

## LA MÚSICA EN LAS *COPLAS DE YOSEF HAŠADIC* DE ABRAHAM TOLEDO (1732)

EDWIN SEROUSSI  
Universidad de Bar-Ilan (Ramat Gan)

Las *Coplas de Yosef hašadic* de Abraham Toledo pueden ser consideradas entre las obras literarias sefardíes aljamiadas más complejas conocidas hasta ahora <sup>1</sup>. No me refiero aquí solamente a la extensión del texto (casi seis centenares de estrofas), sino también a lo que atañe al presente estudio: el elaborado, y hasta ahora único en su género, esquema musical de este poema sefardí.

<sup>1</sup> Agradezco aquí a Jacob M. Hassán, quien durante mi estancia en España en 1989 despertó mi interés por esta obra y por su interesante terminología musical. Hassán ha publicado, con miras a una edición crítica, varios estudios sobre sus diversos aspectos literarios y textuales, que tomados en conjunto representan un destacado aparato bibliográfico-literario; tras la inicial presentación docente, «Las *Coplas de Yosef hašadic*», *Módulo Tres* (Revista de los Departamentos de Lengua y Literatura Españolas, Univ. Autónoma de Madrid) 2 (1973) 8-10, merecen señalarse: I. M. HASSÁN, «Las *Coplas de Yosef* sefardíes de Abraham Toledo y la poesía luctuosa», en *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, vol. III, Madrid 1986, 215-220; ÍDEM, «Coplas sefardíes de *Las hazañas de José*: ediciones ciertas e inciertas», *Sefarad* 46 (1986) 235-252; ÍDEM, «Las *Coplas de Yosef* sefardíes y la poesía oral», en D. CATALÁN *et al.* (eds.), *De balada y lírica 2: Tercer coloquio internacional del Romancero*, Madrid 1994, 271-282; y su comunicación no publicada «La rima en las coplas sefardíes de Abraham Toledo». He podido aprovechar además los materiales textuales reunidos para la edición crítica de las *Coplas* en la que está trabajando I. M. Hassán en colaboración con las Dras. Paloma Díaz-Mas y Amelia Barquín; hasta que se publique puede servir de referencia la transcripción incluida por M. LAZAR en su *Joseph and His Brethren: Three Ladino Versions*, Culver City Ca. 1990, págs. IX-X, XVI-XVII y 99-263 [abrev. *JHB*]. El título *Las hazañas de José* lo reciben las *Coplas de Yosef* en el preceptivo repertorio de E. ROMERO *et al.*, *Bibliografía analítica de ediciones de coplas sefardíes*, Madrid 1992 [abrev. *BAECS*]: núms. 4a, 16a, 90b, 108b y 114a. Sobre el autor véase M. ATTÍAS, «The Work in Ladino of Rabbi Abraham Toledo», *Shevet va'Am* 6 [= 2.ª serie 1] (1970) 116-135, y la reseña de I. M. HASSÁN en *Sefarad* 31 (1971) 195-198. Algunas identificaciones de materiales musicales y literarios hebreos han sido posibles gracias a un estudio de la música otomana culta en fuentes hebreas patrocinado por la Fundación Israelí de la Ciencia, de la Academia Israelí de Ciencias y Humanidades; agradezco aquí a mi colaboradora en este proyecto, la Dra. Tova Beer, por su contribución al presente estudio.

El estudio que presento a continuación se basa en la información incluida en el texto de las dos primeras ediciones de las *Coplas* (Constantinopla 1731-1732 y 1754-1755) que han llegado a nosotros <sup>2</sup>. La importancia de esta información musical radica en que se trata de uno de los ejemplos más tempranos del uso de los modos de la tradición musical turca erudita (*makam*) en una obra en lengua sefardí. Los documentos sobre el makam en fuentes judías otomanas que poseíamos hasta ahora provienen únicamente de manuscritos y obras impresas de poesía litúrgica hebrea (*piyut*) <sup>3</sup>. Solamente hacia el final del siglo XIX y principios del XX aparecen ediciones de canciones sefardíes con rótulos musicales en turco <sup>4</sup>.

Las *Coplas de Yosef* están formadas, como las describe I. M. Hassán, por «estrofas de cuatro versos octosilábicos y rima mayoritariamente alterna (*a-b-a-b*), que se trueca en zejelesca ... en algunos pasajes de carácter más lírico ... y entre las que se intercalan acá y allá algunas estrofas de contenido himnico y problemático esquema métrico» <sup>5</sup>. Casi todos estos «himnos» están encabezados por rúbricas que se refieren a su ejecución musical de acuerdo a la tradición otomana culta e incluyen: el *makam*, o sea el modo musical (la escala y los motivos melódicos característicos); el *usul*, o sea el ciclo rítmico (el ritmo en la música otomana culta está regido por un motivo rítmico tocado con instrumentos de percusión que es repetido durante toda la pieza); y en ciertos casos, la forma musical (como *peşrev* y *semaî*). En otros casos lo que se menciona es el incipit de los poemas hebreos cuyas melodías (*laḥan*) usó Abraham Toledo para cantar sus poesías. Los encabezamientos aparecen mayormente en letra cuadrada (más negra y grande) como epígrafe en línea exenta, pero a veces en letra rasí como el resto del texto con poca o

<sup>2</sup> Las tres ediciones tardías de Belgrado (1860) y Salónica (1866-1867 y 1869-1870) eliminan los encabezamientos musicales (véase nota 30 *infra*); sobre una posible explicación de esta eliminación véanse las conclusiones del presente estudio. Una posible edición antigua de Constantinopla (?) 1748 es un desiderátum; véase I. M. HASSÁN, «Yosef y poesía luctuosa», pág. 217 nota 15, ÍDEM, «Hazañas: ediciones», págs. 237 y 247-248.

<sup>3</sup> Las diferentes aplicaciones del makam turco entre los judíos del Imperio Otomano son tratadas en mi estudio E. SEROUSSI, «The Turkish Makam in the Musical Culture of the Ottoman Jews», *Israel Studies in Musicology* 5 (1990) 43-68.

<sup>4</sup> Por ejemplo, *El buquieto de romanzas*, Estambul 1926, recopilado por Binyamín B. Yosef.

<sup>5</sup> I. M. HASSÁN, «Yosef y poesía luctuosa», pág. 216.

ninguna relevancia tipográfica. Además de los epígrafes musicales, el texto incluye algunas acotaciones que sugieren una interpretación musical de los versos que las siguen inmediatamente. El estudio de estos encabezamientos puede darnos una relativa idea del contenido musical de las *Coplas de Yosef* y al mismo tiempo elucidar algunos de los problemáticos esquemas métricos de aquellos poemas destinados a la ejecución musical.

#### ENCABEZAMIENTOS Y DENOMINACIONES MUSICALES

La tabla siguiente incluye los encabezamientos musicales de las *Coplas de Yosef* en las letras hebreas originales, su transcripción (presumible), su localización en las ediciones de 1732 y 1755 <sup>6</sup> y, entre corchetes, la nomenclatura turca normativa <sup>7</sup>:

- 1] פישׂיריך שגײיא שלח לי / *Pešref seguíá* «*Šelah li*» (C2 *Pesref*) [tc. *Peşrev segâh*], fol. 5a/3b: «Ten ya, Dio, ya ten piadad» (*JHB* 61a/241).
- 2] שגײיא פישׂיריך לחן אל גדול סמאי / *Seguíá pešref lahan* «*El gadol smái*» [tc. *Segâh peşrev, semâi*], fol. 5b/4a: «Oración loaré noche y día» (*JHB* 67a/272).
- 3] בוסיליק גײביר / *Buselik çenber* [tc. *Buselik çenber*], fol. 7a/5a: «Tú uno y [tu] nombre uno» (*JHB* 110a/447).
- 4] פישׂיריך סמאי / *Pešref smái* [tc. *Peşrev semâi*], fol. 7a/5b: «Alabaremos con alegría» (*JHB* 112a/445).
- 5] סיבה פישׂיריך דיוירי ריואן / *Sebâ pesref devirí revân* [tc. *Saba peşrev devri revan*], fol. 8b/6b: «Ande hay roásas y flores» (*JHB* 152a/621).
- 6A] חאפייך פישׂיריך / *Ĥafif pešref* [tc. *Hafif peşrev*], fol. 8b/6b: «Alabaré alabación» (*JHB* 154a/629).

<sup>6</sup> Abreviamos C1 y C2 respectivamente; en una y otra edición la comilla simple alterna aleatoriamente con la doble, ambas con la misma función diacritica y frecuentemente omitidas. Señalamos las ocasionales diferencias textuales de C2, pero no las variaciones gráficas mínimas no significativas. Para facilitar el análisis hemos numerado al margen cada título según su orden de aparición en la obra; y, tras dos puntos, hemos añadido las palabras iniciales del poema que encabeza y la localización de las mismas (por estrofa / verso) en la transcripción de M. Lazar.

<sup>7</sup> Para la grafía normativa de los términos turcos de acuerdo con el uso moderno puede verse K. SIGNELL, *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, Seattle 1977; cfr. también el preceptivo *New Redhouse Turkish-English Dictionary*, Estambul 1968.

- 6B] סאקיל אהבי זארבופיט / *Sakil ahvī zarḇupet* [tc. *Sakil havī darbī fetih*], fol. 8b/6b (precede al epígrafe 7).
- 7] פישיריף סמאי לחן ידי בחש לי / *Pešref smai laḥan* «*Yaday beḥaš li*» [tc. *Pešrev semāi*], fol. 8b/7a: «Torna, Señor, a mi alegría» (*JHB* 160a/653).
- 8] ג'ורנאל / *Ĵurnal* [?], fol. 9b/7b: «A los hermanos tornemos» (*JHB* 192a/784).
- SN] ... דוגייה מריפשייאן / *Duguiá mrepsán*] ... (C2 entre paréntesis, *mrepsán*) [tc. *Dügāh berefsan*], fol. 10b/8b: «Lávala ya esta taza» (*JHB* 221a/903).
- 9] דוגייה פישיריף סאקיל / *Duguiá pešref sakil* [tc. *Dügāh pešrev sakil*], fol. 10b/9a: «Señor de señores lleno de honores» (*JHB* 222a/907).
- 10] דוגייה דיביירי ריבייאן / *Duguiá devrí reván* [tc. *Dügāh devri revan*], fol. 11a/9a: «Tú, muestro Dio abastado» (*JHB* 227a/935).
- 11] סמאי / *Smai* [tc. *Semāi*], fol. 11a/9a (el término aparece como palabra final del verso precedente y no como encabezamiento): «Temerošo Dio en el cielo» (*JHB* 232ab/955-6).
- 12] טאקשיים / *Taksim* (C2 omite) [tc. *Taksim*], fol. 11b/9a: «Si no que H' fue con nos» (*JHB* 239a/983).
- 13] סיבה קינה סופייהאני / *Sehá quiná sofianí* [tc. *Saba, sofyan*], fol. 13a/11a: «Ah Yosef el desdichado» (*JHB* 292a/1195).
- 14] קינה סיבה סמאי / *Quiná sehá smai* (C2 *sehá*) [tc. *saba semāi*], fol. 13a/11a: «Ah hijo mío, cómo te perdí» (*JHB* 299a/1223).
- 15] קינה לחן עלכס עדה / *Quiná laḥan* «*Alejem* [sin yod] *'edá*» (C2 *Alejem* [con álef inicial]), fol. 13b/11a: «A mis hijos queridos» (*JHB* 301a/1233).
- 16] קינה לחן אבכה ואל שוד / *Quiná laḥan* «*Ebké veal šod*», fol. 13b/11b: «Yosef querido, lucido, pulido» (*JHB* 305a/1249).
- 17] קינה מוחאייאר / *Quiná muḥayar* [tc. *muḥayyer*], fol. 15a/13a: «Para qué paristeš, madre» (*JHB* 355a/1452).
- 18] ניגריש דיורי ריואן / *Nigriz devrí reván* (C2 *Nigriz smai* [como 19]) [tc. *Nikriz devri revan*], fol. 16b/14a: «Yosef, mi alma y mi vida» (*JHB* 393a/1607).
- 19] ניגריש סמאי / *Nigriz smai* [tc. *Nikriz semāi*], fol. 16b/14a: «Yosef, respóndeme agora» (*JHB* 397a/1623).
- 20] תחינה ניורוש עגיים יום תצפי / *Teḥiná nevrüz 'aġem* «*Yom tešapí*» (C2 *Tesapí* [con sámej]) [tc. *nevrüz acem*], fol. 17a/14b: «Ah, Dio de mi alma» (*JHB* 414a/1691).
- SN] [sin encabezamiento], fol. 19a/16b: «Alabación al Dio noche y día» (*JHB* 466ab/1919-20).
- 21] דוגייה סאקיל / *Duguiá sakil* [tc. *Dügāh sakil*], fol. 20b/18a: «Señor de señores lleno de loores» (*JHB* 526ab/2178-9).

- 22] אוזל לחן יצחק סאקילי / *Uz̄l laḥan «Yišḥac Saquili»* (C2 *Uz̄al*) [tc. *Uzzal*], fol. 22b/20a: «Oración con alegría tu nombre alabaré» (*JHB* 584ab/2417-8).
- 23] אוזאל סמאי / *Uz̄al smai* [tc. *Uzzal semai*], fol. 23a/20b: «Loores a tí, mi Dio alto» (C2 «L. a mi D. a.») (*JHB* 592a/2473).
- 24] פישיריף סמאי / *Pešref smai* (C2 *Psref*) [tc. *Pešrev semai*], fol. 23a/20b: «Tú eres alto, vivo y santo» (*JHB* 594ab/2493-4).

Varios de los poemas encabezados por rúbricas musicales son introducidos por estrofas que aluden en forma clara a su ejecución musical y en ciertos casos también a su contenido musical. Por ejemplo, el número 9 está precedido por tres estrofas que se refieren a su ejecución musical, la primera («si en melder si en *cantar*», «una *voz*») y la tercera («que mos *cante una farsa*») en la rima simple de la mayoría de las coplas (*a-b-a-b*) y la del medio una quinteta *x-a-b-a-b* que alude al modo musical y al ciclo rítmico:

*Duguiá mreššán* es su voz  
 en el segundo baliado  
 de [¿day?] yayin kol ḥay ašar y de-žán  
 y en compás es llamado  
 el pozo de mereššán

La gran dificultad en descifrar esta estrofa radica en que no sabemos el significado de la palabra *baliado*. Como la canción tiene la rúbrica «Duguiá pešref sakil» (o sea el mismo modo pero en el ritmo sakil), la palabra *baliado* parece referirse a la segunda sección o parte (restaurando quizás ‘va li[g]ado’) del subsecuente pešrev, la cual estaría basada en el ciclo rítmico *bereššan* (que en fuentes hebreas otomanas es transliterado *mereššán*); podemos también sugerir la lectura *bailado* en vez de *baliado*, asumiendo una no insólita metátesis. También el tercer verso —mayoritaria o totalmente en hebreo— no parece concordar con el resto de la estrofa, excepto por la rima; su sentido es dudoso y ofrecemos las siguientes interpretaciones: «de vino, todo [ser] vivo [se] atesoró y [es] dejante» o «suficiente vino todo [ser] vivo ...». Parece que hay aquí un juego de palabras entre el nombre del ciclo rítmico turco *bereššan* y la expresión «pozo de *mereššán*» (quizás ‘pozo de barro’ o ‘de suciedad’, del hebreo מרופש o מרפש), que alude al pozo al que fue echado José. Es de notar que en C2 la estrofa queda reducida al primer verso.

La canción 10 está precedida por estas dos estrofas:

A-sí viva Yisajar  
y tengas muncha ganancia  
y tengas un ben źajar,  
que mos cantes una *romanza*.

Yisajar se pušo el rašo,  
recojose al asentar  
y le hinchó el vašo  
y enpezó esto a *cantar*.

Sólo una estrofa separa las canciones 10 y 11. En ésta se alude al género musical («modo de *řoz*») de la pieza siguiente «*semaí*» y se sugiere, por única vez en las *Coplas de Yosef*, la posibilidad de que la obra, o al menos las partes hímnicas con rúbricas musicales, se cantasen con acompañamiento instrumental («*tañendo*»):

Por lo que estamos manteniendo  
un *modo de řoz* oyí  
que lo estaban *tañendo*  
y lo llamaban *semaí*.

Otros términos para designar piezas musicales, además de los ya vistos («*farsa*», «*řoz*», «*romanza*» y el muy repetido «*cantar*»), son «*endecha*»<sup>8</sup> y «*cantiga*»; este último, por ejemplo, aparece en la estrofa que precede a la canción 18:

En su tino esta *jaquēca*  
y dolor en la bariga,  
asentose con la rueca  
y enpezó esta *cantiga*.

Las *Coplas de Yosef* incluyen otros poemas de género lírico que evidentemente pertenecen al grupo de las canciones con encabezamientos musicales a pesar de que carecen de ellos como los tienen el resto de las de su tipo. No sólo su contenido literario lírico las

<sup>8</sup> Cfr. «Abrió ella la su boca / y enpezó esta *endecha*» precediendo a la canción núm. 13; «*cantar*» aparece además precediendo a las canciones 3, 10, SN (20/21), 21 y 22.

distingue del resto de las coplas, sino que algunas también están precedidas por estrofas que sugieren una ejecución musical como varias de las que tienen epígrafe musical; más aún, hay otras canciones de este tipo que presentan un acróstico alfabético, que es una técnica de corte plenamente piyutesco. Por ejemplo, el poema que empieza «Alabación al Dio noche y día» (SN 20/21), que no tiene encabezamiento musical, está precedido por la estrofa siguiente:

En gran grado asentar  
viéndose de él a él  
enpezó este *cantar*  
al santo bendicho él.

Estas introducciones poéticas a las secciones de las *Coplas de Yosef* con encabezamientos musicales, agregadas a sus formas poéticas muy diferentes a las del resto de la obra, dan lugar a la hipótesis de que efectivamente esos poemas eran, o por lo menos fueron concebidos, para ser cantados, quizás con acompañamiento instrumental. También el contenido de esas secciones difiere claramente del resto: se trata en su mayoría de canciones de alabanza a Dios o de lamentos. Las estrofas comunes relatan el desarrollo de la historia de José; las canciones con rúbricas musicales son interludios líricos en los cuales se expresan emociones.

#### TERMINOLOGÍA MUSICAL

La terminología musical de los encabezamientos musicales en las *Coplas de Yosef hašadíc* incluye veintiséis palabras y frases formadas por términos en turco (quince) y en algunos casos en turco y en hebreo combinados (ocho) o sólo en hebreo (dos). Hemos podido descifrar todos los términos incluidos en esos encabezamientos, excepto la palabra *jurnal* (núm. 8), cuya relación con la terminología musical es más que dudosa; su dilucidación es un desiderátum.

#### A) *Términos turcos*

Los términos en turco se pueden dividir en tres categorías: modos musicales (*makam*), ciclos rítmicos (*usul*) y dos formas musi-

cales (*peşrev* y *taksim*). Los makames citados son, por su orden de aparición: *segâh* (1, 2), *buselik* o *puselik* (3), *saba* o *seba* (5), *dügâh* (9, 10), de nuevo *saba* (13, 14), *muhayyer* (17), *nikriz* (18, 19), *nevruz acem* (20), de nuevo *dügâh* (21) y *uzzal* (22, 23). Muchos títulos no contienen el nombre del modo musical, pero se puede inferir que toman el modo de la pieza inmediatamente anterior. Esta hipótesis deriva del hecho de que las secciones musicales están agrupadas de acuerdo a un esquema modal aparentemente predeterminado, según se muestra en la tabla siguiente:

<i>grupo</i>	<i>núms.</i>	<i>modo</i>
1	1-2	segâh
2	3-4	buselik
3	5-7	saba
4	9-12	dügâh
5	13-14	saba
6	15-16	[quinot con melodías hebreas conocidas]
7	17	muhayyer
8	18-19	nikriz
9	20	nevruz acem
10	21	dügâh
11	22-24	uzzal

Nótese que en la obra están inmediatas —o con mínima separación introductoria— las canciones 1-2, 3-4, 5-7, 9-12, 13-16, 18-19 y 22-24.

El orden y la selección de los modos en este esquema son parecidos a los esquemas modales de las colecciones de *piyutim* de los poetas sefardíes otomanos del siglo XVII como Israel Najara y Yosef Ganso. Es interesante notar que varias lamentaciones (*quinot*) se cantaban de acuerdo a melodías de *quinot* hebreas de Tiš‘á beab (véanse 15-16); este fenómeno ocurre también en la colección de poemas de Ganso, de la cual parece que Abraham Toledo tenía conocimiento (véase abajo).

Los ocho ciclos rítmicos mencionados son, en orden de aparición: *semaî* (2, 4, 7, 11, 14, 19, 23, 24), *çenber* (3), *devri revan* (5, 10, 18), *hafîf* (6A), *darbî fetih* (6B), *havî* (6B), *sakil* (6B, 9, 21) y *sofyan* (13)<sup>9</sup>. El ciclo *berefşan* aparece mencionado no como parte de un

<sup>9</sup> Los ciclos rítmicos de la música otomana son estudiados en profundidad por el gran musicólogo turco R. YEKTA BEY en su estudio «La musique turque», en

título propiamente dicho sino en una de las estrofas que preceden a la canción 9. Los ciclos *sakil*, *havî* y *darbî fetih*, que son de los más complejos de la música otomana, aparecen mencionados juntos al final de la canción núm. 6; al parecer es ésta una referencia a cambios de ciclo rítmico en las diferentes secciones de tal canción, o menos plausible, a cambios rítmicos similares en la canción que sigue inmediatamente (núm. 7).

Los ciclos rítmicos otomanos son generalmente ejecutados por instrumentos de percusión que acompañan a los instrumentos melódicos o a cantantes. Es por lo tanto imposible reconstruir la relación entre el texto judeoespañol y los ciclos rítmicos, ya que no sabemos si la relación entre ellos era silábica (o sea que cada sílaba corresponde a un toque percusivo) o melismática (varias sílabas corresponden a un toque percusivo). A pesar de que no podamos aportar más detalles sobre este punto, la mera diversidad de ciclos rítmicos mencionados en las *Coplas de Yosef* indica un alto nivel de conocimiento de este complejo aspecto de la música otomana por parte del autor.

Se citan dos formas musicales, el *peşrev* (1, 2, 4, 5-7, 9, 24) y el *taksim* (12). El *peşrev* es una de las formas más comunes y prestigiosas de la música otomana clásica. Es ésta una forma puramente instrumental, estructuralmente larga y lenta, con rol de preludio en el *fasıl* (suite de piezas instrumentales y vocales en la tradición otomana culta) o el *ayin* (suite de piezas instrumentales y vocales ejecutada en los rituales de la secta mevlevî, los derviches danzantes)<sup>10</sup>. Es de notar que todos los *peşrevs* menos uno aparecen en la primera parte de la obra de Toledo (canciones 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9); el *peşrev* restante (núm. 24) es una forma especial más corta y rítmicamente más liviana, llamada *peşrev semaî* (*peşrev* en el ritmo *semaî*), la cual es usada en el *fasıl*, efectivamente, como último movimiento.

Los sefardíes han empleado el *peşrev* como género vocal desde el siglo XVII, al parecer para poder usar esta forma instrumental en marcos religiosos en los que la música instrumental estaba prohibi-

---

A. LAVIGNAC (ed.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. V, París 1921, particularmente págs. 3028-3061.

<sup>10</sup> Para un análisis del *peşrev* véase S. EZGI, *Nazari ve ameli türk musikisi*, vol. III, Estambul s. d., págs. 13-33.

da <sup>11</sup>. El *peşrev* consta generalmente de secciones (*hane*) de cuatro frases musicales (correspondientes en los *peşrevs* hebreos cantados a estrofas de cuatro versos con rima *a-a-a-b*) con un estribillo (*teslim*) intercalado entre las secciones. Casi siempre cada sección contiene una modulación del makam original a otro makam.

Los poemas de Toledo con el rótulo *peşrev* siguen generalmente la estructura cuaternaria con rima *a-a-a-b*. En varios casos la existencia del estribillo está indicada en el texto, generalmente sólo su primera aparición.

Los esquemas rítmicos problemáticos de algunos textos de Toledo pueden ser resueltos siguiendo tal esquema. Es de notar que al arreglar hipotéticamente estos versos de acuerdo a la forma del *peşrev*, resultan versos de diferentes números de sílabas.

Tomemos por ejemplo la canción núm. 24. Su versificación tiene que ser así:

[*hane 1*]

Tú eres alto, vivo y santo,  
con rió y canto  
salves de quebranto  
zera' de Yisrael.

[*teslim*]

Tú...

[*hane 2*]

Dio, recógelos deþajo tus alas  
y no les pagues malas por malas,  
tus maravillas quero contarlas,  
membra afriición de Yisrael.

[*teslim*]

Tú...]

<sup>11</sup> Véase E. SEROUSSI, «The *peşrev* as a vocal genre in Ottoman Hebrew sources», *Turkish Music Quarterly* 4 (1991) 1-9. El *peşrev* fue introducido en la poesía hebrea por el poeta Israel Najara en su obra *Šeerit Yisrael* (ca. 1610, no publicada enteramente); véase por ejemplo su colección *Pizmonim*, Viena 1858, editada por M. H. FRIEDLANDER, a partir de una copia manuscrita parcial de *Šeerit Yisrael* del siglo XVII perteneciente a la K. K. Hofbibliothek de Viena, núms. 36 y 75. Véase también E. SEROUSSI, «Raḅí Yisrael Najara me'ašeb zimrat hacodeš aḅaré guerúš Sefarad» [... modelador del canto sagrado hebreo tras la expulsión'], *Asufot* 4 (1990) 285-310, especialmente pág. 305. Para un estudio del *peşrev* en fuentes históricas otomanas véase O. WRIGHT, «Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertory», *Musica Asiatica* 5 (1989) 1-109.

Otro *pešrev* de esquema rímico problemático es el núm. 6. Una posible solución sería:

[*hane 1*]

Alabaré alabación,  
bendeciré bendición,  
rogaré rogación,  
haz mi intención.

[*hane 2*]

Tuve el tino muy perdido,  
mi lindo y mi querido,  
dubda he tuvido  
con grande pasión.

[*teslim*]

Ya Dio, recibe mi ruego y mi oración.

[*hane 3*]

Ro[g]aré al Dio del cielo  
que no le podeste celo  
que esto yo lo recelo.

[*hane 4*]

¡Cómo yo entontecí  
y no lo pensí de haéer así!  
Yo cavsí si le acontece  
alguna ocasión.

[*teslim*]

Ya Dio, recibe mi ruego y mi oración.]

[*hane 5*]

¿Cómo hiéce esto?  
No contí mi gèsto,  
que las coásas presto  
son adisputir y arepentir.

[*hane 6*]

Dio gracioso, piadooso,  
manparoso, temeroso,  
trastorna por gozo  
mi exclamación.

[*teslim*]

Ya Dio, recibe mi ruego y mi oración.]

Según este esquema, el *teslim* sería cantado cada dos estrofas de cuatro versos, como lo insinúa la rima (-ción) del último verso de la segunda, cuarta y sexta estrofa. Según este mismo esquema faltaría un

verso en la tercera estrofa; cabe señalar que irregularidades similares ocurren en otras canciones incluidas en las *Coplas de Yosef*.

Un taksim (12, posiblemente en makam düğâh, si aceptamos el esquema modal presentado arriba) es incluido en las *Coplas de Yosef*. El taksim es una pieza musical (generalmente instrumental) improvisada en ritmo libre, que sirve como preludeo, interludio o postludio en obras instrumentales otomanas de carácter compuesto como el fasıl<sup>12</sup>. En el caso de las *Coplas de Yosef* el taksim está intercalado en un momento clave de la trama, precediendo a la venta de José.

Es muy común en la práctica musical judeo-otomana el usar versículos bíblicos, particularmente del libro de *Salmos*, para composiciones vocales de tipo improvisatorio como el taksim. Por ejemplo, el famoso coro Maftirim de Adrianópolis comenzaba sus conciertos con improvisaciones vocales basadas en versículos bíblicos<sup>13</sup>. En el taksim vocal hebreo cada sílaba del versículo sirve como base para una frase musical extensa; se puede decir, por lo tanto, que en el taksim vocal el texto es un «pre-texto» para el desarrollo de una forma cuya esencia es musical. No sorprende entonces que Abraham Toledo provea a su taksim con una paráfrasis de un texto bíblico, los dos primeros versículos del salmo 124<sup>14</sup>:

לולי ה' שהיה לנו יאמר-נא ישראל

Si no que H. fue con nos, díce agora viejo de Yisrael,  
en ti, santo, están loores de Yisrael.

לולי ה' שהיה לנו בקום עלינו אדם

Si no que H. fue con nos y levantarse sobre nos hombre,  
de 'Esav salvastes-nos por santidad de tu nombre.

<sup>12</sup> Véase W. FELDMAN, «Ottoman Sources on the Development of the Taksim», *Yearbook for Traditional Music* 25 (1993) 1-28.

<sup>13</sup> E. SEROUSSI, *Mizimrat Qedem: The Life and Music of R. Isaac Algazi from Turkey*, Jerusalén 1989, págs. 33-34 y 63-65.

<sup>14</sup> Es interesante notar que este mismo versículo aparece como introducción, aparentemente en estilo del taksim, a un poema hebreo de Israel Najara en la colección de Binyamín B. Yosef, *Širé Yisrael beereš haquédem*, Estambul 1921, pág. 187. El concepto de taksim era familiar para los sefardíes otomanos y entró en el lenguaje judeoespañol; por ejemplo, un romance publicado por Abraham Danon incluye el verso «Tomó *taksim* en su boca / y empezó a cantar»; véase A. DANON, «Recueil de romances judéo-espagnoles chantées en Turquie», *Revue des Études Juives* 32 (1896) 102-123 y 263-275; 33 (1896) 122-139 y 255-268: 32, pág. 111.

B) *Términos hebreos*

Los términos hebreos incluyen nombres de melodías (*laḥan*) de poemas hebreos conocidos por Toledo y de dos géneros poéticos: *quiná* (13-17) y *teḥiná* (20). Los siete títulos de poemas hebreos (1, 2, 7, 15, 16, 20, 22; los núms. 1 y 20 no están precedidos por la palabra *laḥan*) se refieren a modelos musicales existentes que dirigen al ejecutante a una melodía conocida de otro poema. Este fenómeno, conocido como contrahechura, se puede dividir en dos tipos: uno es el estricto, en el cual el texto nuevo está diseñado de acuerdo con el modelo poético (forma, rima, métrica) del original y por lo tanto se adapta perfectamente a su melodía; en otros casos la melodía es adaptada libremente sin relación a la forma del poema original<sup>15</sup>. Fuera de la canción núm. 16, que es del tipo estricto, el resto de las contrahechuras en las *Coplas de Yosef* son casos de adaptaciones musicales. Hay que agregar también que en la literatura sobre la contrahechura en la cultura musical sefardí se conocen dos tipos: del judeoespañol (u otras lenguas como árabe, turco y griego) al hebreo, y del hebreo al hebreo. En las *Coplas de Yosef* nos encontramos con un caso interesante y raro de textos judeoespañoles basados en modelos hebreos.

Las quinot (canciones 13 a 17) son poemas litúrgicos de carácter luctuoso cantadas durante los servicios de Tiš'á beab, pertenecientes al género de las seliḥot medievales; en su gran mayoría son del tipo de la moaxaja. La teḥiná (canción núm. 20) es también un subgénero de las seliḥot, que se incluye en la liturgia inmediatamente antes del final de los *taḥanunim* (suplicaciones) del servicio matinal; su estructura más común es de tercetas (*a-a-b*) o cuartetos (*a-a-a-b*), en la cual los versos *b* son versículos bíblicos que terminan en una misma palabra en cada estrofa<sup>16</sup>; otra característica de estos poemas es que en su mayoría comienzan con la palabra «Adonay» (la núm. 20 comienza «Ah, Dio»): la teḥiná de Toledo reúne casi todas las características del género hebreo.

<sup>15</sup> Esta distinción entre «contrafactum» propiamente dicho y «adaptación musical» en el repertorio musical sefardí la desarrollamos en otro estudio; véase E. SEROUSSI - S. WEICH-SHAHAK, «Judeo-Spanish Contrafacts and Musical Adaptations: The Oral Tradition», *Orbis Musicae* 10 (1990-1991) 164-194.

<sup>16</sup> E. FLEISCHER, *Hebrew Liturgical Poetry in the Middle Ages*, Jerusalén 1975 [hebreo], pág. 409.

Hemos podido identificar seis de los siete poemas hebreos mencionados en los encabezamientos de Toledo:

*Šelaḥ li* שלח לי (núm. 1)

En una primera lectura, el único poema hebreo con este incipit que pudimos localizar fue *Šelaḥ li orejá* de Todros ben Yehudá Haleví Abulafia (Toledo, 1247 - ca. 1298)<sup>17</sup>; pero la cita de un poema de Abulafia, cuya obra era desconocida hasta el siglo XX, es más que improbable, a pesar de la sorprendente correspondencia fonética y rímica entre el primer verso del poema hebreo y del correspondiente de Toledo (nótese particularmente la repetición de la palabra —adverbio o interjección— «ya» en el texto sefardí, que coincide con el casi homófono «Yah» en el texto hebreo).

שלח לי אורח יה ואמתך  
 Šelaḥ li orejá Yah vaamitaj  
 Ten ya Di-o ya ten piadad

עדי אן הוא גזר דינך כנחתך  
 ‘Adé an hu guezar dinaj [sic] keneḥtaj  
 de tu pueblo y tu heredad

Una solución mucho más plausible desde el punto de vista histórico es identificar este incipit con el poema *Šelaḥ elay et orí* de un poeta llamado Šelomó<sup>18</sup>. Basamos esta identificación (asumiendo la falta de un *álef* en el incipit impreso en las *Coplas*) en el hecho de que dicho poema es también un *pešrev* en el makam *segâh*, exactamente como el poema de Toledo. Más aún, la estructura poética de los dos poemas es muy similar: el *pešrev* hebreo *Šelaḥ elay* pertenece al género llamado por los estudiosos de la literatura hebrea «quasi-moaxaja» (*me‘en ézori*), o sea estrofas con rimas diferentes pero cuyo verso final rima con la primera estrofa; y efectivamente, en el

<sup>17</sup> Incluido en su *Gan hamešalim vehaḥidot*, D. YELLIN (ed.), parte 2.<sup>a</sup>, vol. II, Jerusalén 1936, págs. 224-225 núm. 1067 (571).

<sup>18</sup> Incluido en el manuscrito hebreo núm. 3395 del Jewish Theological Seminary de Nueva York (fol. 134a) y en el núm. 3976 de la Biblioteca Estatal de Estrasburgo (fol. 171). Ambos compendios pertenecen al tipo de manuscritos hebreos «musicales» originarios del Imperio Otomano entre los siglos XVII y XIX, que incluyen *piyutim* divididos de acuerdo con los makames turcos y destinados a ser cantados en contextos paralitúrgicos.

poema de Toledo el verso final de todas las estrofas concluye con la misma palabra «Abraham». Agreguemos que la irregularidad en el número de versos en las estrofas del poema de Toledo (y en su paralelo hebreo) es también característica de los pešrevs hebreos.

*El gadol* אל גדול (núm. 2)

Muy posiblemente sea una contrahechura de un piyut del poeta Yosef Ganso incluido en su diván<sup>19</sup>. El poema en judeoespañol conserva la estructura del poema hebreo, el cual consiste en estrofas de cuatro versos de nueve y cinco sílabas con rima alterna (*a-b-a-b*); el último verso de la primera estrofa sirve de estribillo entre el resto de las estrofas. El poema de Toledo está formado, como su paralelo hebreo, por versos largos (nueve a once sílabas) y cortos (cinco o seis sílabas) con rima alterna. También el tema de ambos poemas, la redención de Israel, es tratado en forma similar. No sólo la forma es idéntica y el contenido similar, sino que también el primer verso del poema sefardí coincide fonéticamente con el incipit del poema hebreo (la sílaba *de-* repetida al comienzo del segundo verso parecería ser un error tipográfico y es por lo tanto omitida):

אל גדול אהיה אשר אהיה  
El ga-dol e--he-yé a--šer e-he-yé  
O--ra-ción lo-a--ré no-che y dí-a

מושב יחידים  
mo-šab ye--hi-dim  
de--lan-tre de él

La forma musical en la cual el poema sefardí está compuesto es el pešrev (véase *supra*). Podemos ahora arreglar la versificación del poema de Toledo, tomando como base el piyut de Ganso y considerando la estructura del pešrev, de la forma siguiente:

[*hane I*]  
Oración loaré noche y día  
de [sic] delante de él

<sup>19</sup> *Pižmonim, bacašot, tehinot vetojahot*, ejemplar único incompleto (faltan las primeras 16 páginas) en el Jewish Theological Seminary de Nueva York; fotocopia en el Instituto Ben-Zvi de Jerusalén: esta obra debe de ser de principios del siglo XVII. Sobre Ganso véase *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalén 1971, vol. VII, col. 313.

que mos dé gozo y alegría  
fuerte de Yisrael.

[*teslim*]

Bendición de bución [¿de-yoción?], muestra inteción  
toda está en él.  
Reñmición salvación que de nación  
esperamos de él.

[*hane 2*]

Haíz ya rebaño a pueblo escogido  
que eres pastor fiel,  
que son chicos de Abraham tu querido,  
zera<sup>c</sup> Yisrael.

[*teslim*]

Bendición...

[*hane 3*]

Muestra esperanza de en día en día  
chicos y grandes también famía  
suba oración de compañía  
por membración delante de tu silla.

[*hane 4*]

Entonces cantar yo cantaría  
delante de él,  
doçe pendones de alegría <sup>20</sup>  
tribus de Yisrael.

[*teslim*]

Bendición...

Es de notar que el piyut de Ganso tiene como encabezamiento el nombre de la melodía turca en la cual el autor basó su propio poema. Asimismo, en el libro de Ganso la disposición tipográfica del poema da alguna pauta de su ejecución musical: cada verso corto está impreso dos veces y entre ambas la interjección «*ađir*». Si aceptamos que este piyut (y su melodía turca) es el modelo de la canción de Toledo, tendríamos que anotar cada estrofa así:

<sup>20</sup> Parece que se insinúa aquí una comparación entre los doce modos principales de la música otomana culta y las doce tribus de Israel. Alusiones similares aparecen en la literatura himnica hebrea sefardí: en un poema atribuido al cabalista rabí Moisés Zacuto (ca. 1620-1698) cada estrofa menciona un modo musical turco y paralelamente a uno de los padres de Israel y su correspondiente sefirá según la cábala; véase *Širé Yisrael beereš haquédem*, aprobación introductoria de H. Bejarano, págs. 6-8 (numeración hebrea).

Oración loaré noche y día  
 delante de él,  
 [ađir, delante de él]  
 que mos dé gozo y alegría  
 fuerte de Yisrael,  
 [ađir, fuerte de Yisrael].

*Yaday beħaş li* [כחשלי] ידי בחש לי (núm. 7)

Asumiendo un doble error tipográfico (sustitución de *jaf* por *bet* y partición de una palabra en dos), podemos identificar este incipit con el poema *Yaday keħaşlí yismoj goalí* de Ya‘acob ‘Amrón<sup>21</sup>. Éste perteneció a un grupo de poetas y músicos sefardíes que fueron activos en Constantinopla durante el siglo XVII y pueden ser considerados como los sucesores de Israel Nađara: no cabe duda de que Toledo tenía relaciones con ese grupo y conocía sus obras, ya que algunos de sus propios piyutim aparecen en las mismas colecciones manuscritas.

El encabezamiento del poema de ‘Amrón «sebá pešref samaí» coincide con el epígrafe del poema de Toledo y confirma la arriba sugerida agrupación de los poemas musicales en las *Coplas* de acuerdo con los makames: el epígrafe de Toledo no menciona específicamente el makam (*saba*), porque éste aparece en el epígrafe 5, que según nuestra tesis incluye los poemas musicales núms. 5-7. La identificación que aquí proponemos para el epígrafe 7 se justifica también por la estructura poética similar del poema hebreo y del sefardí, que es muy parecida a la que mencionamos más arriba en nuestro comentario sobre el epígrafe musical núm. 1.

‘Alejem ‘edá [נאמנה] עדה [אליכם] עלכם (núm. 15)

Esta quiná, como la número 16, es una obra clásica de este genero literario y se incluye en el servicio de Tiš‘á beab desde la época medieval. En ambos casos, la cita del incipit de la quiná en hebreo tiene errores ortográficos.

*Alejem ‘edá neemaná* es una paráfrasis de la canción *Má ništaná* incluida al final de la Hagadá de Pésađ. Existen dos poemas de

<sup>21</sup> Aparece en el manuscrito hebreo núm. 3976 de la Biblioteca Estatal de Estrasburgo (fol. 169), que es un compendio hebreo otomano del tipo musical descrito arriba (nota 18) y que podemos fechar hacia la segunda mitad del siglo XVII.

idéntica estructura que se inician con los mismos versos; uno se canta en la víspera de Tiš'á beab y el otro durante el servicio matutino. Toledo no usa el poema como contrahechura propiamente dicha, sino que solamente imita la pregunta retórica con la cual se abre el poema hebreo, conservando en varias estrofas el esquema rímico del original (*a-a-a-b*). El sonido fonético de las rimas en la primera estrofa es similar al hebreo (*demanda — ta'aná; grandes — yom ze; vanda — šaná*).

אליכם עדה נאמנה	A mis hijos queridos
אשאל מכם טענה	demando una demanda:
מה נשתנה יום זה	siendo todos grandes
מכל השנה	buscaldo d'en vanda en vanda

*Ebké veal šod* [זבולי נוזלי] שוד [ועל] ואל [אבכה] (núm. 16)

Esta quiná es el caso más claro de contrahechura en las *Coplas de Yosef*, particularmente en los dos versos de apertura. Parece que su melodía era muy conocida, ya que figura como encabezamiento en colecciones de otros poetas sefardíes otomanos, como por ejemplo el citado Yosef Ganso <sup>22</sup>.

אבכה ועל שוד זבולי נוזלי	
Eb-ké ve-- 'al šod ze-bu-lay no-že-lay	
Yo-sef que-ri--do lu-či- do pu-li- do	
עיני ברכות כאולי אללי	
'e- nay be-re-jot ke-- u-- lay a--le-lay	
án-de te ve-ré mel-da-dor le-í--do	

Ahora podemos reconstruir la versificación del poema sefardí de acuerdo con el original hebreo, cuya forma es de una moaxaja. El poema consta de dos versos de apertura y estrofas de cinco versos en rima *a-a-a-b-b*; la rima de los últimos versos en cada estrofa es idéntica a la rima de la apertura (en este caso *-ido*), y por lo tanto anticipa el estribillo. Otra característica del esquema de rimas de la moaxaja se conserva en el poema sefardí: la rima interna de los dos últimos versos en las estrofas coincide con la rima final de los tres

<sup>22</sup> Núm. 222 en su colección (véase nota 19).

primeros versos (véanse *calor* y *flor* en la primera estrofa, *comeré* y *lloraré* en la segunda):

[*estribillo*]

Yosef querido, lucido, pulido,  
¿ánde te veré?, meldador, leído.

[*estrofa 1*]

Yosef, respóndeme, no me mates con dolor  
que ya no me quedó ni esprito ni valor.  
(Yosef)<sup>23</sup> En frío y en calor ¿ánde te veré tu fulor?,  
ah, mi cara de flor en todo cumplido.

[*estribillo*]

[Yosef querido, lucido, pulido,  
¿ánde te veré?, meldador, leído.]

[*estrofa 2*]

Yosef, mi alma, ¿ánde te to-paré?  
y yo en cama ¿cómo me echaré?,  
ceniza comeré, lágrimas beberé,  
de contino lloraré con mi tino perdido.

[*estribillo*]

Yosef [querido, lucido, pulido,  
¿ánde te veré?, meldador, leído.]

*Yom tešapí* ירם תצפי (núm. 20)

No hemos encontrado ningún poema hebreo que comience con estas palabras; pero sí existe una famosa *tojeḥá* (poema de castiguerio de contenido parecido a la *teḥiná*) de Šelomó ibn Gabirol, incluida en varios libros de oraciones y piyutim sefardíes conocidos en los círculos en los cuales Toledo se manejaba<sup>24</sup>, que comienza *Šijḥí yegonej nefeš homiyá* y cuyo estribillo es *Yom tešapí pe'ulat kinyanej*<sup>25</sup>. Por supuesto que puede tratarse también de algún otro poema

<sup>23</sup> Según el modelo hebreo, este «Yosef» debería ir no aquí al comienzo del tercer verso, sino como llamada al estribillo tras el «cumplido» final del verso cuarto y último de la primera estrofa.

<sup>24</sup> Entre los más relevantes a nuestro propósito podemos mencionar *Imré nó'am* del ḥazán Yosef Šalom Gallego de Salónica, Amsterdam 1628, fol. 122b.

<sup>25</sup> Véase H. SCHIRMANN, *Haširá ha'ibrit biSfarad ubeProvanz*, vol. I parte 1.ª, Jerusalén 1959-1960<sup>2</sup>, págs. 233-235 núm. 94.

aún desconocido de un autor más cercano a Toledo que usara un giro literario inspirado en el estribillo de la tojehá de Ibn Gabirol.

*Yišḥac Saquili* יצחק סאקילי (núm. 22)

El laḥan del último epígrafe hebreo podría interpretarse como «melodía [de] Isaac el siciliano»; el sobrenombre «Saquili» se adoptó desde la Edad Media para designar a judíos oriundos de Sicilia. No hemos podido identificar a ningún paitán hebreo con ese nombre en la esfera sefardí otomana; hay sin embargo que considerar esta opción ya que los judíos de Sicilia, que fueron expulsados en 1492 junto con el resto de los judíos hispanos, se establecieron en el Imperio Otomano y siguieron identificándose durante varias generaciones por su lugar de origen.

#### ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LOS POEMAS CANTADOS

Ya hemos observado las diferencias sustanciales entre la forma y los esquemas métricos de los poemas destinados a ser cantados y el resto de las estrofas en las *Coplas de Yosef*. Agrego aquí algunas observaciones respecto a la lengua y a los giros poéticos usados en aquellos.

Podemos notar en el estilo poético de tales canciones la influencia de la poesía litúrgica hebreo-otomana característica de los siglos XVII y XVIII. Algunos versos parecen ser traducciones literarias de ciertas fórmulas de alabanza poética que podemos encontrar en incontables piyutim. Por ejemplo: «Oración loaré noche y día» (núm. 2), «Rogamos de noche y día» (núm. 9), «Es [Y?] loamos de noche y día» (núm. 11), «Alabación al Dio noche y día» (SN 20/21), que derivan de versos hebreos similares como אהלל האל יומם וליל. Éste es un giro poético muy frecuentemente usado como estribillo, ya que su sonido fonético (*Ahalel hael yomam valáyil*) suena parecido a la interjección «yalel, yalel» característica de los estribillos musicales de canciones turcas.

Hemos notado que Toledo conocía la obra de los poetas hebreos otomanos de los siglos XVI y XVII, uno de los cuales fue Yosef

Ganso. Él mismo componía poemas en hebreo <sup>26</sup>, como lo prueba un pequeño piyut incrustado en las mismas *Coplas de Yosef* (fol. 10b):

אשירה בחיי גדולת דרכי האל  
 והשירה זמירתי חסין טהור ישראל  
 כי לפניך מלכנו נגלו סודותינו  
 עזרינו פודינו צור קדושינו  
 ראה שמור תם שארית ישראל

Traducida esta estrofa, el resultado sería bastante similar al del resto de los textos destinados a ser cantados en las *Coplas de Yosef*:

Cantaré durante mi vida la grandeza de los caminos de Dios  
 y esta canción es mi canto al vigoroso y puro de Israel  
 porque ante ti, nuestro rey, se descubrieron nuestros secretos,  
 ayúdanos, redentor nuestro, roca de nuestra santidad,  
 mira y guarda, perfecto, al resto de Israel.

#### CONCLUSIONES

No cabe duda de que Toledo tenía en mente la ejecución musical de aquellas partes de sus *Coplas de Yosef* que contienen encabezamientos musicales. De otra forma es difícil justificar la cargada terminología musical incluida en las dos primeras ediciones de su obra, la cual confirma una vez más la gran influencia de la música otomana culta sobre la música sefardí desde el siglo XVII en adelante.

El lenguaje y las formas poéticas de las intercalaciones lírico-musicales en las *Coplas de Yosef* no se pueden clasificar de acuerdo

<sup>26</sup> He podido localizar hasta la fecha dos piyutim de la autoría de Abraham Toledo. Uno es el poema *El guinat egoz yaradti*, acróstico *ABRaHaM TOLEDO*, «laḥan [con la melodía de (un)] pešref [pešrev] duguiá [(en modo) dūgâh] žarbufet [(en ritmo) darbi fetih]», incluido en una importante colectánea manuscrita de piyutim de la colección Sassoon, copiada probablemente durante la segunda mitad del siglo XVIII; véase D. S. SASSOON, *Ohel David: Descriptive Catalogue of the Hebrew and Samaritan Manuscripts in the Sassoon Library, London*, Londres 1932, ms. 697 (págs. 815-817), en microfilm de la Biblioteca Nacional y Universitaria de Jerusalén. Otro piyut con el acróstico *Toledo* está incluido en un manuscrito hebreo de Turquía de la misma época; véase S. LANDAUER, *Katalog der Hebräischen, Arabischen, Persischen und Türkischen Handschriften der Kaiserlichen Universitäts- und Landesbibliothek zu Strassburg*, Estrasburgo 1881, ms. núm. 41.

con la tipología conocida de la poesía judeoespañola. Como hemos visto, el mismo Toledo denomina estos poemas con diferentes términos (romanza, cantiga, farsa, cantar, etc.), como insinuando su problemática clasificación. A mi parecer, una solución hacia una clasificación de estos textos es considerarlos como especímenes de un género literario sefardí todavía no considerado a fondo por los estudiosos de esta literatura: *piyutim* en judeoespañol<sup>27</sup>.

Un posible modelo poético-musical de las *Coplas de Yosef* puede haber sido el *Mevlid* de Suleyman Çelebi, célebre poeta otomano del siglo XV<sup>28</sup>. Este famoso poema, que consta de más de 600 dísticos de rimas diferentes (*a-a*, *b-b*, *c-c*, etc.), relata y ensalza la vida de Mahoma; su música se compuso en el siglo XVII pero se perdió o fue olvidada. Cuando el *Mevlid* era cantado en festividades religiosas musulmanas, se intercalaban *ilâhi* (himnos religiosos, o sea el equivalente a *piyut*) entre los dísticos del poema<sup>29</sup>. En cierta forma, las *Coplas* hacen recordar también a la ópera de los siglos XVII y XVIII, con su sucesión de «recitativos» que desarrollan la trama (en nuestro caso las estrofas «comunes») y arias cantadas en las cuales se expresan las emociones de los personajes (en nuestro caso las canciones líricas); pero por supuesto esta última hipótesis no es más que una lejanísima posibilidad.

La eliminación de casi todos los pasajes líricos y de sus correspondientes encabezamientos musicales en las ediciones del siglo XIX<sup>30</sup> puede explicarse de la forma siguiente: las *Coplas de Yosef*

<sup>27</sup> Su estudio podría acoplarse al de las traducciones judeo-españolas de *piyutim* hebreos. Para algunos estudios sobre este tema véanse H. SALOMON, «“The Last Trial” in Hispanic Liturgy», *Anuario di Studi Ebraici 1968-1969*, Roma 1969, págs. 51-78 (reseñado por E. ROMERO en *Sefarad* 31 [1971] 190-194); E. ROMERO, «Versión en ladino de un poema litúrgico hebreo sobre el Sacrificio de Isaac», en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, vol. I, Madrid 1986, págs. 441-451. Véase también E. ROMERO, *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid 1992, págs. 69-77.

<sup>28</sup> Agradezco esta sugerencia, como así también la elucidación de algunos términos musicales turcos, al profesor Cem Behar de Estambul.

<sup>29</sup> En algunos casos, encabezamientos de *piyutim* en colecciones turcas llevan el título «*ilahi*». Véase por ejemplo en el manuscrito 697 de la colección Sassoon (mencionado en la nota 26 *supra*), fol. 21, el poema *Yanub pi leb yacšiaḥ* de Israel Najara, cuyo encabezamiento reza: «*laḥan ilahi semaí*» (o sea: melodía de un *ilâhi* en el ritmo *semaí*).

<sup>30</sup> En las tres faltan los encabezamientos 1-4 por no haber empezado todavía la copla y 22-24 por haber ya concluido; los núms. 5-7, SN(8/9)-12 y 21 por omitir los pasajes respectivos, y los núms. 14 y 16 por omitir la canción; las canciones 8, 13, 15 y 17-19 omiten el epígrafe; sólo la canción 20 lo mantiene, si bien con formulación diferente: «*laḥan Yom \*ḥesapí*» (con *ḥet*) o «... *\*ḥesapí*» (con *hé*).

sufrieron una metamorfosis: de parodia (¿escénica?) dramático-musical sobre un tema bíblico destinada a la ejecución en público, a obra de carácter épico destinada a la amena lectura privada. En cualquier caso, las composiciones musicales que Toledo destinó a sus poemas ya habrían sido olvidadas una o dos generaciones después de su primera publicación.

Pero no quiere eso decir que las *Coplas* dejaran totalmente de ser cantadas: testimonios —encabezamiento de otras coplas— de la primera edición de Salónica (1867), como asimismo de las cinco ediciones de una endecha paródica de Purim, se refieren a una melodía denominada «son de las [*Coplas*] de *Yosef hašađic*» o «laħan [‘melodía de’] *Co(n/m)plas de Y. h.*» con la cual se cantarían las coplas de Toledo (o parte de las mismas); en otro caso la referencia sería a una ejecución musical de aquéllas basada en una melodía elegida a placer por el cantante como lo indica el editor de Belgrado (1860): «al son *que quiere*» (h. 1b) <sup>31</sup>.

A pesar de que algunas canciones denominadas genéricamente *Coplas de Yosef hašađic* han persistido en la tradición oral hasta las últimas generaciones <sup>32</sup>, no tenemos ningún fundamento para identificar sus melodías con las mencionadas en las fuentes escritas. La ejecución musical de las canciones y coplas así denominadas en la tradición oral, implícita en la sugerencia del editor de Belgrado de que el cantante adopte a placer una melodía popular al texto de las *Coplas*, es frecuente entre los sefardíes contemporáneos; y esas interpretaciones musicales folclóricas no guardan ninguna relación con las aspiraciones musicales cultas que se vislumbran en la terminología incluida en las antiguas ediciones de Constantinopla de las *Coplas de Yosef hašađic*.

<sup>31</sup> Véase I. M. HASSÁN, «*Yosef* y poesía luctuosa», págs. 219-220, e ÍDEM, «*Yosef* y poesía oral», pág. 279. Las coplas aludidas son *El debate de los frutos* (BAECS 108c) y *La endecha de tía Bicha* (BAECS 97e, 143e, 155e, 162a); esta última, contrahechura de las canciones 13 y/o 15 de las *Coplas* de Toledo, la publicaron I. M. HASSÁN y P. DÍAZ MAS, «Una *Copla de Purim*: la endecha burlesca», *Estudios Sefardíes* 1 (1978) 411-416; véase también P. DÍAZ MAS, «La endecha burlesca de Purim», en I. BEN-AMI (ed.), *The Sephardi and Oriental Jewish Heritage Studies*, Jerusalén 1982, 261-267.

<sup>32</sup> Recoge la bibliografía I. M. HASSÁN, «*Yosef* y poesía oral», pág. 272, e ÍDEM, «*Yosef* y poesía luctuosa», pág. 216; una de las identificadas erróneamente con las *Coplas* de Toledo la publica y estudia el mismo I. M. HASSÁN, en «Versión manuscrita de la copla sefardí *La castidad de José*», *Sefarad* 52 (1992) 123-130, donde menciona otras versiones.

## RESUMEN

La copla sefardí de *Las hazañas de José* (*Coplas de Yosef hašadíc*) está formada por dos tipos de estrofas: la gran mayoría son cuartetos que narran la historia bíblica, intercaladas entre las cuales hay poesías líricas en las que se expresan emociones de los personajes u oraciones de alabanza a Dios. En las dos primeras de las cinco ediciones hoy conocidas (Constantinopla 1731-1732 y 1754-1755) esas poesías líricas están encabezadas por epígrafes que aluden a la ejecución musical original del poema de Toledo. El presente artículo es un intento de descifrar tales términos: la mayor parte se refieren a modos y ritmos de la tradición musical artística otomana, mientras que otros se refieren a la melodía de poesías religiosas hebreas bien conocidas en los círculos en los que la obra de Toledo era representada inicialmente.

## SUMMARY

*Coplas de Yosef hašadíc* by Abraham de Toledo consists of two types of stanzas. The absolute majority are quatrains that tell the Biblical story in verse. Intermingled with them are lyric poems in which emotions of the heroes or thanksgiving prayers are expressed. In the first two editions (Constantinople 1731-1732 and 1754-1755), out of the five known today, the lyrical poems are headed by epigraphs alluding to the original musical performance of Toledo's epic. The present article is an attempt to decipher these terms. Their majority refer to musical modes and rhythms of the Ottoman art music tradition, while others refer to the melody of religious Hebrew poems which were well known to the circles where the work by Toledo was initially performed.