, en la que se destaca principalmente su labor como miembros ligados a instancias musicales de la Universidad de Chile (haciendo la salvedad con respecto a Raúl de la Cruz, percusionista del grupo). Si bien se incluye una fotografía de los miembros del ensamble y sus nombres, no se encuentran indicados los instrumentos ejecutados por cada uno de ellos. El grueso de la información contenida se encuentra referida a cada una de las piezas, y en particular a la génesis de cada una de ellas.

La principal característica de este fonograma y de la agrupación en general, es la fusión lograda entre música de arte y música popular folclórica latinoamericana. En esta línea, la mezcla se da en diferentes niveles. Los ritmos y estilos latinoamericanos son estilizados, transformados, llevados al mundo docto, pero conservando lo esencial del género popular. Por ejemplo, en *Tonada por despedida* se mantiene lo cardinal de la tonada chilena; no obstante se incluyen sutiles innovaciones armónicas y melódicas que la distancian en alguna medida del mundo popular. Distinto es el caso de *Sabrosón*, en que se observa la incorporación de un fragmento de una pieza docta, el que se utiliza como introducción, previo al ritmo mismo de son. Éste es un breve trozo del "Preludio" de la *Suite* N° 2 para laúd de J. S. Bach. Lo interesante es cómo se introduce un pequeño gesto rítmico-melódico en dicha introducción, el que sirve de engarce y se mantiene durante el son.

La fusión más evidente se encuentra en el ámbito colorístico, ya que se combinan timbres de la música folclórica latinoamericana, provenientes de instrumentos como el charango, tiple, cuatro venezolano, mandolina, acordeón y percusiones latinas, con timbres provenientes de instrumentos clásicos de la música docta tales como la flauta traversa, oboe, contrabajo y guitarra. Interesante es lo que ocurre en la última pieza del fonograma *Fuga de huayno*, donde las zampoñas se van mezclando con el sonido de la flauta traversa y luego del oboe. O en *Valseadito*, en que aparece el sonido tremendamente evocativo del acordeón y la representación de una figura de la tradición chilena urbana, el organillero.

Luego, está la mezcla entre melodías y ritmos folclóricos, con una interpretación absolutamente depurada tradicionalmente asociada a la música de concierto. En este sentido, lo que escuchamos es un folclor llevado al plano de la música de cámara, un folclor no sólo estilística y timbrísticamente modificado, sino que estilizado en su forma de ejecución, un “folclor afinado” y refinado, interpretado según nuestros cánones occidentales, por músicos de formación clásica, alejados de la expresión popular espontánea.

Por último, sin pretensiones de llegar a la reinención de un folclor imaginario, el conjunto nos ofrece un folclor de concierto, hecho de armonías sencillas, construido en base al diálogo melódico, sin mayores complejidades rítmicas, que alcanza la mezcla precisa para un amplio público receptor.

Daniela Banderas G.
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
danielabanderas@gmail.com

Ramón Carnicer y Batlle (1789-1855), *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio*. CD. Dimitri Korchak, Wojtek Gierlach, Annamaria Dell’Oste, Juan Luque Carmona, Enrica Fabbri, José Julián Frontal, Coro y Orquesta Sinfónica de Galicia, Alberto Zedda (dir). Producción del Festival Mozart de A Coruña. Fundación Autor, 2006.

Ramón Carnicer y Batlle es un compositor español –o más precisamente catalán– que gozó de gran reputación en su época pero que actualmente es poco conocido, o más bien, poco escuchado. Por esta razón este fonograma debiera suscitar el interés en su España –y Cataluña– natal, pero hay otra nación donde probablemente se comparta este interés: Chile. Porque hace casi 180 años que en este país circula una pieza musical de Carnicer que todos los chilenos y chilenas conocen y han entonado más de alguna vez en su vida: la música del Himno Nacional, escrita cuatro años después del *Don Giovanni Tenorio*. Desde que la música de Carnicer sustituyó –de un modo más conflictivo de lo que habitualmente se dice– a la música original que el chileno Manuel Robles compuso para la Canción Nacional, han surgido críticas y propuestas en torno a la factibilidad de ejecutarla correctamente. Y esto debido a que Carnicer era ante todo un compositor de óperas, muy afín al estilo de su amigo Rossini, y su música parece concebida más bien para la interpretación de cantantes profesionales o de buena formación vocal –de hecho de esa forma se estrenó en Chile a fines de la década de 1820– que para la ejecución colectiva de una comunidad con educación vocal altamente dispar. Este fonograma nos permite corroborar precisamente esta afirmación al apreciar el estilo vocal que Carnicer cultivaba.

Tal como indican las notas del folleto del CD, escritas por María Encina Cortizo y Ramón Sobrino –musicólogos que realizaron la edición crítica de esta obra–, el libreto de esta tercera ópera de Carnicer, estrenada el 20 de junio de 1822 en el Teatre de la Santa Creu de Barcelona, es posible que haya sido escrito por el propio compositor, quien ante todo adaptó el libreto que Lorenzo Daponte realizó para el *Don Giovanni* de Mozart –Carnicer había conocido hacia 1810 a un discípulo de Mozart en las Baleares, quizás entonces tuvo acceso a la obra–. Y aquí se manifiesta un hecho crucial: para quienes conocemos la obra de Mozart es muy difícil escuchar este *Don Giovanni Tenorio* de Carnicer sin rememorar oblicuamente, casi como una “escucha doble” como diría Peter Szendy, el *Don Giovanni* del maestro de Salzburgo. El propio Carnicer se encargó de subrayar esta posibilidad de escucha oblicua al citar y usar material claramente procedente de la obra de Mozart en algunos números –y no sólo del *Don Giovanni* sino de *Las bodas de Figaro*. Como señalan Cortizo y Sobrino, aunque el modelo fundamental, estilístico y formal, es de Rossini –cuyos típicos *crescendi* abundan–, aquí emerge el universo mozartiano, especialmente en los puntos de mayor tensión dramática.

Dos líneas de interpretación complementarias se pueden plantear. La primera es considerar la obra parcialmente como un homenaje a Mozart. Aquí, sin embargo, como he dicho en otro lugar, debemos recordar que el término “homenaje” remite al juramento de fidelidad que un hombre realizaba a su señor en la época medieval. En otras palabras, un “homenaje” en la mentalidad medieval no implicaba tan sólo un reconocimiento a los méritos o logros *pasados* o *presentes* como ocurre hoy, sino un compromiso que se proyectaba hacia el *futuro* y eventualmente hacia toda la vida tanto de los involucrados como de sus descendientes. Considerado así, este “homenaje” de Carnicer a Mozart tiene un sesgo de clarividencia –o “clariaudiencia”– importante. Cortizo y Sobrino acotan que el *Don Giovanni* de Mozart se estrenó en España recién en 1834 y “con escasa fortuna”. Yo me atrevo a sugerir