

nuevamente, el uso de la *sinestesia* presente ya en el texto mismo del poema. En *Le Gibet*, de Ravel, se encuentran, tal como quedó demostrado en el caso anterior, similitudes en la estructura, por el hecho que la obra del compositor se articula en forma ternaria y a la par cíclica, aunque el punto culminante sea divergente, cual espejo, en disposición retrogradable sobre sí misma. Igualmente, la autora lleva a cabo un análisis temático, interválico, armónico, y textural, identificando elementos sonoros con aquellos de contenido semántico, como es el que representa a la campana y al ahorcado, motivo que brinda cohesión a la obra. En este caso va a establecer nuevas vinculaciones con otras músicas, como la vocal del medievo, particularmente el *organum*, o el preludio de *Tristán e Isolda*.

Para finalizar, el libro anexa las partituras de Debussy y Ravel, analizadas gráficamente, de modo de plasmar en estas el análisis ya expuesto.

No está de más destacar que Marta Vela es licenciada en Dirección de Orquesta, en Piano y en Pedagogía del Piano, y en Filología Hispánica, así como Doctora en Educación fruto de una investigación respecto del análisis musical como herramienta para la interpretación pianística, ya que es desde este múltiple quehacer que se levanta su propuesta, enriqueciendo el análisis. Por sobre todo, el libro constituye un rico material didáctico, nutrido de variados ejemplos y citas bibliográficas, ideal para ser utilizado en el ámbito de la docencia y de la interpretación. Y no solo para la interpretación de las piezas en cuestión o de obras de Debussy y Ravel, ya que el ejercicio realizado podría ser replicado en muchas otras obras musicales, especialmente del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, que surgen desde, o su existencia se encuentra vinculada a, una obra literaria.

El texto de Marta Vela, finalmente, deba quizás su importancia al hecho de volver la atención a la música en cuanto *complejo*, transgrediendo la autonomía separatista que la historia, en su lento devenir hacia la modernidad, le impuso a las artes liberales. En este sentido es que puede comprenderse la elección de los autores estudiados, que cuentan ya con la herencia aportada por el romanticismo: la de dirigir la mirada más allá de la historia inmediata, remontándose hacia lo primordial o arquetípico, en este caso la original *sonoridad* y ritmicidad de la palabra, que alguna vez le permitieron su cabal consideración en cuanto “música”.

Daniela Banderas Grandela
Universidad de La Serena, Chile
danielabanderas@gmail.com

Edwin Seroussi. *Ruinas Sonoras de la Modernidad. La canción popular sefardí en la era postradical*. Edición de Susana Asensio Llamas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2019, 160 pp.

El título de este libro no es un manifiesto acerca de la canción sefardí entendida como una ruina sonora, antes bien refleja el resultado de un profundo trabajo de arqueología realizado por el director del Centro de Investigación de la Música Judía de la Universidad Hebrea de Jerusalén, Edwin Seroussi, en el sorprendente campo del arte sonoro, un arte efímero que se va al aire y solo se mantiene fijo y estable en la memoria y en la voz de los sucesivos intérpretes¹. En esta obra, con la inestimable ayuda de la Dra. Susana Asensio Llamas, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas



¹ La naturaleza efímera de la música es asunto recurrente en varios de mis escritos a los que me permito remitir: I. Fernández de la Cuesta: “Auralidad y oralidad. Composición, ejecución y transmisión oral en el gregoriano”, en *La voz y la memoria: Palabras y mensajes en la tradición hispánica. Simposio sobre el patrimonio inmaterial* (Urueña, Fundación Joaquín Díaz, 2006, pp. 17-35); “El canto de la memoria”. Comentarios y reflexiones en torno a los libros de Marcel Pérès y Xavier Lacavalerie *Le chant de la mémoire* (París, Desclée de Brouwer, 2002) y *Les voix du plain-chant* (París, Desclée de Brouwer, 2001)”, en *Saber Leer*, Revista Crítica de Libros de la Fundación Juan March (Madrid, 2003); “Música nueva de tiempos viejos: Elogio del intérprete”, en *Encuentro Internacional de Musicología en III Bienal de las Artes Musicales* (Loja, Ecuador, 2012, pp. 32-35); tema sustancialmente retomado en “Elogio del intérprete”, en *Pliegos de pensamiento vivo* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RABASF, 2018).

(CSIC), Edwin Seroussi ha recopilado diversos trabajos realizados a lo largo de su vida respecto de la canción sefardí dando prueba una vez más de su importante actividad como musicólogo investigador y docente altamente apreciado y evaluado por la precisión y rigor de sus pesquisas. Según se advierte expresamente en la Introducción, el libro “consiste en una serie de estudios de casos, una especie de ensayos de cámara, cada uno dedicado a una canción judeoespañola. Algunos de los estudios primigenios que dieron lugar a este libro se publicaron en la última década en tres idiomas: inglés, hebreo y español. Fueron traducidos, actualizados y de nuevo reescritos para su inclusión en este libro. De hecho, los fundamentos teóricos del presente texto surgieron gradualmente del diligente proceso de reunir los *bits* de información sobre cada canción. Finalmente, surgió un hilo consistente que vinculaba entre sí estos estudios de casos aislados”.

El contenido del libro va precedido de un esclarecedor prólogo del antropólogo, filólogo y escritor español Luis Díaz Viana, investigador asimismo del CSIC. Los dos primeros capítulos dibujan el marco metodológico donde se encuadran los conceptos teóricos básicos de la obra. Así, se examinan los fundamentos de la historia y de la cultura judeoespañola, la historiografía de la canción tradicional en ladino, sus principales figuras y sus recursos tanto en edición impresa como en edición sonora. Seguidamente, a partir del capítulo tercero, se analizan las canciones de la tradición sefardí en lugares donde esta tuvo especial arraigo, utilizando las inestimables y valiosas recopilaciones realizadas notablemente por Susana Weich-Shahak, Paloma Díaz-Mas, Judith R. Cohen, entre otras. Se inicia el recorrido por las canciones ladinas de ida y de vuelta “De España y al Mediterráneo Oriental”, y se abordan diversos temas muy señalados en torno a “La indescriptible belleza femenina”, tomando como referencia el *Cantar de los Cantares* y los *Wasf*, esto es, los poemas árabes medievales de naturaleza descriptiva. A continuación se estudian diversas canciones tradicionales cuya vigencia sigue siendo universal: “El Hermano Infame”, ejemplo de amor prohibido o santidad de una moderna proletaria sefardí; el muy conocido relato poético “Cuando el Rey Nimrod”; y finalmente la universal copla “Bendigamos”, cuya práctica puede rastrearse desde Venecia a Manhattan. El profesor Seroussi estudia las canciones ladinas en sus diversos aspectos: la literatura, la música y las grabaciones sonoras históricas.

Como ya he sugerido al comienzo de esta reseña, no comparto la idea de que las canciones sefardíes sean ruinas sonoras, ni que sea necesario realizar una prospección arqueológica para rescatarlas, según reclama el título del capítulo II. El mensaje fundamental de las más recientes investigaciones concernientes a esta materia, incluidas las del propio Seroussi, indican todo lo contrario: el mundo sefardí no es solo viejo sino también actual. Así lo entendió el jurado del Premio Príncipe de Asturias de la Concordia, cuando al justificar el galardón que le fue concedido en 1990 subrayó su vigencia hasta los tiempos modernos: “Lejos de su tierra natal, los sefardíes se convirtieron en una España errante que ha conservado su legado cultural y lingüística ancestral con cuidado sin igual”.

A lo largo de la historia y desde los orígenes del castellano la canción española y muy notablemente la canción sefardí ha mantenido hasta hoy una singular vitalidad. En vano buscaríamos esta característica en canciones históricas de otros repertorios lingüísticos. A mi modo de ver, son dos las propiedades esenciales de esta singularidad, entre muchas otras que podríamos destacar. Una de ellas es su pervivencia en la tradición oral a lo largo de los siglos, aun después de ser puesta por escrito en cancioneros especiales a partir del fin de la Edad Media. Otra particularidad no menos importante, consecuencia de su realidad histórico-cultural, es el hermanamiento, la unión hipostática –me atrevo a decir– existente entre la música y la palabra en estas canciones². Para comprobar la veracidad de este aserto tan solo hace falta examinar la canción romance en lengua castellana, así durante el Renacimiento y primer Barroco como, posteriormente, en los siglos XIX y XX. Del Renacimiento son singularmente reveladoras, entre muchas, las canciones de Juan de Encina, Juan de Anchieta, Francisco de Peñalosa, etc.; del Barroco es preciso señalar los miles de villancicos que aun se conservan inéditos en las iglesias peninsulares y americanas, obras de egregios músicos maestros de capilla; y de épocas posteriores habría que recordar las canciones de autores tan universalmente reconocidos como Manuel del Pópolo García (1775-1832), Manuel Saumell Robredo (1817-1870), Manuel de Falla (1876-1946), etcétera.

² Me permito remitir nuevamente a mis trabajos, por ejemplo: “La música en la lírica castellana durante la Edad Media”, en *España en la Música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 octubre-5 noviembre 1985 (Madrid: Ministerio de Cultura, Vol. I, 1987, pp. 33-43); y mi ponencia titulada “La Música y la Palabra”, leída en el VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE) celebrado en Puerto Rico en 2016, aún sin publicar.

La tradición sefardí acerca de la que trata en su libro el profesor Seroussi hay que encuadrarla, por tanto, en la gran corriente histórica de la lengua y literatura castellanas y examinarla a la luz del resto de repertorios romances. He aquí brevemente algunas conclusiones que pueden deducirse al respecto:

Los manuales de historia de la música más extendidos describen la canción polifónica en lengua vulgar de los siglos XV y XVI como una realización profana del motete. No es correcto, a mi modo de ver, que esta consideración pueda aplicarse a la canción española. En términos generales el paralelismo o, incluso, la dependencia de la canción polifónica respecto del motete pueden verificarse en la *chanson française* y en la practicada por los maestros del entorno flamenco y borgoñón, pero no en la canción española. El motete, de tradición medieval, se convierte a principios del Renacimiento en una pequeña obra polifónica de estilo imitativo, compacta y compleja, muy estimada por los compositores de la época. A propósito de la canción francesa, George Dottin sostiene que la *chanson rustique* posee también una raíz melódica de estrato menos culto, *style populaire*, con una cierta presencia de la armonía vertical³. No obstante, el análisis técnico formal así de la canción francesa como de la franco-flamenca acusan un cierto grado de intención retórica, probable evolución de procedimientos compositivos complejos descritos en los libros de teoría musical de los siglos XIV y XV. En efecto, a fines del siglo XIV una nueva práctica musical alcanzó gran éxito entre los compositores europeos, pero no llegó a cuajar en la Península Ibérica. El poema *Or voit tout en aventure* del códice de Chantilly, copiado en esa misma época, califica dicha nueva práctica como *ars subtilior*⁴. Este arte “más sutil” se reconoce sobre todo por el intrincado ritmo de las diferentes voces del canto polifónico. La complicación cada vez mayor de los ritmos, incluso en los cantos de iglesia, llevó a producir obras de auténtico malabarismo musical donde las palabras eran prácticamente ininteligibles. Ello obligó al papa Juan XXII a promulgar la bula *Docta Sanctorum Patrum* (1324-1325) para exigir que lo que proclamaban los cantos sagrados fuera entendido por todos los fieles. No obstante, los maestros de las catedrales del otro lado de los Pirineos siguieron aplicando un procedimiento compositivo cada vez más dependiente de la especulación teórica.

Ahora bien, frente a la intención retórica que subyace en la composición de la canción franco-flamenca y en la francesa, la canción polifónica en lengua castellana exhibe sencillez, eficacia expresiva y apego a la palabra. Estas características serían consecuencia natural de una realidad sonora bien distinta, de raíz tradicional, audio-oral, que fue asumida por los polifonistas en lengua castellana. Merced a ello los compositores españoles convirtieron a la polifonía del siglo XVI en uno de los hitos esenciales de la historia universal de la música, según acredita Robert Stevenson en su documentado libro respecto de la música en las catedrales españolas del Siglo de Oro⁵. La comprobación de este hecho nos lleva a concluir, una vez más, que la laguna de fuentes escritas con música en lengua castellana estuvo asociada a una larga y activa práctica oral que no llegó a documentarse sino mucho más tarde en los cancioneros de la polifonía clásica del Renacimiento. Podríamos aportar numerosas pruebas de la raíz tradicional de la polifonía de las canciones en lengua castellana de los siglos XV y XVI. Valga como muestra la canción *Tres Morillas*, extraída del *Cancionero musical de Palacio*, que, por cierto, incorporaría Federico García Lorca en sus *Poemas y cantares populares*⁶.

Para concluir esta breve reseña cumpíame añadir solamente que Edwin Seroussi sitúa la canción sefardí, tal como ya lo hicieron Menéndez Pidal o Máximo José Kahn, cuya obra ha recuperado recientemente Jesús Antonio Cid, Joaquín Díaz y otros en sus respectivos estudios del Romancero, en la corriente audio-oral de la tradición española, lo que no hace sino confirmar con todo derecho la personalidad de ser una música vocal de todos los tiempos.

Ismael Fernández de la Cuesta
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Madrid, España
chant@decnet.com

³ Dottin, George. *La chanson française de la Renaissance*. París: PUF, 1984, p. 6.

⁴ Este *ars subtilior* fue así denominado y estudiado brillantemente a partir del referido poema por la añorada amiga Ursula Günther, “Das ende der *ars nova*”, en *Die Musikforschung*, XVI, 2, 1963, pp. 105-120.

⁵ Stevenson, Robert M. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley: University of California Press, 1961. Trad. esp. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1993.

⁶ García Lorca, Federico. *Obras completas*. 16ª ed. Madrid: Aguilar, 1971, pp. 1870-1872.