

7. La música de Sefarad en el al-Ándalus y el flamenco

José Luis Jiménez Sánchez



Introducción¹

En el interesante curso que tuvimos en la UNIA dirigido por mi amigo Miguel López Castro, le reseñé que faltaba una ponencia sobre la importancia que tenía la música judía en los sustratos del flamenco, al igual que la música andalusí. Me cogió la palabra y es por lo que hago esta exposición.

El escritor flamenco de Archidona (Málaga), pero sevillano de adopción, José Luis Ortiz Nuevo, en su libro *Pensamiento Político en el Cante Flamenco* nos dice, al hablarnos de él:

El dolor, la poesía, el hambre, la desesperaciones, el tiempo incrustado en la historia, los suburbios, el aguardiente que vivifica y seca la garganta, la miseria..., la rabia, el miedo, la locura, los ritmos y los cantos de los antiguos: judíos, mozárabes, moros, moriscos, gitanos, hasta negros incluso, andaluces de los siglos perdidos; la cárcel, los caminos, las sierras, la muerte, la muerte, la muerte, el orden, la justicia, los guardias, la vida, el trabajo que asfixia, las tabernas, las palabras (...).

Y el profesor murciano José Martínez Hernández en su bonito libro *Poética del Cante Jondo*, en su página 40, también nos dice:

El flamenco, la casa natal del cante jondo, ha nacido de la humillación y de la marginación, ha sido tradicionalmente **la voz de los parias**, de los que gritan con rabia, de los perdedores, los que sufren la historia; ha sido la expresión de una visión trágica y fatalista de la existencia. El flamenco es una música nacida de la miseria, creada casi en estado de naturaleza por los hijos de las sombras, los habitantes de las cuevas, de las cárceles, de las minas, de los prostíbulos. Es la maravillosa e increíble herencia que dejó toda una elite espiritual de **seres maltratados por la vida** que no tenían ni dónde caerse muertos, la herencia de una voz marginal, casi legendaria, mestiza, patética, intempestiva.

Una de estas voces de los parias, seres maltratados, fueron la de los judíos del Al-Ándalus. Digamos, pues algo de ellos.

1 El presente trabajo es parte de uno de los capítulos de mi libro *Pinceladas Flamencas y Los Cantes de Ronda. La Caña*, publicado en 2006

La música del Sefarad

Hoy día cada vez son más los estudios sobre la música de Sefarad (la España judía) en el Al-Ándalus, y por ello se abren nuevos horizontes en los orígenes del flamenco y de un modo especial en el cante con mayores reminiscencias judías, árabes y mozárabe como es la caña.

Creo que tenemos que partir del siguiente supuesto: Desde el año 711, España y, de un modo más claro, Andalucía, entraron en el seno de «*Dar al-Islam*» (La Casa del Islam), y los judíos y cristianos existentes (arrianos y católicos), se integraron, voluntaria o involuntariamente, en el nuevo estado musulmán. Y lo curioso es que los judíos españoles, principalmente en la música, se reencontraron con sus hermanos de Oriente y África del Norte, la región del Magreb. En el año 863 el emir cordobés Muhammad I establece el estatuto de la fraternidad de musulmanes, judíos y cristianos (mozárabes), «*gentes del libro*».

Para nuestro estudio, sobre la música judía en el Al-Ándalus, me ciño a varios trabajos, ya publicados, como son los del escritor Medina Azara (Máximo José Kahn), el del pianista José Romero, el del guitarrista jerezano Moraíto Chico y el de los grandes recopiladores de la música del Al-Ándalus como son Eduardo Paniagua, Jorge Rozemblum, Cesar Carazo, Felipe Curiel, Judith Cohen y Rosa Zaragoza, entre otros.

Pero después de una intensa reflexión y estudio, tengo que hacer dos afirmaciones, importantes para mí.

Primero, que buscar una semejanza entre la música judía y la caña no es posible. En ambas se dan las características melódicas de las que anteriormente hemos hablado, pero no más. La historia es la que produce el cambio.

Segundo, que la música judía, y de modo especial la de Sefarad, no es tanto para estudiarla como para saborearla, para dejarse imbuir por ella y soñar con los ojos abiertos, emborracharse de ella, en pocas palabras, dejando a la imaginación que vuele a las sinagogas rondeñas y serranas. Y hago esta afirmación después de haber celebrado «*El Sabad*», con mi cabeza cubierta con el «*kipá*» – el solideo judío- en la gran sinagoga de la calle Dohány de Budapest, la más grande de Europa, obra del arquitecto austriaco Ludwig Föster, donde escuché las plegarias del rabino y las peticiones del «*jassan*» a las que les contestaba el coro, teniendo de soporte la música del gran órgano de la sinagoga católica, como le llaman los húngaros.

Un ejemplo claro de la música judía, puede ser uno de los cantos para el día de una de las principales fiestas hebreas, el «*Jom tob*», de la que hablaremos detenida-

mente más adelante; yo escogería el canto titulado «*Ky eshmerá shabát*» («Si observo el sábado») y recopilado por Paniagua en la colección Pneuma, que no es más que «un poema sabático con texto de Abraham Ibn Ezra (Tudela 1089-Calahorra 1167), conservado en la tradición de los judíos marroquíes, siguiendo una melodía andalusí de autor desconocido».

*«Si observo el Shabat, Dios me protegerá.
Es una señal eterna entre Él y yo.
Está prohibido cargar objetos, emprender viajes,
hablar de asuntos corrientes,
de asuntos comerciales e incluso de temas del reino.
Solo meditaré en la Torá de Dios, que me dará sabiduría.
(...)
Es un día que impone respeto, un día para deleitarse,
de pan y buen vino, de carne y pescado.
Los que estén alegres ese día conseguirán la alegría,
porque es un día en el que Dios me llena de felicidad».*

Felipe Curiel tiene publicada una colección de tres Compactos: «*Todas las voces de Sefarad*», que son cantos judeoespañoles² conservados en Marruecos, y en otras ciudades, recopilados por la comunidad israelita de Madrid donde cantan grupos como Raíces, Cantábile, Arboleras, Gerineldo, Simane y cantores como Joaquín Díaz, La Bazanca, Judith Cohen, Felipe Curiel, Rosa Zaragoza, Adolfo Osta, Adela Rubio y Santiago Blasco. Más de 70 cánticos sefardíes interesantísimos y curiosísimos de escuchar. Son ejemplos magníficos para conocer los modos orientales.

La mayoría de estos cantos, podemos comprobar que están embadurnados con la pena (igual que la caña) y los recuerdos de antaño. Y es que hay que tener muy en cuenta lo que dice Eduardo Paniagua, en el folleto explicativo de los compactos, sobre las tres culturas:

«Una visión sintética y global de la música de la España medieval ha de tener en cuenta a estos pueblos que, si bien en el aspecto político, religioso y filosófico

2 El judeoespañol es un dialecto del español hablado por las comunidades judías descendientes de hebreos llamados sefardíes, que vivieron en la península ibérica hasta 1492, cuando fueron expulsados del Reino de España por los Reyes Católicos.

mantuvieron criterios diferentes, en el aspecto cultural y, especialmente en algo intangible como es el mundo de la música, tuvieron una extraordinaria interrelación. Ello no impidió que en las tres bandas existieran autoridades que, según el talante de la época, exaltarán o prohibieran la música, elogiando o censurando a músicos y poetas».

Hay, no obstante, que recordar que la lengua hebrea, en nuestro país, se dejó de hablar en el siglo II, sobreviniendo en el Sefarad en la literatura, y como segunda lengua materna en el Al-Ándalus, y en una época en que se dio el importante fenómeno de la recuperación del hebreo bíblico ampliando su vocabulario con neologismos semánticos del árabe para la poesía, pero utilizando el árabe solo para la prosa.

La poesía judía

En el siglo X en Al-Ándalus, y especialmente en la ciudad de Córdoba, es donde se produce un renacimiento de los judíos a las ciencias y a las humanidades, incluida la poesía y la música. Córdoba, rivalizando con Bagdad, se convirtió en «*la casa de las ciencias*» (dar al-ulum) con fama en toda Europa. Como nos dice Francisco Bueno en su libro «*Los judíos de Sefarad*», página 37, a:

«...mediado el siglo X se produce un hecho de enorme trascendencia para el judaísmo en general y para los sefarditas en particular. Las grandes sedes del saber rabino y profano estaban en Babilonia. Ahora se va a trasladar a Córdoba. En el año 948 se instalan aquí los gaones o rabbanim orientales, creando el Sanedrín de Medina al-Andalus. La historia es trascendental y romántica».

Los judíos del Al-Ándalus tuvieron acceso a este saber y por primera vez escribieron sobre ciencia, gramática y filosofía. Comenzaron a escribir poesía sin finalidad religiosa, por la belleza de la expresión lingüística dedicada a la naturaleza, a los placeres y al entretenimiento de los sentimientos.

Tenemos por ello dos clases de poesías, la religiosa y la profana. Como ejemplo de la primera nos podemos ir al místico malagueño-baturro «*Shelomon ibn Gabirol (Málaga 1020-1057)*», conocido por el apodo de «*el cordobés*» al ser su familia de esta ciudad, aunque se educó en Zaragoza. Su contribución a la poesía religiosa ju-

día es importante, ayudando a hacerla más íntima y personal, y recibiendo a veces posibles influencias místicas, como dos siglos después le sucedería al rondeño, precursor de San Juan de la Cruz en palabras de Asín Palacios, «*Ibn Abbâd*».

Como ejemplo de la poesía judía profana, tenemos a «*Dunâsh ben Labrat*», originario de Bagdad aunque se educó en Fez y residió un buen tiempo en Córdoba, por el año 985; gracias a su conocimiento de la poesía árabe, introdujo en la nueva poesía hebrea, siendo por ello bastante criticado, el metro cuantitativo y la estructura de la casida árabe y la moaxaja andalusí, con su jarcha árabe, con nuevos contenidos religiosos e incluyendo además pasajes profanos en los que imita los temas y los motivos de los poetas árabes. Escribe versos alabando la sabiduría, poemas laudatorios y difamatorios; canta al vino e introduce aspectos de este género que son bien conocidos en la literatura árabe, como la descripción de la bebida, el jardín, el canto de los pájaros, el joven copero y la música que acompaña al banquete. Durante los efímeros reinos de taifas de gran tolerancia religiosa, poco antes de mediados del siglo XI, el talento de los judíos produjo la denominada «*Edad de Oro*» de la cultura hispano-hebrea en el Al-Ándalus.

No obstante, voy a pararme un poco más en esta música, tanto a nivel religioso como profano, por la gran importancia que tienen ambas para el flamenco y, de modo especial, para nuestro cante, la caña.

Hago un inciso para decir que la música religiosa hebrea también había tenido una gran influencia en otras músicas, no profanas, hispanas, de las que ya hemos hablado anteriormente, como es la mozárabe (bizantina) y la gregoriana, así como posteriormente en la música árabe de la época de los omeyas y califas en el Al-Ándalus. Pero prefiero que sea el músico José Romero³ el que nos haga tal descripción:

«El papel musical litúrgico romano, es decir, el gregoriano, cuya música, como todos sabemos se apoya en la música litúrgica hebrea y, luego, el mozárabe, con su influencia musical bizantina, igualmente influenciada por dicha

3 Compositor, concertista y profesor. Nace en Osuna, Sevilla, el 18 de Julio de 1936. Desde muy pequeño se siente llamado por la música, compartiendo sus estudios musicales con el bachillerato en su ciudad natal. Posteriormente recibe clases de piano, armonía y composición de D. Antonio Pantión y más tarde, en el Real Conservatorio de Madrid completa y última su carrera pianística. Fallece el 18 de febrero del 200 y es enterrado en su pueblo.

música semítica⁴, serán los primeros fundamentos musicales que habrán de influir, en un principio, en la idiosincrasia musical andaluza. Su contribución en la gestación musical de la misma es evidente. El sincretismo semítico ha sido, por obvias razones, una consecuencia siempre natural en la historia andaluza. En efecto, será con el advenimiento musical islámico en Andalucía primero y, fundamentalmente en el siglo IX con Hassan Alí ben Nafi «Zir-yab» (el pájaro negro) después, cuando dicho sincretismo se acentuará aún más; se hará más tangible. A partir de entonces será la conducta estético-musical-semítica la que mejor caracterice a nuestra música andaluza (para mí, su primera etapa musical flamenca)».

Máximo José Kahn (Medina Azara)

Para no divagar sobre la música religiosa hebrea, voy a remitirme al tan discutido trabajo de Medina Azara, publicado en el último trimestre de 1930 en la Revista de Occidente.

Dejo de lado el tan traído y llevado tema de que el flamenco, o, para ser más exacto, el «*cante jondo*», procede de los judíos al afirmar Medina Azara que:

«Los judaizantes y marranos⁵ españoles designaron como «cante flamenco» aquellas melodías, entonces religiosas, que sus hermanos emigrados a Holanda y Flandes podían cantar en su culto sinagoga tranquilos y sin miedo a la Inquisición».

Esto tenía lugar el día de fiesta que en hebreo literalmente es «*Jom tob*», como ya dijimos.

-
- 4 Los semitas son los descendientes del patriarca Sem, hijo de Noe. También se les llama a los árabes, hebreos y otros pueblos del Asia y África, con características étnico-lingüísticas propias. José Romero nos dirá que «*cuando hablamos de semitismo musical nos referimos tanto al judeoandaluz como al moriscoandaluz. Los dos constituyen, junto con la aportación gitanoandaluza y otras aportaciones, igualmente semíticas, los tres poderosos pilares de nuestra música flamenca*».
 - 5 Término con el que en España, desde el S.XV hasta principio del S.XVIII, se designó a los judíos conversos, que se suponía que seguían practicando secretamente su religión.

Estoy de acuerdo con bastantes estudiosos flamencos de que la música hebrea, directa e indirectamente ha tenido influencia en el flamenco y cuyo prototipo, o mejor ejemplo, bien podría ser nuestro cante de la caña, pero no comparto la afirmación de Medina Azara de que el «*Día de fiesta*» judía, el «*Jom tob*», son los vocablos, es decir la:

«Voz que bajo la presión del desgaste vulgar de pronunciación sonaría como «jon do», de la cual nació la expresión «jondo», palabra que desde luego nada tiene que ver con «hondo». (Es decir) «lo que hoy día se llama «cante jondo» fue entre los hebreos el cantar festival» y «conforme a la relación y distancia histórica que guardan los términos de «cante jondo» y «cante flamenco» sentimos inconscientemente y conscientemente el primero como el más antiguo, el nativo, el que integra elementos del cántico y recoge el aroma de su jugo, mientras que el segundo suena a una marca, a una denominación general, artificial y consciente».

El salto histórico que ha dado Medina Azara es enorme. Este artículo suyo, ya lo dijimos antes, tuvo sus influencias en Falla y Lorca, y en especial en las ideas de los orígenes del flamenco en el poeta granadino, según Ian Gibson, pero de ahí a aceptar, sin más, las afirmaciones anteriores, va un abismo.

Aunque el más duro en criticar esta teoría creo que fue Hipólito Rossy en su libro «*Teoría del Cante Jondo*», página 40; no obstante, estoy de acuerdo con aquel cuando afirma que:

«El pueblo israelita, por su convivencia de siglos con los españoles, incluso en la España musulmana, tuvo sobrada oportunidad de influir en el cante jondo (yo sigo afirmando que el mejor ejemplo es la caña), como en tantas otras actividades humanas en las que estuvieron presentes, codo a codo con los españoles. Se cree que muchos juglares y cantaores flamencos eran de raza hebrea, y hasta se aventura que la Petenera –tipo legendario de cantaora- era judía ella misma. Lo raro, lo incomprensible, habría sido que hubiera estado al margen de esta actividad artística popular, este pueblo cuyos talentos artísticos han sido extraordinarios y sigue siéndolo hoy como en la remota antigüedad».

La crítica que hace Hipólito Rossy al artículo de Máximo José Kahn creo que es bastante acertada y estoy también de acuerdo con él cuando dice, de Medina Azara, que posee una:

«Total ignorancia del cante andaluz y levantino» (pues no tiene sentido cuando afirma que existe un paralelismo) «de los cantos litúrgicos sinagogales con el flamenco, en la saeta, el fandanguillo y la seguriya gitana, aunque las soleares –dice– tienen también su contrapeso en el culto hebreo, pero no tan expresivamente».

Los ejemplos de cada cante son Centeno con sus saetas, Angelillo con «*la Hija de Juan Simón*» – que es más bien una milonga que un fandanguillo-, y Manuel Torre con la seguriya «*Te fuiste de mi vera*». Creo que, si algún cante flamenco puede tener alguna influencia, en su melodía, de los cantes sinagogales y hebreos, y estar influenciado por ellos, sería la caña, como veremos más adelante.

No obstante, hay una parte de su artículo con la que sí me quedo, y creo que es muy positiva para nuestro trabajo, ya que nos viene de perilla para hablar de la música religiosa hebrea y de su influencia en la caña. Es la del canto del «*Kol Nidrei*» con toda la parafernalia que acarrea y tiene a su alrededor.

Y si antes decía que la música hebrea es más para saborearla que para estudiarla, se lleva la palma el cántico de esta oración hebrea, cuyo texto es más antiguo que la misma melodía. Es esa música que, en palabras de Rosa Zaragoza, en el folleto de introducción a su compacto «*El Espíritu de Al-Andalus*», hace que «...*la gente se sienta libre, bondadosa, pacífica, esperanzada, solidaria, pura e inocente*».

Nos dice Medina Azara que:

«Nació, probablemente, -el «*Kol Nidrei*»- en el siglo XIV, entre judaizantes, marranos y criptohebreos; hasta la fecha representa una de las partículas más significativas y sublimes de todo el rito hebreo. *Kol Nidrei* quiere decir: «Todos los juramentos». En esta oración ruega el israelita a Dios anule «todos los juramentos» que tuvo que prestar oprimido por la Inquisición. (Ante todo, naturalmente, el tener que ser fiel católico.) Esta rogativa fue pronunciada íntegra hasta hace pocos años el día de Yom Kippur en todas las sinagogas del

mundo. Hoy, reformado el culto hebreo en las grandes capitales, algunas comunidades suprimen la mayor parte o la oración entera, cuyo texto fue causa de muchas acusaciones equívocas y funestas».

El «*Kol Nidrei*», el «*Yom Kippur*», el «*Jassan*» y el «*Payyêtanim*»

Aunque sea brevemente, voy a pararme un poco más para hablar del «*Kol Nidrei*»-del que he conseguido grabaciones de 1912 y del 1922-, del «*Yom Kippur*», del «*Jassan*» y del «*Payyêtanim*». Después pasaremos a la música hebrea profana, la que se ha conservado gracias a los sefarditas del Al-Ándalus, los habitantes de la Sefarot andaluza, que hoy día goza de una salud maravillosa y que se refleja en el gran número de grabaciones que se han recuperado, como anotamos en la relación que hicimos de músicos al principio de este apartado.

Para celebrar el culto judío, se reunían antes, y creo que también ahora, en asamblea, bien en la sinagoga, si existe en la localidad, o en la casa de asamblea, la «*Bet Hakenneset*». Durante la ceremonia los hombres llevan la cabeza cubierta con el «*Talit*» o «*Taled*» (chal de oración). Existe, por una parte, un oficiante de la ceremonia que puede ser un sacerdote o un rabino, según el lugar, y, por otra parte, está el cantor, el «*jassan*» que, en palabras de Medina Azara, de él:

«...exige el Talmud – enseñanza y estudio de las Sagradas Escrituras- que posea una gran cultura musical, es decir, que su técnica sea consumada y que sienta hasta su último sentido el texto que ha de cantar. De un lado, es una buena escuela para la voz el ser *jassan*, pues la sonoridad del idioma hebreo proporciona a la voz volumen, resonancia y expresión; por otro lado, admiten las comunidades como *jassan* únicamente a la persona cuyas capacidades corresponde a las prescripciones del Talmud. En efecto: descienden gran parte de los mejores tenores y barítonos del mundo (la mayoría vive ahora en los Estados Unidos -creo que también en Canadá- del estado de los *jassanim*. Esto lo refiero para trazar el valor artístico de la voz del cantor sinagoga».

Y ¿no sucede igual con el cantautor de la caña? Pregunto yo, recordando a Estébanez Calderón y Gevaert.

Pero continuamos, con el «*jassan*» que nos describe Medina Azara. Hay que decir que se olvida de los poetas judíos andalusíes, herederos espirituales de los grandes poetas de la Biblia, idénticos a aquellos otros cantores, menos conocidos, que a lo largo de 500 o 600 años han compuesto poemas litúrgicos en Palestina con el fin de instruir a los fieles judíos que asisten a la sinagoga para cumplir el divino deber del Talmud.

Estos poetas judíos andalusíes son los «*payyêtanim*», nombre de origen bizantino, que no son otros que, en palabras de Ángel Sáenz-Badillo y Judit Targarona:⁶

«...cantores sinagogales o judíos piadosos que, con una técnica al principio rudimentaria, pero cada vez más refinada y cuidada escriben poemas en los que se glosa la grandeza de Dios, la magnificencia de su morada celeste, el trato de favor que ha tenido siempre con el pueblo judío, o en los que la comunidad de Israel reconoce humilde y contrita sus pecados y acude a su Señor en busca de perdón, siempre esperando la prometida liberación. Hace siglos que conocen la rima, si bien esos poemas escritos en hebreo para ser cantados no necesitan un número más o menos fijo de sílabas como suelen procurar los poetas de otros pueblos. Su lengua no coincide demasiado con la de la Biblia: una cosa son los libros sagrados, y otra la lengua en la que se reza en la sinagoga, en la que influyen los escritos de los rabinos y usos populares y coloquiales, además del atrevimiento innovador de esos poetas no siempre excesivamente cultos. Muchas veces nos dejan el nombre del autor en forma de acróstico formado por las primeras letras de cada verso o estrofa».

Continuemos con el «*jassan*», para no apartarnos mucho de nuestro tema, a quien lo compara Medina Azara con el cantaor de saetas -yo digo que también podía ser el de caña o de seguriya- que es portavoz de los escuchantes o espectadores ya que «debe expresar por medio de sus potencias de interpretación más sutiles, **lo que sienten todos en general**».

Esta última frase que retinto, habría que ponerla con letras de oro en el arte flamenco ya que es donde nos sentimos retratados todos los aficionados flamencos y que tan maravillosamente supo plasmar, en versos, el mayor de los Machado:

6 Ángel Sáenz-Badillos y Judit Targarona Borrás. «Poetas Hebreos de Al-Ándalus». (Siglo X-XI). Antología. Ediciones El Almendro. Córdoba, 1990. Página 12.

«A todos nos han cantado,
en una noche de juerga,
coplas que nos han matado...»

Nos sigue hablando, Medina Azara, de la doble misión que tiene el «*jassan*», muy parecida a la del cantaor flamenco:

«Por un lado, está en la situación del tenor de teatro, que, representando cualquier papel, ofrece al público su arte como más o menos emocionante. Por otro, le sirve a la comunidad sólo de «alta voz»; esto en caso de que la naturaleza de la oración pide teóricamente que sea cantada por la multitud, que una pluralidad de fervores llene la nube que ha de alzarse hacia el Eterno. Hay en el culto hebreo varias oraciones que canta el «*jassan*» solo, pero cuyo carácter es el de oraciones comunes; el texto dice con mucha expresión: «nosotros todos»; la comunidad apoya la intensidad rogativa en el canto solitario, acompañando ciertas frases muy suyas; toda la faz de la oración delata el anhelo de ser recitada por una masa, por una colectividad».

Esta última afirmación nos sirve para introducirnos en el «*Kol Nidrei*» donde el cantor asume esta doble misión teniendo muy presente que no es más que una oración:

«Donde no se trata de cualquier invocación de Dios que puede efectuarse por algún mediador neutral, sino de una imploración absolutamente individual en la que cada uno pide expresamente la anulación de los falsos juramentos y perdón por el pecado consiguientemente cometido».

Este es el resumen de este canto. Ya vimos antes, cómo nació el «*Kol Nidrei*» pero para comprenderlo con detalle, mientras se escucha, hay que remontarse al marco de la persecución de la Inquisición contra el hebreo, que analizaremos más adelante, cuando hablemos de la Inquisición y los moriscos.

El «*Kol Nidrei*» es el canto vespertino por excelencia del día de «*Yom Kipur*». Ante de la puesta del sol, en la sinagoga se abre el arca y los dos rollos de la Torah son sostenidos por dos rabinos o miembros de la comunidad, los hombres se cubren

la cabeza con el «*Talit*» y dos grandes candelabros iluminan los rollos santos, como ya dijimos. El oficiante recita la oración:

«En el tribunal de los cielos y en el tribunal de la tierra, por el permiso de Dios, alabado sea, y con el permiso de su santa congregación, nosotros mantenemos que está permitido rezar juntos con los transgresores de la ley».

Los que hicieron aquellos votos falsos ante la Santa Inquisición, como hemos dicho anteriormente. A partir de ese momento el cantor, el «*jassan*», con un ¡Ay! desgarrador, como el de la caña y la seguriya,⁷ entona la oración aramea con las palabras «*Kol Nidrei*» y con una melodía in crescendo, como la caña, repite tres veces las siguientes palabras:

«Todos los votos, obligaciones, juramentos y anatemas... que nos atan desde este «Yom Kipur» hasta el siguiente (cuya feliz llegada esperamos) quedan anulados. Quiera Dios redimir, absolver, perdonar, anular e invalidar y dejar sin efecto esos votos, que no nos aten ni tengan poder sobre nosotros; los votos no serán eficaces ni obligatorios, ni las promesas o juramentos».

Entonces el oficiante y los asistentes contestan con unos versos de la Biblia, concretamente tomados del libro del Pentateuco, -hay que dejar de nuevo a la imaginación volar y pensar en el momento histórico de aquellos creyentes hebreos, víctimas de la Inquisición, que, con el corazón destrozado y los ojos empañados de lágrimas, desnudaban su corazón contrito delante de Yahvé diciendo-: «Y será perdonada toda la congregación de los hijos de Israel, y el extranjero que vive en medio de ellos, viendo que todo el pueblo estaba en la ignorancia» (Del libro de los Números, capítulo XV Versículo 26).»

Medina Azara, para hacernos ver la fuerza que tiene el «*Kol Nidrei*» en el judío orante, en el día santo de «*Yom Kippur*», nos dice que:

7 De este ¡Ay! ya nos habló José Romero anteriormente, página 73, dándole el nombre de **sonidos mágicos supremos**, emitidos por fonemas dolorosos, y que se daba en los típicos quiebros anacrúsicos de introducción de algunos pasajes salmódicos hebreos y bizantinos y al que Lorca denominaba como «el grito terrible», aplicado a la seguriya: «*Un grito*, en palabras del poeta granadino, *que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos*».

«La melodía original primitiva, como siguen cantándolas los jassanim de las viejas sinagogas, es tal que –como narra un antiguo libro de rezos polacos– «en su sombra se embriaga y se eleva el alma, de manera que se estremece en lo más profundo, grita y llora desesperadamente, comparable sólo con el cantar cósmico de los espíritus celestiales». (Y es que todo aquel) «que haya oído una vez el Kol Nidrei cantado, o mejor dicho, llorado y gemido por un «jassan» de la vieja escuela (en la sombra de la sinagoga, únicamente alumbrada por dos cirios grandes sobre el altar cubierto de terciopelo) no lo podrá olvidar nunca. No vacilo en declarar el Kol Nidrei la melodía más grandiosa de los judíos».

La pena es que el que el canto original apenas se conoce y el que ha trascendido todas las fronteras ha sido, en palabras de Medina Azara, la:

«Terrible transcripción para violoncelo y piano de Max Bruch⁸, que de un «cante jondo», primitivo y genial, fabricó una pieza de salón de un romanticismo, una sentimentalidad y de un falso ambiente dramático insoportables. Para estudiar el contenido y significado del «Kol Nidrei» hay que borrar por completo del oído la fatal composición de Bruch que academizó la ingenuidad de la melodía nativa».

No quiero terminar este apartado de la música hebrea religiosa sin decir algo del reiterado «*Yom Kipur*», al que he hecho mención varias veces, ya que es el día más importante del Calendario Judío. Aunque no es un día fijo, siempre ha caído entre septiembre y octubre. En el 2004 fue el 25 de septiembre; en el 2005 el 13 de octubre, y en el 2006 el 2 de octubre.

8 Max Bruch nació en Colonia (Alemania) el día de los Reyes Magos de 1838 y murió el 2 de Octubre de 1920 en Berlín, con 82 años. Su padre fue inspector de policía y su madre una soprano. Se casó maduro, tenía 42 años, con una cantante, con la que tuvo cuatro hijos. Fue un músico excepcional pues con 11 años ya había compuesto algunas obras que se interpretaron en público. Con 16 años ya compuso su primera sinfonía y un cuarteto de cuerdas, lo que le valió un premio de la Fundación Mozart en Frankfurt (Alemania). Fue profesor en Colonia y director de orquesta en Coblenza, Liverpool y Breslau. En 1898 ocupó la cátedra de composición en la Berliner Akademie, que desempeñó hasta 1910. En los diez últimos años de su vida renuncia a sus cargos y se dedica por entero a la composición. Entre sus más importantes obras, destacan el «Concierto para violín en sol menor», comparable al concierto para violín de Mendelssohn. Son muy conocidas su «Fantasía escocesa», para violín y orquesta, y sus «Variaciones sobre el Kol Nidrei», para violonchelo y orquesta, basadas en melodías hebreas.

Es el día del arrepentimiento, «*Día de Expiación o Perdón*», considerado el más santo y solemne del año. La comida, la bebida, el baño, y las relaciones conyugales están prohibidas. El ayuno comienza en el ocaso, y termina en el anochecer del día siguiente. Los servicios de oración del «*Yom Kippur*» comienzan con la oración del «*Kol Nidrei*», que debe ser recitado, como dijimos antes, a la puesta del sol y pide el perdón de los votos hecho de una persona con Yahvé, pero no anula los votos hechos entre personas. El «*Yom Kippur*» culmina con el sonar del «*Shofar*»⁹, que marca la conclusión del ayuno.

Es siempre observado como un día feriado, tanto dentro como fuera de los límites de Israel, y primitivamente era considerado como el día de «*La Adonai*» y de «*La Azazel*»; estos eran los chivos expiatorios, que llevaban sobre sí los pecados del pueblo al ser abandonados o sacrificado, según la Biblia¹⁰.

La música judía profana

Pasamos ahora brevemente a la otra música judía sefardí, a la profana, y tenemos que decir que de seguro la música hebrea profana goza de gran salud por las buenas recopilaciones que se están produciendo por lo músicos antes mencionado, pero con un puesto de honor para esos tres buscadores de tesoros musicales, Felipe Curiel, Eduardo Paniagua y Rosa Zaragoza. Aquí recomendaría la audición del C.D. «*Morada del Corazón*», Sefarad en Al-Ándalus (siglo XI-XII); pese a que la mayoría de las 13 composiciones son de música judía religiosa. También es intere-

9 Al hablar del «*Schofar*», hay que hacer constar que existen tres principales Schofarim (trompetas) para el pueblo judío: a) «*La Primera Trompeta*», que suena y está asociada con Shavuot (Pentecostés); B) «*La Última Trompeta*», que suena y está asociada con Rosh Shanah, el libro de la vida donde están inscritos los justos, y c) «*La Gran Trompeta*», que suena y se asocia con «*El Yom Kippur*» y es conocida en hebreo como el Shofar HaGadol: «*Aquel día tocará el Señor la gran trompeta, y vendrán los dispersos del país de Asiria y los prófugos del país de Egipto, para postrarse ante el Señor en el monte santo de Jerusalén*».

10 «*Acabada la expiación del santuario, de la tienda del encuentro y del altar, Aarón presentará el macho cabrío vivo. Con las dos manos puestas sobre la cabeza del macho cabrío vivo, confesará las iniquidades y delitos de los israelitas, todos sus pecados; se lo echará en la cabeza el macho cabrío, y después, con el encargo de turno, lo mandará al desierto. El macho cabrío se lleva consigo, a región baldía, todas las iniquidades de los israelitas. El encargado lo soltará en el desierto*» (Levítico, 16,20- 22)

santísimo el trabajo, recopilado por el músico Asirio Jookoo Haisan, residente en Estados Unidos, junto con el gran guitarrista jerezano Moraíto Chico ¹¹.

-
- 11 Un viaje a las raíces del flamenco». Música y Canciones tribales de la antigua tierra de Mesopotamia. Discográfica Amalgama. Reseña BI-042. Es un conjunto de 19 canciones de las tierras del Tigres y el Éufrates, Mesopotamia, que hoy son los territorios de Irak, Siria, sureste de Turquía, suroeste de Irán y Yemen.
- «Un día la abuela de Jookoo escuchó por casualidad los cantes de Juan Talega, Terremoto y Agujetas y le preguntó qué era. Le dijo que era flamenco procedente de España. Ella pronto reconoció en aquéllos cantes los compases de la música mesopotámica y le dijo que no se trataba de flamenco sino de Rawey, Diwani, Liliana y otros estilos musicales cantados en arameo, que habían sido transmitidos de padres a hijos».