

Melodía tradicional de un romance sefardí en una fuente del siglo XVIII

Edwin Seroussi

A PESAR DE QUE el presente autor nunca trató el difundido mito sobre la "antigüedad" de la tradición musical sefardí en general, y la romancística en particular, no cabe duda que la fascinación del público interesado en la cultura sefardí con su "autenticidad" es un tópico que en cierta manera ha influido a la investigación académica. La presente relación, nacida de una fortuita coincidencia (tengo que ser sincero con el lector) y desligada de intereses ideológicos que promulgan "antigüedad" como marca registrada de "autenticidad" cultural sefardí, es una modesta contribución al tema de la tenacidad de la memoria musical sefardí.

¿Con qué melodías se cantaban los romances sefardíes de antaño? Es esta una pregunta que ha apasionado a los investigadores de cultura sefardí, especialmente aquellos de tendencias histórico-filológicas. Para contestarla se necesitan evidencias y las que se encuentran en nuestro poder no ayudan mucho a dar respuestas conclusivas. La evidencia tangible de la tradición musical sefardí procede de encuestas etnográficas realizadas sólo a partir de los últimos años del siglo XIX.¹ Como consecuencia, la única fuente de información sobre el pasado es la memoria musical de los informantes sefardíes en-

trevistados desde entonces, muchas veces al azar y sin una metodología etnomusicológica sistemática. En base a la evidencia etnográfica disponible, investigadores han tratado de extrapolar esquemas estructurales, melódicos y rítmicos de las antiguas melodías sefardíes de romances en base a comparaciones con fuentes escritas españolas. Los resultados de estas investigaciones demuestran una cierta similitud estructural entre las melodías de romances viejos conservados por la tradición oral sefardí y las melodías de los mismos romances tal como aparecen en arreglos polifónicos cortesanos de los siglos XV y XVI.² Aún así, hay que tener en cuenta las limitaciones de tal metodología de tipo comparativista

Institute of Mediaeval Music. (Musicological Studies vol. 23), 1972-5. Del mismo autor véase su estudio sobre las importantes y muy tempranas encuestas de Manuel Marique de Lara, "Manuel Manrique de Lara and the Tunes of the Moroccan Sephardic Ballad Tradition, Some Insights into a Much-Needed Critical Edition", *El Romancero hoy, Nuevas fronteras*. 2o Coloquio Internacional, ed. A. Sánchez Romeraldo, D. Catalán, Samuel G. Armistead, et alii, Madrid, 1979, pp. 75-87. Otra fuente temprana de notaciones musicales que incluye romances sefardíes y que Katz no conocía es un manuscrito inédito del investigador checo Ludvik Kuba fechado en la última década del siglo XIX y publicado por Susana Weich Shahak, "The Bosnian Judeo-Spanish Musical Repertory in a Hundred-Year Old Manuscript", *Jahrbuch für musikalischer Volks- und Volkskunde*, 14 (1990), pp. 97-122.

² Entre los trabajos más serios sobre este tema se encuentran: J. Etzion y S. Weich Shahak, "The Spanish and the Sephardic Romances, Musical Links", *Ethnomusicology*, 32, no. 2 (1988).

¹ La notación más temprana de la melodía de un romance sefardí conocida hasta ahora era la versión de *La guirnalda de rosas* recogido de un sefardí de Viena y publicado en *Der Urquell* (1896). Para las fuentes escritas de romances sefardíes véase Israel Katz, *Judeo-Spanish Traditional Ballads from Jerusalem: An Ethnomusicological Study*. 2 vols. Brooklyn:



cuando se trata de fuentes tan diversas y separadas por un período de transmisión de casi quinientos años.

Lo ideal entonces sería tener acceso a notaciones musicales de romances sefardíes del pasado basadas en las versiones de los sefardíes mismos y que tienen un hilo de continuidad con versiones de los mismos romances recogidos por investigadores en el siglo XX. Encontramos la transcripción más antigua de una melodía tradicional de un romance recogido directamente de informantes sefardíes en una fuente muy difundida en la literatura sobre música judía pero insospechada desde el punto de vista del estudio del romancero sefardí. Digo “melodía tradicional” precisamente porque su identificación como tal es posible dada su supervivencia en la tradición oral sefardí.

Este descubrimiento aconteció en el marco de un extenso y detallado trabajo sobre las melodías hebreas incluidas en el *Estro Poetico-Armonico* (8 vols., Venecia 1724–1727) del compositor veneciano del Barroco, Benedetto Marcello (1686–1739).³ El

pp. 1–37; idem, “The Spanish Romances Viejos and the Sephardic Romances. Musical Links across Five Centuries”, *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*. Bologna 1987, III (1990), pp. 7–16; Israel J. Katz, “Pre-Expulsion Tune Survivals among Judeo-Spanish Ballads? A Possibly Late-Fifteenth Century Antecedent”, *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, ed. Michael Gerli y Harvey L. Sharrer. Madison, 1992, pp. 171–192; idem, “El legado musical de la diáspora sefardí: Comprendiendo una tradición en términos de su supervivencia”, *Judios, sefarditas, conversos*, ed. Angel Alcalá. Valladolid: Ambito Ediciones, 1995, pp. 365–392.

³Los resultados de esta investigación aparecen en Edwin Seroussi, “In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-century Venetian Ghetto: Reconsidering the Hebrew Melodies in Benedetto Marcello’s *Estro Poetico-Armonico*”, *The Jewish Quarterly Review* 93, nos. 1–2 (2002), pp. 149–200. Las melodías hebreas de Marcello, ya reproducidas pocos años después de su publicación en libros sobre la historia de la música antigua y mencionadas en numerosos estudios sobre música judía, han suscitado renovada atención en los últimos años. Véase también: Don Harrán, “The Hebrew Exemplum as a Force of Renewal in 18th-Century Musical Thought: The Case of Benedetto Marcello and His Collection of Psalms”, *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21st Century*, ed. Thomas Mathiesen & Andreas Giger. Lincoln and London, 2002, pp. 143–194; Anny Kessous Dreyfuss, “D’un Psaume de Benedetto Marcello à une *Mélodie juive* de Charles Valentin Alkan: Le parcours d’un Air”, *Acta Musicologica* LXXVIII/1 (2006), pp. 55–74. Asimismo véase la abundante literatura sobre el tema citada en estos dos estudios.

Estro es una colección de paráfrases en italiano de cincuenta salmos arreglados mayormente para una o dos voces con acompañamiento instrumental. Esta obra original, cuya recepción en los siglos XVIII y XIX fue excepcional, atrajo también gran atención debido a un aspecto inusual de su contenido. Diez salmos incluidos en los volúmenes II, III y IV del *Estro* citan melodías litúrgicas hebreas que Marcello recogió directamente en las sinagogas del Ghetto veneciano, probablemente en la segunda década del siglo XVIII. El marco limitado del presente artículo no nos permite repertir en detalle el complejo proceso histórico y social que llevó a este compositor católico a usar tal excepcional fuente de inspiración. Es suficiente mencionar aquí la constante búsqueda de modelos de inspiración en la antigüedad bíblica y griega clásica como fuerza regenerativa del arte en Italia desde el Renacimiento tardío hasta la primera mitad del siglo XVIII.

Marcello, un patricio compositor veneciano, recogió once melodías de las sinagogas del Ghetto veneciano, señalando si eran de origen asquenazi (*tedesco*) o sefardí (*spagnuolo*). La transcripción de cada melodía hebrea aparece en notación eclesiástica “antigua” (en términos del barroco) al comienzo del salmo en el cual se cita. Esta notación musical es de derecha a izquierda, en la dirección del texto en caracteres hebreos que aparece bajo la música. El mero uso de caracteres hebreos revela un cierto nivel de colaboración entre Marcello y elementos de la comunidad judía de Venecia. Retornaremos más adelante a este importante detalle.

Cinco de las once melodías sinagogaes recogidas por Marcelo pertenecen al rito sefardí, casi con seguridad al asociado con la sinagoga veneciana denominada “Levantina”. Esta sinagoga pertenecía originalmente a la comunidad de los judíos provenientes del Imperio Otomano y estaba separada de la de los “Ponentini”, o sea la de los judeo-conversos que se establecieron en Venecia a partir de la mitad del siglo XVI. Pero hacia el final del siglo XVII la sinagoga “Levantina” era ya al parecer una sinagoga sefardí “oriental” en el moderno sentido de la palabra. El repertorio musical litúrgico de esta sinagoga estaba relacionado con el de las sinagogas sefardíes de Grecia, Bosnia y Turquía que nos son conocidos hoy por los estudios de la tradición oral. Esta asociación se revela especialmente en la identidad étnica de los *jazaním* (cantores sinagogaes) contratados para officiar en la sinagoga “Levantina”.

Una de las cinco melodías sefardíes recogidas por Marcello pertenece al Hallel, o sea a la serie de Salmos de Hallelujah (nos. 115–119 en la Biblia Hebrea). Estos salmos se incluyen en la liturgia matutina de fiestas, como ser los tres festivales de peregrinaje (Pesaj, Savuot y Sucot), el festival de Janucá y el sábado precedente al primer día de cada mes del calendario lunar hebreo. La melodía en cuestión está adaptada a los versos 21 y 22 del Salmo 118 que comienza con las palabras *Odekha ki 'anitani* (Yo te doy gracias porque me escuchaste y fuistes mi salvación/La piedra que desecharon los constructores es ahora la piedra angular).

Podemos establecer, en base a nuestros estudios de la tradición oral romancística y de la liturgia sefardí, que esta melodía del Salmo 118 recogida por Marcello corresponde a una de las más difundidas versiones sefardíes orientales del romance *La vuelta del marido*. Los primeros versos de la gran mayoría de estas versiones del romance es “Arboleda, arboleda, arboleda tan gentil/La raíz tiene de oro, la cimiente de marfil”.⁴

Nuestra hipótesis se basa en dos tipos de evidencia, una histórica y la otra etnográfica. Pasemos a analizar estas dos evidencias. Desde un punto de vista histórico, un documento clave para nuestro argumento es el importantísimo manuscrito de Mošé Hacoheh titulado *Sefer ne'im zemirot* de la British Library (Londres), Ms. Add. 26967, fechado en Venecia, post-1702. Se trata del compendio de poesías del jazán Mošé Hacoheh, oficiante de la sinagoga Levantina de Venecia precisamente durante los años en los cuales Macello recogió sus melodías hebreas. El manuscrito de Hacoheh es conocido en los estudios sefardíes por los trabajos de Attías y más recientemente por una biografía de Hacoheh publicada por Benayahu.⁵ El primer verso del romance *La vuelta del marido* está mencionado dos veces en el manuscrito Hacoheh como incipit litúrgico (fols. 107b and 108a), lo que testimonia el frecuente uso de la

melodía de este romance para cantar textos religiosos en la sinagoga Levantina de Venecia en la época de Marcello. Más aún, el manuscrito de Hacoheh registra también la costumbre de cantar versos de los Salmos del Hallel con melodías de canciones judeo-españolas de varios géneros, entre ellas, melodías de romances. Esta práctica musical no es de nada excepcional en la cultura sefardí. El uso de melodías de canciones en español en contextos religiosos está ampliamente documentado en fuentes hebreas desde el siglo XV hasta el presente.⁶

Pasemos ahora a la evidencia de tipo etnográfico. El romance *La vuelta del marido* con el incipit “Arboleda, arboleda” es uno de los más populares en la tradición oral sefardí moderna. Numerosas variantes de esta versión se han recogido en trabajos de campo realizados entre los sefardíes del Mediterráneo oriental a lo largo del siglo XX.⁷

Pero también la costumbre de cantar versos de los Salmos de Hallel con melodías de canciones judeo-españolas, entre ellas de romances, está abundantemente documentada en la tradición oral sefardí.⁸ Las variantes musicales más cercanas a la melodía de *La vuelta del marido* recogida por Macello provienen de las comunidades sefardíes de Bulgaria y de Sarajevo, ésta última precisamente la zona de donde el jazán Hacoheh de Venecia, el presunto “informante” de Marcello, provenía.⁹

⁶ Véase, Edwin Seroussi, con la colaboración de Rivka Havassy, *Incipitario sefardí: El antiguo cancionero judeo-español en fuentes hebreas (Siglos XV–XX)* que será publicado en Madrid por el CSIC en 2007.

⁷ Para un detalladísimo estudio de las variantes musicales de este romance en la tradición oral sefardí de Oriente véase, Katz, *Judeo-Spanish Traditional Ballads from Jerusalem* (supra, nota 1).

⁸ Véase Isaac Levy, *Antología de la liturgia judeo-española*, Jerusalem, vol. I (1964), nos. 152, 153, 157; vol. V (1973), nos. 265, 266, 267, 268, 271; Avner Bahat, “Les contrafacta hebreus des romanzas judeo-espagnoles”, *Revista de Musicología* 9, no. 1 (1986), pp. 141–168, discute en forma específica las adaptaciones de la melodía de *La vuelta del marido* a poemas litúrgicos. Sobre los incipits melódicos de romances en fuentes hebreas en general, y sobre el incipit “Arboleda, arboleda” en particular, véase el estudio de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, “El antiguo cancionero sefardí: Citas de romances en himnarios hebreos (siglos XVI–XIX)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 30, no. 2 (1981), pp. 453–512, esp. 467–468.

⁹ Entre las versiones orales de este romance en los fondos del National Sound Archives (NSA) de la Jewish National and University Library de Jerusalén (mayormente recogidas por Susana Weich Shahak) citamos Yc 853 (28) de Sara Pilosof y Yc 1263

⁴ Sobre este romance véase, Samuel G. Armistead... [et al.], *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, 3 vols. Madrid 1978, apartado 11.

⁵ Véase, Moshe Attias, *Cancionero sefardí*, Jerusalem 1972, esp. pp. 8–17 y pp. 354–365; Meir Benayahu, “Rabi Mošé be-Rabi Mijaél Hacoheh vesifró ‘Et sofer: macor nijbad lecorot šebuyé Belgrad”, *Asufot* 8 (1994), pp. 297–342. («Rabi Mošé be-Rabi Mijaél Hacoheh y su libro ‘Et sofer: una fuente importante para la historia de los cautivos de Belgrad»)



Analizaremos ahora en forma comparativa la melodía recogida por Marcello y, a modo de ejemplo, una de sus supervivencias de tradición oral (en este caso de una informante de Bulgaria) recogida en el siglo XX. La melodía de Marcello consiste de cuatro frases de igual duración en forma ABCD, en donde A se distingue por consistir de la repetición de un mismo motivo. Las frases son isorrítmicas, o sea todas tienen un esquema rítmico muy similar (ver abajo ejemplo musical).

A pesar de la diferencia en modo musical y en el ritmo, las dos melodías tienen en común el mismo esquema de frases (ABCD), aspecto típico de las melodías de romance sefardíes en general.¹⁰ Nótese en el romance la repetición del mismo motivo en la frase A y, lo que es más importante desde el punto de vista de las estrategias cognitivas de la memoria musical en la transmisión oral, la relación interválica casi idéntica entre los tonos finales de cada frase

de Mazal Tov Lazar (de Bulgaria). Versiones de Izmir de Rachel y Estèr Altalef en Y 5453 (7); Yc 2774 (9) y Yc 2434 (18). Para las versiones publicadas de esta melodía judeo-española vease *Zer shel shirei 'am mi-pi yehudei sfarad (Ramillete de romances y coplas sefardiés)*, colección y transcripción de Susana Weich-Shahak, traducciones de Avner Peretz, editado por Edwin Seroussi, Jerusalem 1992, no. 8; Leon Algazi, *Chants sephardies*, Paris 1958, no. 65; Isaac Levy, *Chants judeo-espagnols*, vol. 3, Jerusalem 1970, no. 13; Maír José Benardette, *Judeo-Spanish Ballads from New York*, ed. Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman, New York 1981, no. 21.

¹⁰ Judith Etzion and Susana Weich-Shahak, "The Music of the Judeo-Spanish *Romancero*: Stylistic Features", *Anuario Musical* 43 (1988), 221-50.

(do, mi, la, do en el Salmo, do, mi, sol, do en el romance). Estudios de melodías de romances sefardíes muestran que esquemas formales, el contorno y direccionalidad melódica de las frases (ascendente, descendente, arco, etc.), y la relación entre los tonos cadenciales de las articulaciones melódicas principales, son algunas de las características más estables de la transmisión oral. Son estas características las que nos permiten corroborar relaciones entre melodías documentadas en localidades apartadas o en épocas muy distantes una de la otra.¹¹

En conclusión, si nuestra hipótesis y nuestros argumentos son correctos y la melodía del Salmo 118 registrada por Benedetto Marcello en Venecia en las primeras dos décadas del siglo XVIII es efectivamente una variante de la melodía del romance *La vuelta del marido*, estamos en presencia de la más temprana documentación musical de un romance sefardí tomado de la boca de los sefardíes mismos. Esta evidencia corrobora la tenacidad de la tradición oral romancística sefardí, también en su aspecto musical. Más aún, podemos establecer, en base al caso presentado en este modesto estudio, que a pesar de la dinámica de cambio musical que se testimonia en la mayoría del cancionero sefardí de transmisión oral, algunas de las melodías en este repertorio, especialmente del género romance, son de notable antigüedad.

¹¹ Basamos este argumento en los estudios de Etzion y Weich-Shahak, "The Spanish and the Sephardic Romances" y "The Spanish Romances Viejos and the Sephardic Romances" (citados supra, nota 2).



O - de - kha

ki 'a - ni - ta - ni va - ti - hi li li - shu - 'a.

O - de - kha ki 'a - ni - ta - ni

va - ti - hi li li - shu - 'a

Ar - bo - le - das,

ar - bo - le - das, ar - bo - le - das tan gen - til,

la - ra - iz tie - ne de o - ro

la ci - mien - te de mar - fil.

Ejemplo musical: *Odekha ki 'anitani* de Marcello y una versión del romance sefardí *La vuelta del marido* (Fuente: *Zer shel shirei 'am mi-pi yehudei sfarad*, no. 8)