

In Taberna Música de tres Culturas

Anónimo. Inglaterra s.XII: *ductial* / Anónimo Al-Andalus. s. XIV: *Touchia, al-Istihal* / Anónimo sefaradí : *Yo m'enamori d'un aire* / Anónimo. Italia. S. XIV : *Saltarello* / Alfonso XII El Sabio. España : *Cantiga 139* / Anónimo Inglaterra. S. XIII : *Salve Virgo Virginum* / Anónimo Al-Andalus. S.XIV : *Sana'a Garibach al-Hossain* / Anónimo Inglaterra s.XII. *Summer Is y-Cumen in* / Anónimo Sefaradí : *Hija mía* / Alfonso XII El Sabio. España: *Cantiga 117* / Anónimo Tradicional Arabe: *Himlaya* / Anónimo Italia s. XIV : *Saltarello* / Anónimo Sefaradí : *Ay madre*

CD (DDD). Grabado entre Septiembre y Noviembre de 2000 en estudios Santuario Sónico. Producción Musical Pedro Espinoza. Ingeniero de Grabación Juan Pablo González. Masterizado por Prabha. Diseño de Carátula Mauricio Espinosa. Producción Mundovivo.

Cuando el fatigado Califa Boabdill entrega las llaves de la ciudad de Granada al rey Don Fernando el 2 de Enero 1492, se cierra un extraordinario período en que convivieron en la península ibérica la cultura árabe, cristiana y judía. Dos siglos antes esa experiencia de enriquecimiento mutuo tuvo su máxima expresión durante el reinado de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla, Toledo y León y que la historia recuerda como protector de las ciencias y las artes.

Por razones políticas la vertiente árabe fue en un principio dominante, ya que la conquista de España por los moros se produjo tempranamente durante el reinado de la corte de los Omeyas, primera dinastía de la era

musulmana. Con posterioridad ella fue reemplazada por los Abasidas, lo que significó el desplazamiento del poder político de las ciudades de Hijaz y Medina a Bagdad. Gracias al florecimiento cultural del mundo musulmán, se han conservado un número de tratados que entregan información importante para entender el desarrollo de la música árabe; en primer lugar, existía una clara diferenciación entre la música de arte y la música folclórica, esta última no fue registrada por los tratados en forma específica. La teoría se apoyaba en 8 modos que fueron influidos por los modos bizantinos y se ejemplificaba con las afinación de las cuerdas del laúd, instrumento de origen persa que gozaba de enorme popularidad tanto en la música popular como en la llamada música clásica árabe y que se difundió desde España al resto de Europa. Sabemos que el destacado músico Ziryab emigra a España, aproximadamente el año 850 DC. y estimula el uso del laúd de cuello corto y le agrega una quinta cuerda. La refinación y complejidad de la música que se escuchaba en las cortes del período de auge sólo nos ha quedado como referente literario, por cuanto era de transmisión estrictamente oral y no se conservan registros de música escrita durante ese larguísimo período.



Por otra parte la comunidad judía que se había asentado en España durante el período romano representaba también un importante referente cultural en la Edad Media. Hombres de ciencias, filósofos, artistas y médicos dejaron numerosos tratados para la posteridad. La música sefardita, como se conoció posteriormente a la tradición musical judeo-española, corrió otra suerte que la música árabe. Expulsados más tempranamente por los castellanos han emigrado a diferentes países, algunos del norte de Africa, pero la corriente mayoritaria se estableció en las regiones centro europea y países eslavos, donde siguieron cultivando sus tradiciones y manteniendo un dialecto de la lengua castellana. Ese contacto permitió que muchos ejemplos musicales se los haya transcrito, evitando que se extinga la tradición y dando origen a colecciones importantes. Ellas contienen fundamentalmente música vocal, verdaderos “cancioneros” cuya temática está referida a la vida cotidiana: bodas, fiestas, compromisos de bodas, cuestiones amorosas y en menor grado historias bíblicas.

Comprensible es entonces que la tradición musical española en la Edad Media esté indisolublemente unida a lo árabe y lo judío, siendo la máxima expresión de amalgamamiento musical *Las Cantigas de Santa María*, compiladas por Alfonso X. Son más de cuatrocientas composiciones en honor a la Virgen María, escritas en dialecto galaico-portugués, las cuales además están ilustradas con 40 miniaturas que representan a diferentes músicos de la época, justamente, cristianos, moros y judíos, constituyéndose por tanto en un excelente referente iconográfico de su tiempo.

Estos son los elementos que sirven de basamento para la segunda producción del grupo In Taberna, que nace en Enero de 1992, como iniciativa de un grupo de profesores egresados de Pedagogía en Educación Musical

de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Desde su origen han orientado su línea artística al cultivo de la música medieval. Su primera producción discográfica data de 1998, con un registro exclusivo de canciones de la tradición judeo-española. Con este antecedente, más su experiencia en la interpretación de algunas de las 400 cantigas de Alfonso X y del repertorio medieval de otros países europeos, el grupo ha incorporado algunos ejemplos del repertorio árabe y árabe andaluz para disponer del material necesario para la grabación.

Se trataba entonces de recurrir a tres fuentes de origen muy diverso. En primer término está la música medieval europea, que se ha conservado por transcripciones de la época, las cuales han llegado hasta nuestras manos depositadas en colecciones diseminadas en distintas bibliotecas europeas. Existen buenas versiones en notación moderna, asimismo como mucha información adicional. No menos importante son los referentes sonoros, es decir, las innumerables versiones que grupos especializados han realizado y que se encuentran disponibles en grabaciones comerciales. La tradición musical sefardí se ha transmitido por las comunidades en forma oral pero ha despertado el interés tempranamente por codificarla en escritura musical convencional. Se dispone de una buena cantidad de fuentes y el dialecto sefardí no ofrece mayores problemas fonéticos. Finalmente está la música árabe, que representa los mayores desafíos, en cuanto a disponer de fuentes de música escrita, prácticamente inexistentes y los aspectos interpretativos involucrados como la fonética de la lengua árabe. En relación al primero de los problemas, sabemos que luego de la expulsión, se establecieron comunidades en el norte de Africa, especialmente en la costa marroquí, que han conservado una tradición

musical conocida como árabe andaluz, de la cual no existen transcripciones escritas pero sí se dispone de grabaciones de los grupos que están activos, incluso en España. La interpretación del repertorio árabe muestra la cara de Jano: por un lado un gran número de instrumentos medievales que son comunes tanto para la música europea como a la árabe, como el laúd, rebec y nákeras, de manera que su abordaje es ya familiar. Distinto son las convenciones de ejecución, que pueden plantear problemas más complejos.

El actual registro incluye tres canciones sefaradíes, tres piezas de música árabe, de las cuales dos son Noubas del Al-andalus (nombre que recibía España por los moros) y 6 piezas europeas: dos cantigas, dos piezas instrumentales italianas y dos piezas inglesas. Nuestra impresión global es que se trata de un trabajo serio, sobre un aspecto histórico interesante como es ofrecer una selección musical de las tres culturas. En ese sentido la inclusión de repertorio italiano e inglés, puede ser discutible, especialmente de este último, y de alguna manera debilita la unidad natural que hubiera representado sólo ofrecer música medieval española.

Por otra parte, la presente grabación evidencia los avances del conjunto en cuestiones estrictamente musicales: instrumentaciones, afinación, mejor manejo de los cordófonos, como el laúd, el harpa, viela y Qanún, (psalterio de origen árabe de forma rectangular) aunque todavía el tañido del laúd no alcance los niveles de virtuosismo de que hacen gala los músicos árabes y el sonido del rebec pudiera explotar los giros de la afinación y convenciones de interpretación de los instrumentos de cuerda frotada del oriente. Al margen de ello todas las intervenciones de la percusión (crótalos, nakaras, darbukas, tamboril etc.) son hermosas, ágiles y de muy buen gusto, siempre al servicio de la música. La

variedad de flautas, incorporando además de las tradicionales flautas dulces al galoubet, el gemshor (instrumento de la familia de las flautas de pico, hecha con el cuerno de un animal), la flauta de seis orificios, son empleadas diestra y sabiamente. Las voces mantienen su buen nivel de calidad y en general las interpretaciones también lo son, superando, especialmente en ejemplos instrumentales, ciertas grabaciones provenientes del exterior.

En una revisión más pormenorizada de algunas de las piezas incluidas, la *Ductia* inglesa del siglo XIII que inicia la grabación, muestra el muy buen nivel de ejecución de los instrumentos de cuerda. Continúa el anónimo sefaradí *Yo m'enamori d'un aire*, y que permite apreciar como las voces del conjunto han logrado, de un modo estilístico muy convincente alcanzar un buen grado de afinidad con este repertorio. El *Saltarello* italiano que prosigue y el que está ubicado como el registro penúltimo, son piezas instrumentales muy conocidas en el repertorio medieval pero que aquí se muestran, como ya se dijo, con un alto nivel de calidad.

El Gímel *Salve Virgo*, anónimo inglés del siglo XIII, sexta pieza incluida, es una pequeña joya musicológica, y donde es posible apreciar el temprano uso de las terceras en la música británica de la alta edad media. Está instrumentado con un trío de flautas y un trío de voces, usando funcionalmente la afinación temperada. Resta al conjunto incorporar en este tipo de repertorio afinaciones históricas como la pitagórica y la afinación por terceras justas. Le sigue el anónimo al-andalus *Sana'a, garibach al-hossain*, es una bella versión que saca partido a un sorpresivo silencio en el fraseo, y en que el grupo ha podido absorber parte del difícil estilo de la música árabe. Las secciones de canto se han reemplazado, tanto en ésta como en las otras dos piezas árabes

del disco, por vocalizaciones, en atención a la dificultad evidente del idioma, pero que en definitiva representan una debilidad interpretativa. La *Cantiga 117* reduce, acertadamente, el largo relato del milagro de la virgen de Chartres a un recitado y una versión musical a cargo de los instrumentos.

El apoyo gráfico es otro aspecto a destacar. De partida el disco lleva impreso como fondo un atractivo diseño en base a una filigrana de estilo oriental y a un manuscrito medieval. El folleto explicativo, muy completo, apoyado con reproducciones de la época, entrega antecedentes del grupo, la instrumentación de cada pieza, foto de algunos de los instrumentos empleados y los textos literarios completos de las canciones. Se incluye también una versión en inglés.

En resumen, un disco absolutamente recomendable, tanto para los amantes de la música medieval como a todos los melómanos en general.

Octavio Hasbun
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

Oscar Ohlsen Esquinas Música Chilena para guitarra

Gustavo Becerra Schmidt: (1956) / Edmundo Vásquez: *Créole* (1984); *Lointaine* (1984); *Suite Transitoria* (1977) / Raul Céspedes: *Tres Nocturnos* (1997) / Oscar Ohlsen: *Reflexiones* (1975); *Preludio Meridional*

(1970); *Preludio Homenaje a Villa-Lobos* (1971) / Juan Pablo González: *Estudio 03* (1982) / Santiago Vera-Rivera: *Anagogística* (1986) / Cristhian Uribe: *Cueca Triste* (1990) / Juan Orrego Salas: *Esquinas Op.68* (1971) / Eulogio Dávalos: *Tonada sin retorno* (1987) / Alejandro Guarello: *Base Esad* (1990). Oscar Ohlsen: Guitarra. SVR-ABC-3006-12, 2000.

Luego de 15 años de la publicación del primer fonograma dedicado íntegramente a la música chilena para guitarra, Oscar Ohlsen entrega un nuevo y valioso aporte a su difusión en su reciente CD "Esquinas". De aquella primera publicación reaparecen con el lustre del sonido digital, *Estudio 03* de Juan Pablo González, *Reflexiones* del mismo Ohlsen y la obra de Juan Orrego Salas que da el nombre al volumen. Como contrapartida, la grabación contiene 4 estrenos discográficos: La *Sonata II* de Gustavo Becerra, *Tres Nocturnos* de Raúl Céspedes, *Cueca Triste* de Cristián Uribe y *Base Esad* de Alejandro Guarello. La música chilena, en su tendencia general al carácter contemplativo y la brevedad, hace complejo el dilema de la dramaturgia de un recital exclusivo. En este caso, aparte del *allegro* de la *Sonata II* de Becerra, la obra de Guarello y de Orrego, de las 22 pistas del CD, ninguna pieza supera los 3 y medio minutos. Por otra parte, solamente en 2 pistas (los movimientos inicial y final de la *Sonata* de Becerra) aparece un *allegro* de punta a cabo. El baile es discreto en *Créole* de Edmundo Vásquez, *Preludio Meridional* (vals) de Oscar Ohlsen, *Cueca Triste* de Cristian Uribe y *Tonada sin retorno* de Eulogio Dávalos pues desde su título y estilo estas danzas exigen una interpretación de atenuada motricidad. Los pasajes de mayor actividad rítmica: el "Resoluto" de la *Suite Transitoria* de Vásquez, "Ascensión" de Santiago Vera, *Esquinas Op.68* de Juan Orrego y *Base Esad* de Alejandro Guarello no alcanzan una masa crítica de movimiento contrastante.