

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA MUSICA JUDIA

*A mis abuelos,
a mis hijos*

p o r

León Schidlowsky

Una de las religiones que ha tenido un sentido profundamente nacional ha sido la judía. La Torah —verdadero canon legal y moral de los judíos— y la recitación de las plegarias, han mantenido unidos a estos hombres colocados en diferentes partes del orbe bajo un cetro espiritual único.

Examinando la historia desde los primeros tiempos bíblicos hasta el Renacimiento del actual Estado de Israel, los elementos éticos y musicales —que hemos mencionado— se han mantenido incólumes. La religión ha jugado el papel unificador del alma del judío. Su historia es triste, y ejemplar ha sido su sentido de supervivencia, su anhelo de libertad y su profética ansiedad de creación. Junto a estos factores han existido razones de orden económico y social que no podré en esta ocasión analizar en sus raíces.

En la antigüedad jugó el papel de intermediario, su capacidad de absorción de los elementos culturales de los pueblos en cuyo contacto estuvo, es evidente, pero fueron los judíos quienes se encargaron de sintetizar y transmitir hacia la posteridad, el desarrollo evolutivo del proceso siempre cambiante de la creación musical.

La Biblia, el Libro de los Libros, es el documento más emotivo y claro en el sentido de lo que estamos afirmando. En ella está escrita toda la gama enorme y valiosa de la importancia que la música ocupaba en la mentalidad de estos hombres.

La religión judía es auditiva y no visual, la imagen y la representación divina no existen en el templo judío. Además, el antiguo mandamiento ordenaba abstenerse de crear imágenes representativas, esto mismo nos impide tener los documentos que nos permitirían analizar, muchas veces, sin tener que basarnos en lo presunto. Sin embargo, nos parece que podríamos afirmar que la Biblia es una Historia de la música judía. Siendo un libro sagrado, es un testigo presencial de la evolución de la música en este pueblo, dentro de los marcos éticos, propios a una fe en la que no cabe establecer los procesos que paralelamente se desarrollaban dentro de la música secular.

Durante el período nómada, la música se desarrollaba procurando ahuyentar la monotonía del desierto, las marchas infatigables a las cuales debemos agregar la necesidad de un arte apropiado a la vida familiar y a la lucha contra los eventos de la naturaleza. El Libro de los Números enuncia estos procesos. Conciso y simple, con acentuación rítmica estridente y en estacato, ésta parece haber sido la característica de la canción triunfal con que Myriam canta ante las orillas del Mar Rojo, acompañándose con algunos instrumentos de percusión y movimientos rítmicos del cuerpo.

En el segundo milenio antes de Cristo, las tribus hebreas se abrieron paso hacia Palestina, lo que tuvo consecuencias evidentes sobre su música. Un período sedentario se inicia en la vida nacional, un nuevo contacto con la tierra y una relación directa con pueblos diferentes en el sentido racial y cultural. Perpetúan durante este período, canciones de conquista; así cantaba Deborah la canción de la posesión de Canaan (Libro de los Jueces). En esta canción se advierten las características de diferentes secciones, en la que la prosa era cantada por individuos de diferente sexo. Igualmente, cuando Saúl es recibido a su vuelta al hogar, después que David hubo muerto a Goliath, seguramente cantaron y bailaron en forma no del todo distinta a como lo hacen estas reliquias vivientes: las mujeres de las aisladas comunidades yemenitas de nuestros días. La entrada a Canaan aumentó el repertorio de canciones, ahora asociadas al canto, al trabajo y la vida campesina. Documentos de esta época se han obtenido indirectamente, relacionando inscripciones egipcias y babilónicas, cuyas similitudes nos hace compararlas a las supuestas formas de la música hebrea.

G. Dalman en su Libro "Dibán Palestino", indica que el acompañamiento musical de la cosecha era realizado por los hebreos con frases melódicas de simples palabras repetidas ad infinitum.

Desde la introducción de los hebreos en Palestina, éstos comienzan a usar instrumentos musicales similares a los de Egipto y Babilonia.

En el período de la monarquía, o sea, el primer milenio antes de Cristo, la nación hebrea ocupa su lugar como pueblo establecido. En la corte, la música adquiere importancia, es interesante destacar el hecho de que en la época de Saúl, el pequeño David servía al rey como músico. David no sólo fue compositor, ejecutante y poeta que escribió los Salmos, sino que, además, fue un inventor de instrumentos (Libro de Amos).

Cada ocasión especial requería de una labor musical intensiva; la

ascensión de un nuevo monarca, por ejemplo, era celebrada con trompetas, cantos a cargo de coros especiales y gritos de aclamación que expresaba el pueblo.

Junto a la corte, el templo poseía gran importancia en el período monárquico. David, al traer el Arca Sagrada a Jerusalén, lo hizo con cantos, danzas y sonar de trompetas (Libro de Samuel).

El ceremonial del templo contaba con un servicio regular matutino y el habitual sacrificio al atardecer; junto a éstos, en las fiestas y actos importantes del año religioso, el uso de trompetas y cantos líricos incidentalmente acompañados por instrumentos de cuerda, eran tradicionales.

Los Salmos aparecen más tarde cultivados por el pueblo y pueden dividirse en grupos importantes: los de Oraciones, los de Peticiones, los de Acción de Gracias; junto a éstos, habría que agregar los Salmos procesionales. Estos últimos, usados en el templo probablemente, eran cantados por los oficiantes. Algunos parecen haber poseído interludios instrumentales, lo que parece ser la significación de *Selah*, palabra que se encuentra escrita en los textos bíblicos. En otras ocasiones, la congregación también participaba, pero solamente con el amén o el aleluya.

Los Salmos procesionales se caracterizan por ser los originarios de la Antifonía. Dentro del ritual se establecían dos coros, uno de ellos colocado fuera del templo respondía a las preguntas del segundo, colocado en el interior del templo.

La relación entre el templo y la música está esclarecida por los salmistas quienes declaran en las escrituras que con un ruido alegre, pleno de oración y con instrumentos que lo acompañen se transporta el hombre ante la presencia de Dios.

Originalmente la profecía y la música estaban hermanadas en el éxtasis divino, el proceso evolutivo las fue separando e inclusive en la Biblia se encuentran reacciones sobre los cantos dentro del templo (Libro de Amos).

Inclusive, se puede establecer aproximadamente la relación entre el material literario que presenta la Biblia y su acompañamiento musical. Desde el comienzo de su historia, la poesía hebrea es acentuada, pero esta acentuación es determinada no por el número de sílabas o por la cantidad de vocales en una estructura única, sino que por el número de palabras acentuadas que contiene la unidad del verso. En este aspecto se presenta bajo dos formas: a) como un couplet de dos líneas, y b) como una simple unidad poética dividida en dos mitades por una cesura débil o fuerte. El número de acentos de una línea del couplet

o de la mitad de la unidad poética, varía de dos a cuatro, pero se presenta el caso más común de la acentuación de tres. Normalmente el número de acentos es el mismo en ambas mitades, con excepción del llamado *qinah*, que consiste en una combinación de tres y dos acentos, produciendo éstos una estructura de carácter elegíaco.

Usando la información que se ha recogido recientemente al estudiar a fondo la música oriental y específicamente la judeo-oriental, es posible conjeturar cómo se traducía musicalmente la construcción literaria. Los elementos bases no eran, aparentemente, las notas o la frase melódica, sino un número de cortos motivos que desarrollaban un intervalo musical. En cualquiera de los dos casos: el couplet o la unidad poética en que se presentaba la poesía hebrea, era necesario más de un motivo, y cada uno de éstos debía someterse a la variación necesaria para adaptarlo al cambio del número de sílabas de cada estructura unitaria.

La música en los tiempos bíblicos era acompañada por instrumentos (Libro de los Reyes y Crónicas). Sobre los instrumentos mismos, ningún ejemplar o reproducción ha llegado hasta nosotros, tampoco existen los de la época prehelenística. Sólo a través de la Biblia o el estudio comparado de las culturas de otros pueblos pueden darnos luces al respecto.

Existían tres tipos de instrumentos: de cuerdas, de viento y de percusión.

Entre los instrumentos de cuerda, el *kinnor*, que era una lira, y el *nebhel*, que probablemente era un arpa de diez cuerdas, son los que se destacan. (En la Biblia, al *kinnor* se le llama arpa y al *nebhel*, salterio.)

Sobre los instrumentos de viento, el *hazorea*, que consistía en una trompeta de metal; el *jalil*, una especie de oboe doble, que no debe confundirse con el instrumento que actualmente recibe el mismo nombre, y el *ugab*, que era aparentemente una flauta vertical, son los más importantes.

Sobre los instrumentos de percusión se nombra continuamente al *tof*, que es una especie de pandereta, el *zelzelin* o *meziltayim*, que eran címbalos, y finalmente el *menaanim*, que era una especie de sistro.

Entre los instrumentos de viento hay que destacar el *shofar*, único instrumento del culto usado hasta hoy día por los judíos en su festividad más sagrada. Este instrumento está relacionado en forma elocuente con la supervivencia de antiguas asociaciones mágicas; no sólo se hace sonar el cuerno de carnero (cuya forma y manera de soplarlo sigue sien-

do muy primitiva) en momentos de peligro y arrepentimiento, sino que se le cubre para que los orantes no puedan verlo. En muchas culturas primitivas existe la tradición que veda al pueblo la contemplación de los objetos sagrados. El poder mágico de siete *shofarim*, sopladlos siete veces en el séptimo día del asedio de Jericó hizo desplomarse los muros de la ciudad (Josué, vi 20). La repetición del número 7 es otro remanente de antiguas creencias sagradas.

La destrucción del templo y la caída del Estado judío en el siglo vi antes de Cristo, rompe la vida cultural del pueblo judío. El exilio a Mesopotamia significó la destrucción de la nación en su aspecto político y económico. Los judíos conducidos a Babilonia se sentaron a orillas de los ríos y lloraron recordando a Sión. Colgaron sus arpas y cuando les pidieron que cantaran alguna canción para alegrar a sus cautivos ellos respondieron: ¿Cómo podríamos cantar la canción de Jehová en una tierra extraña? (Salmo 137).

En el siglo iv, siglo de restauración, según las crónicas, la música acrecentó su importancia en el templo. La música instrumental y vocal era ahora ejecutada por familias de músicos profesionales (descendientes de la tribu de Leví, a quienes David había comisionado para realizar esta labor).

Los instrumentos acrecentaron su número y acompañaron las canciones, originando una primitiva orquesta. El desarrollo del rito, con la participación directa de la música, es relatado exhaustivamente en las Escrituras. Estudios de la *Mishná* y del *Talmud* explican que la reconstrucción del segundo templo fomentó el desarrollo de una renovación lírica y musical y el establecimiento de músicos profesionales. El auge literario durante este período se evidencia a través de esa maravilla que es la colección de poesía secular llamada "El Cantar de los Cantares", compilación de la lírica amorosa del siglo iii antes de Cristo.

Durante el período griego, después de la conquista de Alejandro, nuevas influencias se hacen sentir en Palestina. Los judíos se familiarizan con la música griega y con su instrumental, sin embargo, este contacto no se profundiza. Decretos oficiales obligan a los judíos a incorporar elementos musicales griegos, pero ellos se resisten tenazmente. Esta resistencia se hizo aún más intensa después de la destrucción del segundo templo, cuando toda música instrumental, aun la religiosa, fue prohibida como símbolo de duelo nacional.

La producción poética no cesó; importante es la colección de Salmos producida a mediados del siglo i antes de Cristo, los llamados Sal-

mos de Salomón. Manuscritos recientemente encontrados en el Mar Muerto nos han revelado colecciones de Salmos de acción de gracias y otros cantos litúrgicos que corroboran el individualismo de la creación artística durante este período.

Para la historia posterior de la música judía, ninguna institución fue de mayor importancia que la sinagoga. Tanto en Palestina como en la Diáspora, durante el primer siglo de la era cristiana, los elementos básicos del servicio musical correspondientes al confesional *Shemá* y otras oraciones, fueron fijados invariablemente. Cuenta la tradición que los Levitas se dirigían en grupos desde los servicios del templo a la sinagoga.

En el período del postexilio, los Salmos cantados llegaron a formar parte de la expresión natural del pueblo devoto, cuya institución era la sinagoga. Precisar en qué punto y en qué forma la música penetró en el ceremonial de la sinagoga es incierto. El individualismo religioso (cabe aclarar que para la religión mosaica no existe intermediario entre Dios y el hombre) la sinagoga es su expresión y ella contribuyó al desarrollo musical.

El núcleo central de los servicios sinagogaes se manifestaba a través de ciertos cantos que eran elevados en forma de responso, cuyo nombre es *hallel*. Este tipo de canto responsorial caracteriza el servicio de las comunidades judías hasta hoy día.

La música de la sinagoga primitiva fue vocal. Las comunidades judías de la Diáspora también cantaban sus signos y sus canciones. La música instrumental desaparece, tal como lo afirmamos anteriormente, durante la conquista griega; junto al duelo por la destrucción del segundo templo, su desaparición obedece, seguramente, a la lucha ideológica contra el paganismo exótico de los opresores y para mantener latente en el espíritu del pueblo el símbolo de pérdida de la unidad nacional y política, reemplazándola por la unidad de la fe y de la cultura propias.

Comparando el servicio de la sinagoga primitiva con el de la iglesia, descubrimos paralelismos de interés.

SINAGOGA

Cantilación de las Escrituras
Salmodia
Predicadores postbíblicos
Canciones melismáticas









IGLESIA

Cantilación de las Escrituras
Salmodias
Predicadores cristianos
Canciones melismáticas
Himnos

Aunque similares, la antigua sinagoga y la naciente iglesia, dentro del proceso evolutivo fueron separándose en los siglos II y III de la era cristiana. En la sinagoga, los himnos sólo se adoptan en el siglo VI. Con respecto a la Salmódia, la diferenciación se fue produciendo en forma paulatina, pero identificándose en su raíz. Mientras entre los judíos el cantor pasa a ser el único funcionario musical hasta los siglos VI y VII, en la iglesia cristiana va desarrollándose el canto coral nacido de la vida monástica. Sin embargo, puede afirmarse que buena parte de la tradición musical heredada de la sinagoga que es el producto de siglos de evolución, se perpetuó y conserva en manos de la nueva religión que nace en el seno del misticismo judío.

Con respecto a las cantilaciones de las Escrituras, para el investigador actual no existe unidad entre los diferentes centros culturales judíos. Históricamente, los judíos emplearon tres sistemas de notación: el primero se desarrolló alrededor del siglo V en Palestina, derivado directamente del sistema sirio, el segundo emergió en Babilonia, durante los siglos VII y VIII, y el tercero es el que ha perdurado hasta nuestros días y fue inventado por los masoretas, letrados de Tiberiades, durante los siglos IX y X. Presenta este sistema características similares a la de los primeros signos efonéticos bizantinos.

Ej. 1

SIGNOS BIZANTINOS		SIGNOS HEBREOS	
	BAREIA		LEGARMEH
	KATHISTE		ZARCA
	KREMASTE		SHOFAR MUNAJ
	HYPOKRISIS		SHALSHELET


Los signos hebreos son variados y difieren según la tradición a la que pertenezcan (yemenitas, eshkenasim, sefaradíes). Su cantidad no permite citarlos en su totalidad, pues rebalsan las posibilidades de este artículo. Estos signos representan fórmulas melódicas (modos), oraciones llamadas *Taamin*. Poseen además del significado musical-religioso,

características de puntuación y sintaxis del texto bíblico. Una comparación entre las frases melódicas del *Tonus Lectionis* romano, basados en neumas, y las cantilaciones hebreas, son de gran interés.

CANTILACIONES HEBREAS CON NEUMAS ROMANAS

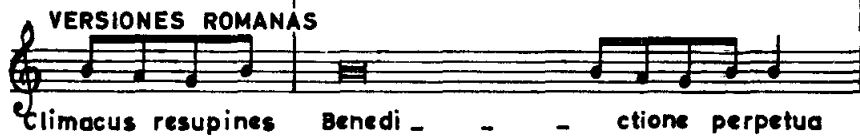
Ej. 2

VERSIONES JUDIAS




Levante Italia Yemenitas


VERSIONES ROMANAS



Climacus resupines Benedi _ _ _ ctione perpetua



Europeos Centrales Yemenitas Sirios



Punctus Versus Tonus anticquus Final 1º Salmo

La estrecha relación entre la Salmodia oriental judía, la gregoriana, la armenia y la siria parece surgir no de la época del templo sino que de la primitiva sinagoga.

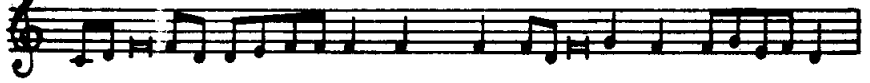
Con respecto a las traducciones cristianas posteriores de la Biblia, las estructuras paralelas fueron respetadas, especialmente las características de la salmodia; como ser los responsorios y las antifonías, que inclusive fueron incorporadas por la iglesia. Contrariamente a lo que establecieron los padres de la iglesia, al afirmar que Basilius, Flavian y Diodorus inventaron el canto antifonal, habría que entender esta afirmación más bien como que ellos introdujeron estas formas en la iglesia porque dentro del judaísmo ya eran conocidas y practicadas durante siglos antes del cristianismo.

Es interesante comparar la salmodia judía y la cristiana con algunos ejemplos.


SALMODIAS JUDIAS Y CRISTIANAS

Ej. 3


VERSIONES JUDIAS




VERSIONES ROMANAS



VERSIONES JUDIAS



VERSIONES ROMANAS



No quisiéramos dejar de citar las declaraciones de Isidoro de Sevilla con respecto al origen judío del aleluya "Laudes Hoc est Alleluia canere canticum est Hebraeorum". Es justamente en estos aleluyas donde las fórmulas de antiguos motivos melódicos eran yuxtapuestos, y a través de constantes repeticiones, asumían el carácter de motivos generadores. Representan los primeros ejemplos de música autónoma, independiente de la palabra.

La música judía será monódica. El unísono melódico y el ocasional adorno instrumental dan origen a una heterofonía incipiente. Sus melodías están basadas en modos. Estos son motivos que se repiten y que asociados con otros, cristalizan en el curso del tiempo en un sistema modal propio. Su número no es claro y sufren diferentes procesos. Fueron un secreto esotérico de las castas sacerdotales, algunos de ellos, rompiendo el silencio, hablan de los supuestos 8 modos en que cantaban los levitas. Durante la Edad Media estos modos fueron concebidos como un acercamiento del alma humana a la emoción tradicional poé-

tica y mística judía. Durante el siglo XVIII fueron olvidados totalmente, pero a mediados del siglo XIX fueron redescubiertos y reconsiderados.

Basándonos en estos factores podemos deducir de que su tradición está poco libre de corrupción o influencias extrañas y que la autenticidad sólo puede reclamarse para algunos. Asociados a la liturgia, los modos judíos tienen hoy una función hermenéutica en oraciones-tipo y con características especiales.

La música modal hebrea no es otra cosa que la manifestación de una doctrina ético-musical que es característica, también, a diversos pueblos antiguos.

Estos modos no tienen las características de escalas como los que fueron estructurados por los teóricos medievales cristianos. Son más bien extraños modelos de motivos melódicos. Entre los judíos orientales existe un gran número de estos motivos-oraciones, pero no pueden someterse a ningún tipo de sistematización.

ESTRUCTURA DE LAS ORACIONES MODOS JUDIOS

Ej. 4

a)  Magen Aboth (M.A.)

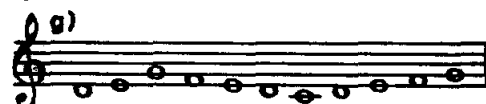
b)  Ahaba Rabba (A.R) supratonal.

c)  Ahaba Rabba (A.R) subtonal.

d)  Frigio Plagal

e)  Modo Lidio modificado
Modo Daniel
(Judíos, árabes españoles)

f)  Adonai Molok (A.M)
mixolidio supratonal

g)  Adonai Molok (A.M)
Ha-El subtonal

Diversos cambios se produjeron dentro de la música judía a partir del siglo v. Se desarrolló un nuevo estilo poético en el que el metro y la rima jugaron papeles de importancia. Esta incorporación del metro y de la rima produjo un cambio musical, puesto que el canto religioso no podía dejar de respetar los principios de metro y de estructura estrófica. El pionero de este desarrollo fue Yehudai Gaon de quien los primeros *jazanim* (Cantores) recibieron la tradición musical. Pero Gaon desarrolló no sólo el conocimiento tradicional sino que introdujo la forma ternaria A-B-A, en el que las partes A y B debían diferenciarse y en el que la primera y la tercera debían ser cantadas en el mismo modo. Se ha considerado a Gaon como el padre de la tradición musical judía.

Desde el siglo ix hasta el xv, la judería española desarrolló una cultura, en la que los espíritus iniciados del judaísmo luchan por adoptar nuevas formas poéticas y, por lo tanto, se convierten en partidarios de un nuevo concepto musical contrario a la ya establecida improvisación. El distinguido musicólogo Erich Werner ha realizado algunas transcripciones de manuscritos judeo-españoles del siglo xv. El alto nivel alcanzado por los judíos en España culmina con su expulsión en el año 1492.

En el siglo xiii los judíos encabezan en Italia un proceso cultural que se acentúa en el siglo xv con la llegada de los judíos españoles refugiados. El Renacimiento impulsó a los judíos a crear un arte musical de importancia. Aparecen músicos judíos profesionales, tanto el Papa León x como el duque de Mantua ocupan los servicios de los mejores músicos de esa época y según declaran, todos ellos son de origen judío. Pero como ocurre en casi toda la historia del pueblo hebreo, los acontecimientos históricos impiden el desarrollo normal de su estructura cultural. El Papa Inocencio iii decide segregarse a los judíos colocándolos en Ghetos. El Ghetto no mató al judaísmo ni a sus instituciones, y durante el siglo xvi fue cuando dos hombres de importancia elevan la música sinagoga a un nivel superior. Rabbí León da Módena y su protegido Salomone d'Rossi, el Ebreo, son los encargados de hacerlo.

Rabbí León da Módena creó la Academia Musical e introdujo la idea de los dobles coros, componiendo obras él mismo para esta agrupación, dentro de un estilo similar al de Gabrieli. Obligó a su protegido a componer un libro de música sinagoga, éste, que fue el creador de la Escuela violinística y que tuvo importancia como músico, compuso sus canciones de Salomón, en la que existe un acercamiento al estilo de Monteverdi, y lo aleja del tradicional melodismo judío. Rossi había ya colaborado con Monteverdi en la creación de un drama bíblico-sagra-

do: Magdalena. El libro de Rossi contiene muy poco de la tradición judía, sus hermosas composiciones aunque profundamente religiosas, son extrañas al estilo sinagoga, y el pueblo las desechó a su muerte.

El mérito de que perdurara la música tradicional judía se debe a un noble veneciano llamado Cristian Benedetto Marcello. Este noble coleccionó doce cantos tradicionales de los judíos, usándolos como *cantus firmus* en su famoso "Estro poético-armónico".

INTONAZIONE DEGLI EBREI

Ejemplo según Benedetto Marcello.

Ej. 5



La judería de Europa Central creó el "Missinai", con estas melodías se llegó a la cumbre del desarrollo musical judío alemán hasta el siglo XIX y encierran los anhelos y angustias del pueblo perseguido. Su origen es anterior al siglo XV y presenta influencias de algunas creaciones de Machault. Su integración al estilo sinagoga centro-europeo es, sin embargo, total. Este se caracteriza por sus motivos errantes que pronto se asocian a frases e ideas hebreas, constituyendo verdaderos leitmotiv.

Los judíos radicados en la frontera francesa y alemana trataron de adoptar las formas de las canciones populares e introducirlas al canto sinagoga, desarrollando un estilo muy particular. Esto terminó bruscamente alrededor del año 1600, cuando las constantes persecuciones obligaron a los judíos a emigrar a Polonia y Rusia y eliminar estos vestigios tomados de pueblos que los habían masacrado.

El proceso emigratorio hacia Polonia y Rusia se inició en el siglo XIV y perdura hasta el XVII, dando nacimiento a centros culturales en

los que los judíos desarrollaron su cultura y su música. A raíz de la fuerte inmigración de Alemania, con su cultura superior, estos centros lograron un standard cultural interesante. El acopio de elementos traídos por los judíos alemanes acrecentó el desarrollo de la música litúrgica, en la que el *jazán* cobra una importancia primordial. Este era el encargado, a través de la música, de hacer olvidar al judío su vida actual y elevarlo por intermedio de la melodía hacia la fantasía paradisíaca de una nueva Jerusalén; además debía poder improvisar dentro de los modos tradicionales y debía, también, ser capaz de realizar las más ilimitadas coloraturas vocales.

EJEMPLOS JUDIOS CENTRO EUROPEOS SIGLO XV

Ej. 6

Kol Nidrei

Machaut

Kol Nidrei

Machaut

Los modos favoritos en que se efectuaban estas improvisaciones eran: el *Ahabá Rabba* usado sólo en los textos suplicatorios y que corresponde a la letra b del ejemplo 4; otro era el llamado *Tefillá*, de escala-mixolidia, que hemos nombrado anteriormente en el ejemplo 4, letra f. Finalmente, otro modo de uso habitual era el *Magen Aboth* correspondiente a una escala dórica con una sexta menor, lo hemos indicado en el ejemplo 4 con la letra a.

El desarrollo del arte vocal individual del *jazán* transformó la improvisación en anarquía, la brillantez original en el vacío de un exhibicionismo vago; la profundidad religiosa que le dio origen en una rutina

o un hábito común. Desde fines del siglo XVIII el *jazán* fué perdiendo su carácter genuino.

Una filosofía esotérica surge en el horizonte cultural judío: el *jasidismo*. La música es de vital importancia en este movimiento, el canto sin palabras será capaz de transformar el alma del cantante ante Dios. La idea fundamental era de que la canción es el alma del universo. Cada *jasid* componía sus propios himnos divinos y algunos han perdurado hasta ahora. Comenzaban lentamente, con gran majestuosidad, crecían en intensidad y en tempi hasta que llegaban a una rápida danza rítmica que los conducía espiritual y físicamente al éxtasis de júbilo o del lamento. Estas piezas llamadas *niggunim* llegaron a ser símbolos musicales e ideológicos de las tendencias que representaban.

La etapa posterior es de desintegración. El *jazán*, esa especie de trovador que fue en su origen: compositor, poeta e improvisador, se transforma en un cantor ignorante, explotador de conciencias. Además, los judíos inician el período de emancipación, asimilando costumbres y culturas, lo que culmina en la pérdida de lo genuino a través de los arreglos romantizantes de Sulzer y Lewandovski.

El Ghetto no pudo contener el ansia cultural del pueblo judío. La revolución francesa y la revolución rusa marcaron las bases de la emancipación.

Los grandes músicos posteriores pertenecen a la cultura general de Occidente, pero así como Israel viró del sensualismo primitivo hacia el pathos religioso, del reino sin freno de la emoción a la búsqueda fanática de la verdad de expresión, así también la obra de un Mahler y de un Schoenberg poseen ese mismo hálito interior.

A mediados del siglo XIX, una corriente liberal progresista, dentro de los medios científicos musicales, se preocupa de investigar la tradición. Casi un siglo es necesario para lograr la creación de un *Ars Nova* judía. El nacismo destruyó muchas de estas investigaciones. El oscurantismo volvió a golpear a las puertas del templo y una vez más el judío tuvo conciencia de su condición de paria social, pagando con seis millones de almas su pecado nacional. Pero este mismo siglo ha visto renacer la nueva Jerusalén y los dispersos miembros de las tribus de Israel están retornando a la tierra de sus antepasados. La ciencia desintegra actualmente la mística y la superstición a través de la fe en el poder del hombre para dominar a la naturaleza.

La tarea del arte musical del nuevo Israel es enorme, pero la crea-

ción musical histórica judía ha dado pruebas de poseer un estilo *sui generis* que todas las influencias extrañas no pudieron destruir.

Hoy vuelve a tener vida aquel salmo que crearon los judíos y que narra el cautiverio de Babilonia.

Si me olvidare de ti, oh Jerusalén
Mi diestra sea olvidada.
Mi lengua se pegue a mi paladar
Si de ti no me acordare
Si no ensalzare a Jerusalén
Como preferente asunto de mi alegría.