



ESCUELA DE MÚSICA



AURORA: ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES Y RECURSOS  
VOCALES SEFARDÍES EN EL ÁLBUM AURORA (2009) DE AVISHAI  
COHEN, APLICADO EN UN RECITAL FINAL.



AUTOR

MARÍA FERNANDA TAPIA ITURRRALDE

AÑO

2017



ESCUELA DE MÚSICA

AURORA: ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES Y RECURSOS  
VOCALES SEFARDÍES EN EL ÁLBUM AURORA (2009) DE AVISHAI COHEN,  
APLICADO EN UN RECITAL FINAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos  
establecidos para optar por el título de:  
Licenciatura en Música con especialización en *Performance*.

Profesor guía  
Jacqueline Hernández

Autor  
María Fernanda Tapia Iturralde

Año  
2017

## DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.”

---

Lcda. Jacqueline Hernández

C. I.: 1753311933

Docente TC Departamento vocal

Escuela de Música

## DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.”

---

Master María Fernanda Naranjo

C. I.: 1711577997

Departamento de *Performance*

Escuela de Música

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se representaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

---

María Fernanda Tapia Iturralde

C. I.: 1725414591

## **AGRADECIMIENTOS**

Mi gratitud a quienes hicieron posible la realización de este trabajo. A quienes forman parte de la Escuela de Música de la UDLA, especialmente Jay Byron, Mafer Naranjo, Cecilia Dávila, Jacqueline Hernández, Fernando Cilio, Mauricio Vega, Fidel Vargas, Sebastián Yáñez, David Nicolalde, Gabriel Tapia y Camila Pulido; a todos mis compañeros, especialmente Pamela Nazca, José Pozo y Santi Noriega.

A Dios y mi familia, mi completa gratitud, por ellos es mi canto.

## **DEDICATORIA**

A Yahweh, la base de mi todo.  
Para Luci, Lucinda, Henderson y  
Daniel, los cuatro ejes de mi

## RESUMEN

Avishai Cohen, contrabajista y compositor israelí, en 2009 publicó su onceavo trabajo, *Aurora*, donde incursionó como cantante y expuso parte de su herencia cultural, es así que implementó, dentro del repertorio del álbum, canciones tradicionales del pueblo sefardí, grupo judío que estuvo asentado en España hasta 1492, por lo que el bagaje cultural sefardí tiene vinculación con el bagaje cultural del país hispánico.

Para definir la influencia o no de la tradición sefardí en el álbum de Cohen, este trabajo de titulación presenta un análisis estilístico de cuatro temas seleccionados de *Aurora*, donde se identificó recursos de la tradición judeoespañola en el álbum, los cuales posteriormente fueron aplicados a dos temas inéditos.

Primeramente, se procedió a la creación de un repositorio de datos sobre la música sefardita, tras lo cual se transcribió el repertorio seleccionado de *Aurora* y dichas transcripciones fueron analizadas estilísticamente, basándose en variables preestablecidas. Tras el análisis, se dio paso a la labor compositiva, donde se aplicó los elementos judeoespañoles identificados. Por último, se trabajó en la interpretación, tanto de las obras analizadas como de las composiciones en un formato de banda con voz, piano, percusión, batería, contrabajo e inuk.

Luego del análisis, se concluyó que existe influencia sefardí dentro de *Aurora*, no obstante, dicha influencia no es mayor a la influencia que tienen otras tradiciones y grupos culturales, como la tradición turca, marroquí o asquenazí, por tanto, *Aurora* no solo se enfoca en la música judeoespañola, sino que abarca diversas influencias.

Al ser un trabajo de titulación bajo la línea de investigación de *performance*, los resultados de la tesis fueron presentados en un recital final donde se ejecutó el repertorio escogido de *Aurora* junto con los temas inéditos.

## ABSTRACT

Avishai Cohen, an Israeli double bassist and composer, released his 11th album, *Aurora*, in 2009, with which he debuted as a singer, and exposed part of his cultural heritage. In the repertoire of the album, Cohen implemented traditional songs of the Sephardic people. The Sephardic people are a Jewish group settled in Spain until 1492, which has a strong connection to the culture of the Hispanic country.

In order to define the influence or not of the Sephardic tradition on Cohen's album, this work presents a stylistic analysis of four themes selected from *Aurora*, where resources of the Sephardic tradition were identified in the album. Later, the identified resources were applied in two compositions by the author of the paper.

Firstly, a repository of data about Sephardic music was created; after which the selected repertoire of *Aurora* was transcribed, and to these transcriptions a stylistic analysis was applied. After the analysis, the compositional work began, and in this process the identified Sephardic elements were applied. Finally, there was an interpretative work of the songs analyzed and the respective compositions, which were interpreted in a format of band with voice, piano, percussion, drums, double bass and inuk.

After the analysis, it was concluded that there is Sephardic influence within *Aurora*; however, such influence is not greater than the influence of other traditions and cultural groups, such as the Turkish, Moroccan or Ashkenazi traditions. Therefore *Aurora* is not only focused in Sephardic music, but also encompasses various influences.

This paper belongs to the line of investigation of performance, and the results of the paper were presented in a final recital where the chosen repertoire of *Aurora* and the compositions were executed.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo 1: Introducción a sujetos, objetos y metodología de estudio.....	3
1.1 Avishai Cohen.....	3
1.2 <i>Aurora</i> .....	4
1.3 Tradición musical sefardí.....	7
1.3.1 Breve contexto histórico y social del pueblo sefardí.....	7
1.3.2 Tradición musical sefardí.....	9
1.3.2.1 Raíces y rol.....	9
1.3.2.2 Clasificación del repertorio sefardí.....	10
1.3.2.2.1 Según su función.....	10
1.3.2.2.2 Según la zona geográfica.....	12
1.3.2.2.3 Según la estructura de texto y música.....	13
1.3.2.3 Instrumentación.....	16
1.3.2.4 Características musicales (Repositorio de datos).....	18
1.3.2.4.1 Estructura formal.....	19
1.3.2.4.2 Interpretación.....	19
1.3.2.4.3 Ritmo.....	20
1.3.2.4.4 Melodía.....	23
1.4 Metodología de análisis y descripción del proceso.....	27
1.4.1 Definición de repositorio datos.....	27
1.4.2 Descripción del proceso de selección de obras.....	27
1.4.3 Definición de análisis estilístico.....	28
1.4.3.1 Definición de variables.....	29
1.4.4 Comparación de los recursos encontrados en el análisis.....	34

Capítulo 2: Análisis musical de <i>Aurora</i> .....	35
2.1 <i>Morenika</i> .....	35
2.1.1 Variación métrica entre la sección A <sup>1</sup> /A <sup>2</sup> y la sección A <sup>3</sup> .....	42
2.2 <i>El Hatzipor</i> .....	44
2.3 <i>Alon Basela</i> .....	49
2.4 <i>Noches, noches – La Luz</i> .....	53
2.5 Comparación de resultados de análisis con repositorio de datos.....	59
2.5.1 <i>Morenika</i> .....	59
2.5.2 <i>El Hatzipor</i> .....	59
2.5.3 <i>Alon Basela</i> .....	60
2.5.4 <i>Noches, Noches – La Luz</i> .....	61
Capítulo 3: Labor interpretativa y compositiva.....	62
3.1 Labor compositiva.....	62
3.1.1 <i>Cantadera soy</i> .....	62
3.1.1.1 Rítmica.....	62
3.1.1.2 Forma.....	63
3.1.1.3 Armonía.....	64
3.1.1.4 Melodía.....	65
3.1.1.5 Lírica.....	67
3.1.2 <i>Lluvia</i> .....	67
3.1.2.1 Rítmica.....	67
3.1.2.2 Forma.....	68
3.1.2.3 Armonía.....	70
3.1.2.4 Melodía.....	71
3.1.2.5 Lírica.....	73
3.2 Labor interpretativa.....	73

Capítulo 4: Conclusiones y recomendaciones.....	75
4.1 Conclusiones.....	75
4.2 Recomendaciones.....	76
REFERENCIAS.....	77
ANEXOS.....	81

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	Diáspora sefardí.....	9
Figura 2	<i>Shofar</i> .....	11
Figura 3	<i>Darbuka</i> .....	12
Figura 4	Romance <i>Rey Fernando en Francia y Sancho y Urraca</i> .....	14
Figura 5	Copla <i>Moisés en los cielos o El celo de los ángeles</i> .....	15
Figura 6	Canción <i>La morena</i> .....	16
Figura 7	Extracto de <i>La muerte del Duque de Gandía</i> .....	20
Figura 8	Extracto de <i>Dicho me habían dicho</i> .....	21
Figura 9	<i>Yuruk semai usulu</i> .....	21
Figura 10	<i>Devri Hindi</i> .....	22
Figura 11	<i>Aksak</i> .....	22
Figura 12	Patrones rítmicos sobre compás binario y <i>Aksak</i> .....	22
Figura 13	Distancias y alteraciones en el makam turco.....	24
Figura 14	Tetracordios y pentacordios básicos.....	25
Figura 15	Makam en obras judeoespañolas.....	26
Figura 16	Métrica.....	30
Figura 17	Escala menor armónica de C.....	31
Figura 18	Círculo armónico.....	31
Figura 19	Contorno en arco invertido.....	31
Figura 20	Bordadura.....	32
Figura 21	Métrica en sección A <sup>1</sup> y A <sup>2</sup> de <i>Morenika</i> .....	43
Figura 22	Métrica en sección A <sup>3</sup> de <i>Morenika</i> .....	43
Figura 23	Comparación de línea melódica cantada en ladino y hebreo.....	43
Figura 24	Presencia de patrones turcos en Alon Basela.....	61
Figura 25	Patrones rítmicos y métricas en <i>Cantadera soy</i> .....	62
Figura 26	Escalas en <i>Cantadera soy</i> .....	64
Figura 27	Círculos armónicos de <i>Cantadera soy</i> .....	64

Figura 28	Relación melodía- letra en <i>Cantadera soy</i> .....	65
Figura 29	Contornos melódicos en <i>Cantadera soy</i> .....	66
Figura 30	Notas extrañas en <i>Cantadera soy</i> .....	66
Figura 31	Patrones rítmicos y métricas en <i>Lluvia</i> .....	68
Figura 32	Obligado de <i>Morenika</i> y <i>Lluvia</i> .....	69
Figura 33	Escalas en <i>Lluvia</i> .....	70
Figura 34	Círculos armónicos de <i>Lluvia</i> .....	71
Figura 35	Relación melodía - letra en <i>Lluvia</i> .....	71
Figura 36	Contornos melódicos en <i>Lluvia</i> .....	72
Figura 37	Notas extrañas en <i>Lluvia</i> .....	72

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.	Discografía destacada de Avishai Cohen.....	4
Tabla 2.	Contenido <i>Aurora</i> .....	6
Tabla 3.	Clasificación del repertorio sefardí.....	10
Tabla 4.	Instrumentos usados en la música tradicional sefardí.....	17
Tabla 5.	Proceso de selección de obras.....	28
Tabla 6.	Variables.....	29
Tabla 7.	Ficha de análisis estilístico.....	33
Tabla 8.	Transcripción 1.....	35
Tabla 9.	Transcripción 2.....	44
Tabla 10.	Transcripción 3.....	49
Tabla 11.	Transcripción 4.....	53
Tabla 12.	Estructura <i>Cantadera soy</i> .....	63
Tabla 13.	Estructura <i>Lluvia</i> .....	68

## INTRODUCCIÓN

*Aurora*, álbum publicado en 2009, es un trabajo del compositor y contrabajista israelí Avishai Cohen, donde explora su faceta como cantante y aprovecha su herencia musical sefardí para fusionarla con las sonoridades modernas del *jazz* (Henderson, 2009, párr. 1). El término sefardí hace referencia al pueblo judío asentado en España (conocido en hebreo como *Sefarad*) y que, tras su expulsión en 1492 por la conversión obligatoria al catolicismo o caso contrario el exilio, ha conservado rasgos hispanos en su cultura (Weich, 1999, párr. 1).

El presente trabajo identificará los elementos musicales y recursos vocales sefardíes que Avishai Cohen ha implementado en su álbum *Aurora*, tanto en su trabajo compositivo como en su interpretación vocal. Por ello, se seleccionarán cuatro temas del álbum: *Morenika*; *Alon Basela*; *Noches, noches – La luz* y *El Hatzipor*, y analizará su composición musical e interpretación vocal, con el fin de determinar recursos musicales: rítmicos, melódicos, armónicos y vocales, que evidencien o no la influencia de la tradición judeoespañola. Este análisis tiene como fin el entendimiento de la sonoridad y funcionamiento de las obras del álbum, que se refleje en un *performance* coherente de las mismas y en una aplicación correcta de los recursos encontrados en dos composiciones inéditas. Se ha planteado:

**Objetivo general-**. Analizar los elementos musicales y recursos vocales sefardíes en cuatro temas del álbum *Aurora* (2009) de Avishai Cohen, aplicándolos a dos composiciones inéditas que serán presentadas en un recital final junto con temas del álbum.

**Objetivos específicos-**.

- 1-. Examinar el contexto musical de *Aurora* y la tradición musical sefardí (elementos rítmicos, melódicos, armónicos y vocales).
- 2-. Establecer los recursos musicales característicos sefardíes en *Aurora*.
- 3-. Aplicar los elementos identificados en dos composiciones inéditas las mismas que serán presentadas en un recital final junto a temas del álbum *Aurora*.

Primeramente, se recopilará información sobre la música sefardí para crear un marco conceptual donde se conozca su rol y desarrollo en la cultura del pueblo judeoespañol y se creará un repositorio de datos donde se especifiquen que elementos musicales e interpretativos vocales son característicos de su tradición musical.

Posteriormente, se transcribirán y analizarán las obras seleccionadas de *Aurora* para la identificación de recursos sefardíes. Tras ver cómo ha sido implementada la sonoridad sefardí en el trabajo de Cohen, se procederá a aplicar los elementos identificados en dos composiciones inéditas. Para el montaje de las obras será necesario un formato de batería, percusión menor, piano, contrabajo, inuk y cantante. El producto final será un trabajo escrito y un recital final.

## Capítulo 1: Introducción a los sujetos, objetos y metodología de estudio

### 1.3 Avishai Cohen

Avishai Cohen, de ascendencia *asquenazí* (pueblo judío asentado en Europa central y oriental) por parte de su padre, Gershon Cohen, y *sefardí* (pueblo judío asentado en la Península Ibérica, España) por parte de su madre, Ora Cohen, nació el 20 de abril de 1970 en Kabri, Israel. Desde muy pequeño estuvo expuesto a multitud de influencias musicales, desde música docta hasta disco. Su madre solía escuchar música clásica, su abuelo materno, en ocasiones, entonaba canciones religiosas tradicionales hebreas y sus padres escuchaban desde *funk* y música disco hasta grabaciones de cantantes sefardíes y de Oriente medio (Concord Music Group, 2001, párr. 3).

A los nueve años aprendió a tocar el piano, pero no sería hasta los catorce, cuando, tras mudarse a St. Louis, Missouri, Estados Unidos, fue introducido al bajo por su profesor de música y, tras escuchar a Jaco Pastorius (aclamado bajista), decidió estudiar este instrumento. Empezó a transcribir solos, escuchar a Ray Brown y Niels-Henning Orsted Pederson (bajistas de *jazz*) y desarrolló paulatinamente un lenguaje de *jazz* (Concord Music Group, 2001, párr. 4).

A su regreso a Israel en 1986, Avishai ingresó a la Academia de Música y Artes en Jerusalén. Allí fue introducido al mundo sonoro de Charlie Parker, Thelonious Monk, Charles Mingus y John Coltrane (Concord Music Group, 2001, párr. 6). A los 22 años se mudó a Nueva York. Empezó tocando en las calles y trabajando en construcciones para sustentarse económicamente y luego ingresó en The New School, donde estudió música, incorporándose pronto al trío de Danilo Pérez, pianista panameño de jazz (Concord Music Group, 2001, párr. 8).

En 1997 Avishai dio una grabación de sí mismo a un amigo de Chick Corea, quien lo llamó semanas después para que formara parte de su nuevo trío musical *Chick Corea's New Trio*. De este modo, Avishai trabajó durante seis años junto a Chick Corea y maduró sus habilidades como compositor y

bajista, para luego ser director y compositor de sus propios proyectos (Avishai Cohen, 2017, párr. 3).

A partir de 1998 Avishai Cohen ha sido líder de sus proyectos musicales y tiene en su haber 15 álbumes. Ha colaborado con artistas como el baterista Mark Guiliana, el pianista Shai Maestro, la Filarmónica de Malmo, la Orquesta Nacional de Lyon, entre otras y también es copropietario de su propio sello independiente *Razdaz Recordz*, fundado en 2002 (Avishai Cohen, 2017, párr. 5). A continuación en la tabla 1 se muestra la discografía de sus principales proyectos:

Tabla 1: Discografía destacada de Avishai Cohen

Álbum	Año	Rol	Sello
Adama	1998	Compositor, bajista	Stretch Records'
Devotion	1999	Productor, compositor, bajo, piano, percusión	Stretch Records'
Colours	2000	Productor, compositor, bajo, piano, percusión	Stretch Records'
Unity	2001	Productor, compositor, bajo, piano, voz	Stretch Records'
Lyla	2003	Productor, compositor, bajo, piano	Razdaz Recordz
At Home	2005	Productor, compositor, bajo	Razdaz Recordz
Continuo	2006	Compositor, bajo	Razdaz Recordz
As is	2007	Compositor, bajo	Razdaz Recordz
Gently Disturbed	2008	Compositor, bajo	Razdaz Recordz
Sensitive Hours	2008	Compositor, bajo y voz	Razdaz Recordz
Aurora	2009	Productor, arreglista, bajo, piano, voz	EMI / Blue Note
Seven Seas	2011	Productor, compositor, bajo, voz	EMI / Blue Note
Duende	2012	Productor, compositor, bajo (dúo con piano)	EMI / Blue Note
Almah	2013	Productor, compositor, bajo, voz (trio: bajo, piano, batería + cuarteto de cuerdas: un violín, dos violas, un violonchelo)	Parlophone Music France / Warner M. G.
From Darkness	2015	Productor, compositor, bajo (trio)	Razdaz Recordz

Tomado de (Avishai Cohen, 2017, párr. 4, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16)

## 1.2 *Aurora*

*Aurora*, con duración de 53'21'', es un álbum grabado entre el 8 y 12 de diciembre de 2008 y publicado el 23 de marzo de 2009 bajo el sello EMI/Blue Note (Avishai Cohen, 2009, párr. 1). En este álbum, Cohen fusiona la influencia

musical medio-oriental, norte-africana y española que recibió en su infancia, junto con el *jazz* y *pop/rock*. Esta mixtura de sonoridades resultan en una obra donde, como explica Alex Henderson, “el *post-bop*, *world-jazz* y la música alternativa tienen un encuentro” (Henderson, 2009, párr. 1) y que representa una “puerta abierta para el encuentro entre culturas” (Diebolt, 2009, párr. 1). “La mayoría de los temas son composiciones, una o dos denominadas por Cohen simple canciones pop, y también se incluyó canciones folclóricas tradicionales” (Gerrie, 2010, párr. 11).

En este trabajo, Cohen incorpora un nuevo instrumento: la voz, e incursiona como cantante, hecho que “[...] sorprendió a aquellos que consideraban a Cohen estrictamente un instrumentista” (Henderson, 2009, párr. 1). Es así que el contrabajista interpreta 13 obras junto a Itamar Doari como percusionista, Karen Malka en segundas voces, Amos Hoffman en el oud (instrumento tradicional de medio oriente), Shai Maestro en el piano, Lionel Belmondo en la flauta y Stephane Belmondo en la trompeta y fiscorno (Avishai Cohen, 2009, párr. 1-2).

En palabras del propio Avishai Cohen, en esta entrega deseó ser sincero con su audiencia al mostrar su trabajo en casa y arriesgarse a develar otra faceta (Diebolt, 2009, párr. 3). Por ello, Cohen en *Aurora* comparte su herencia cultural *sefardí* e incluye cantos tradicionales como *Morenika*, donde resalta los sonidos de su legado cultural israelí. En este álbum se pone énfasis en la voz:

“Esta grabación es diferente a trabajos, en esencia, por tener una voz. He tenido que lidiar con partes vocales, pero en esta ocasión me centré en ese aspecto. Ha sido un proceso de años donde he tenido que encontrar mi propia voz, aceptarla y quererla” (Blue Note France, 2009, 1’10”).

Según el contrabajista (Diebolt, 2009, párr. 4), en este álbum Cohen se expresa en todos los lenguajes que ama y que le son cercanos: inglés, hebreo, español y ladino (dialecto propio de los sefardíes). El inglés representa para Cohen un idioma estimulante y con el que está familiarizado, y su lengua materna es el hebreo, por lo que ama cantar en ella. Del español y ladino, Avishai comenta:

“amo el español, por la música y las diferentes connotaciones que carga, y me sentí muy identificado con *Alfonsina y El Mar*, a la cual le di mi propia interpretación del texto [...]. Creo que traje algo nuevo y fresco a ese tema, el cual ha sido interpretado por muchos años en el mundo Latino [...]. Por su parte, el ladino es una lengua que aprendí en su mayoría gracias a mi madre. Ella solía cantarme algunas canciones en ladino que son parte del repertorio de la tradición judía” (Diebolt, 2009, párr. 4).

Cohen ha comentado respecto a algunas canciones de este álbum. *Alon basela* alude a un roble asentado en la roca y hace referencia a mostrar fortaleza, resiliencia y resistencia, por lo que la denomina una “canción de supervivencia”. Avishai la compuso años atrás, antes del lanzamiento del disco, y “es muy cercano a los ritmos marroquíes, del norte de África” (Blue Note France, 2009, 2’ 50”).

Por otro lado, *Morenika*, canto tradicional judeoespañol, “es un tipo de canción que ya no se compone hoy en día” y que su madre solía cantar cuando era niño (Blue Note France, 2009, 6’ 10”). Cuenta sobre una muchacha cuya piel es oscura por el sol y es cantada en ladino y en hebreo. Para Avishai no solo consistió en realizar un *cover* del tema, sino en mantenerse fiel a los ingredientes básicos de la canción, y a su vez incluyó arreglos propios (Diebolt, 2009, párr. 5).

Además, de *Alfonsina y El Mar*, el contrabajista explica que es uno de sus temas favoritos de todos los tiempos y que fue expuesto a la canción desde niño, cuando un cantante realizó un *cover* en hebreo (Blue Note France, 2009, 7’ 50”). En el álbum Cohen la interpreta en español acompañado sólo por su contrabajo. *Aurora* presenta 13 temas. A continuación, en la tabla 2 se muestra su contenido, idioma empleado en cada canción (a excepción del Track 2, 10, 13 que son obras instrumentales), la labor de Cohen y duración de cada tema:

Tabla 2: Contenido *Aurora*

Nº	Título	Idioma	Labor de Cohen	Tiempo
1	Morenika	Ladino/Hebreo	Arreglo	4’33’’

2	Interlude en C#m	-	Composición	0'59''
3	El Hatzipor	Hebreo	Arreglo	6'05''
4	Leolam	Hebreo	Composición	3'31''
5	Winter song	English	Composición	5'00''
6	It's been so long	English	Composición	5'17''
7	Alon Basela	Hebreo	Composición	4'05''
8	Still	English	Composición	3'36''
9	Shir Preda	Hebreo	Composición	4'02''
10	Aurora	-	Composición	4'24''
11	Alfonsina y el mar	Español	Arreglo	4'29''
12	Noches noches, La luz	Ladino	Arreglo	7'21''
13	Bonus: Yeshlingan	-	Composición	3'13''

Tomado de: (Avishai Cohen, 2009, párr. 1)

Por último, Cohen, en *Aurora*, muestra la influencia que ha tenido en él el legado cultural de su madre, cuya familia está conectada con Grecia, Turquía y España y junto con quién solía cantar de niño. “Ella y yo hicimos un álbum con canciones en ladino para los amigos y familia” (Gerrie, 2010, párr.14).

### 1.3 Tradición musical sefardí

#### 1.3.1 Breve contexto histórico y social del pueblo sefardí

La primera mención a *Sefarad* aparece en el Antiguo Testamento, en el libro de Abdías, y se lo asoció con los territorios de la Península Ibérica, pero con el paso del tiempo sería el nombre dado específicamente a España (Brecher, s.f., 3'0''). Existen muchas leyendas y teorías sobre la llegada de los judíos al Reino Hispánico, no obstante, los registros vinculan su presencia en España con la destrucción del segundo templo de Jerusalén por el Emperador Tito, en el año 70 d.C., en la época romana (Brecher, s.f., 3'45').

Los judíos que vivieron en España sortearon distintos grados de armonía, tanto con cristianos como con musulmanes y conquistadores árabes. Es así que sufrieron periodos de persecuciones y gozaron épocas de prosperidad y armonía (Weich, 1999, párr. 2). “En la edad media hispánica se produjo el fenómeno de la reconquista y repoblación”, periodo en donde los reinos cristianos conquistaron los territorios de la Península Ibérica que habían

sido tomados por los musulmanes, es así que en la península convivían comunidades cristianas e islámicas. En los siglos XI y XII aumentó la presencia de judíos en los territorios cristianos, huyendo de los ataques de los almorávides norteafricanos, grupo islámico mucho más intransigente en temas religiosos (Instituto Cervantes, s.f., párr. 3).

Del siglo X al XII, los judíos ayudaron de manera valiosa en la organización de los Reinos cristianos, dándose así la “etapa más gloriosa del judaísmo en Europa”, donde se desarrolló las ciencias, filosofía y letras, por lo que los sefarditas llegaron a ser protegidos del Rey, lo que los convirtió en blanco de ataques por parte de los opositores de los reyes (Brecher, s.f., 6’30).

Una serie de agresiones contra los judíos se dio lugar a partir de finales del siglo XIV, es así que algunas juderías fueron atacadas y destruidas, y muchos judíos se vieron obligados al bautismo católico para salvar sus vidas, mientras que otros huyeron de España. Este ciclo de agresiones terminó el 31 de marzo de 1492, con el decreto de conversión obligatoria al cristianismo, caso contrario la expulsión obligatoria de España en un lapso de cuatro meses. En la Figura 1 se ve las migraciones sefardíes (Instituto Cervantes, s.f., párr. 4).

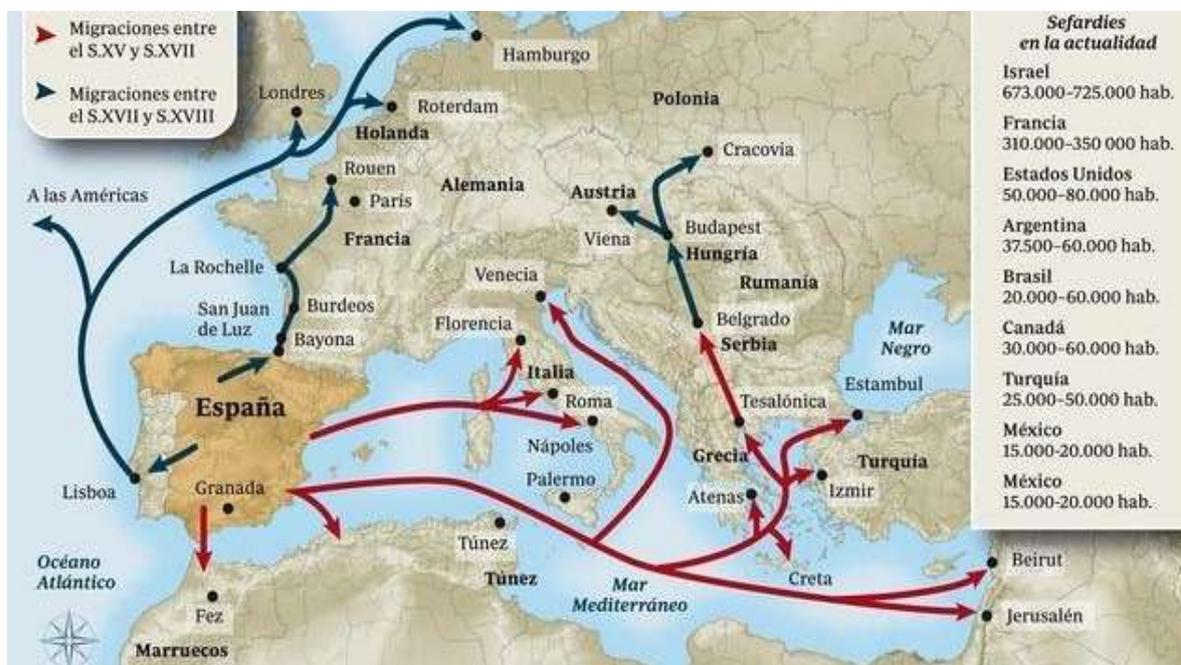


Figura 1 Diáspora sefardí

Tomado de: (Ayllón, 2012, párr. 1)

Las corrientes de sefarditas que migraron pueden dividirse en cinco: algunos fueron al norte de África, específicamente Marruecos, donde ya existían “núcleos sefarditas”. El segundo grupo se dirigió a Roma, Nápoles, Venecia y Ancona. La tercera corriente se centró en Oriente, hacia Turquía, lo que era el Antiguo Imperio Otomano. Un cuarto grupo viajaría a Portugal, donde también sufrieron la conversión obligatoria, y un quinto grupo se dirigió a América. También hubo sefarditas en los territorios de Francia e Inglaterra, y los grupos más numerosos fueron a Marruecos y el Imperio Otomano (De Castro, C., 2013, párr. 17).

### **1.3.2 Tradición musical sefardí**

#### **1.3.2.1 Raíces y rol**

La música sefardí tiene sus raíces en la tradición de los judíos de la España medieval, pero también ha asimilado las sonoridades de aquellos lugares donde la diáspora se asentó tras el exilio (Posada, 2003, p. 2).

El destierro expuso a este pueblo a nuevas influencias culturales, no obstante, han conservado hasta el día de hoy su identidad judía y sus rasgos culturales hispánicos mediante la tradición por vía oral, “ya sea en la intimidad del hogar o en reuniones de carácter social o religioso”. Los sefardíes preservan un vínculo con la cultura hispánica a través de su tradición y “la lengua con la que partieron de *Sefarad*”, el ladino, una variación del español (López, 2017, párr. 1).

El cancionero judeoespañol cuenta con influencias de origen portugués, balcánico, griego e incluso de la tradición musulmana y turca: “La expansión de la melodía turca en la música religiosa sefardí del Mediterráneo oriental es más intensa de lo que se manifiesta [...]” (Targarona, 1999, p. 651).

En su desarrollo cabe destacar la importancia que ha tenido el romance, presente tanto en reuniones sociales, familiares, ocasiones festivas y de duelo. Este consiste en un poema formado por versos octosílabos, donde los pares tienen rima asonante y los impares tienen rima libre y evidencia con claridad su conexión con la tradición hispana, por ser un género característico de la literatura española (Posada, 2003, p. 4).

La música tradicional sefardí es partícipe en la cotidianidad de la comunidad judeoespañola, y es usada no sólo en la vida religiosa o ritos espirituales, sino también en la vida personal, familiar y social. La lírica y música va a la par con el ciclo de vida de las personas y plasma sucesos políticos, históricos, sociales, familiares, personales y narraciones del bagaje cultural judeoespañol. Existen temas para cada ceremonia religiosa, así como para cada suceso social, familiar, personal, ya sea en ladino o hebreo (Posada, 2003, p. 4).

Mientras que la música litúrgica es cantada casi exclusivamente por hombres, es preponderante la participación femenina en el repertorio más cercano a la cotidianidad del pueblo: “En su mayoría pertenecen estas canciones al repertorio femenino, en especial porque en algunas ceremonias, como por ejemplo el baño de la novia, sólo las mujeres están presentes [...]. En las fiestas, también los hombres cantan, pero aún entonces” (Wiech, 1999, párr. 18) las mujeres suelen llevar la voz cantante.

### 1.3.2.2 Clasificación del repertorio sefardí

La tradición musical judeoespañola puede clasificarse bajo varios criterios. En la Tabla 3 se muestra tres clasificaciones generales del repertorio sefardí.

Tabla 3: Clasificación del repertorio sefardí

Clasificación del repertorio sefardí	Según su fin	Música litúrgica
Según zona geográfica		Norte de África
		Zona Oriental
Según estructura textual, musical, temática, aspecto lingüística, función social y ejecución musical.		Romances
		Coplas
		Cántigas

#### 1.3.2.2.1 Según su fin

Según su fin, puede dividirse en dos grandes categorías: música litúrgica y música profana. La liturgia musical, denominada también “canto espiritual judeoespañol” es, en su mayoría, solamente vocal, salvo por el uso ocasional

del *shofar*, expuesto en la Figura 2, instrumento de viento de carácter litúrgico fabricado con el cuerno de un carnero (García, s .f., párr. 2). No obstante, cuando las suplicas o peticiones, llamados *bacasot*, son cantados fuera de la sinagoga, suelen cantarse a “la manera árabe”, es decir, acompañado de instrumentos (Posada, 2003, p. 3).



Figura 2 Shofar

Tomado de: (Posada, 2003, p. 2)

Dentro de la ortodoxia litúrgica, el canto está lleno de melismas, así como de improvisaciones vocales usadas “como recurso creativo, [lo que permite] al cantor un cierto margen de creatividad y aportación personal al desarrollo melódico”. Estos cantos usan un sistema de transmisión oral, su principal actor es el *hazán*, cantor encargado de conducir el servicio religioso y, además del hebreo, también es usado el ladino (Posada, 2003, p. 3).

En esta música vocal destacan los himnos métricos o *piyyut*, poemas litúrgicos, en forma de acrósticos en ocasiones, creados para ser recitados durante el oficio en las sinagogas, y las coplas o *complas*, poemas estróficos (divididos en estrofas) de temática variada: paralitúrgicas (antes de la liturgia o ceremonia principal), admonitivas (de amonestación o advertencia), e inclusive parodias “o versiones burlescas de coplas que se cantan” (García, s .f., párr. 2).

La segunda categoría hace referencia a la música con fines profanos o no litúrgicos, llamados “géneros tradicionales”, que abarca el romancero, cancionero y coplas. La música secular sefardí, de tradición y transmisión oral, es vasta y está vinculada a la cotidianidad de los judeoespañoles pues narra acontecimientos propios del día a día: el nacimiento y circuncisión de un niño, canciones de cuna, de boda, de amor, de carácter fúnebre, danzas nupciales (García, s .f., párr. 4).

En la música profana también se hace referencia a “historias sobre reyes y princesas, canciones de amor o románticas, a veces cargadas de erotismo” e instrumentalmente hay mayor variedad, es así que existe elementos incorporados de otras culturas, con las cuales hicieron contacto en su exilio, como el darbuka, instrumento de percusión que se ve en la Figura 3 (Arévalo, 2011, párr. 4).



Figura 3 Darbuka

Tomado de: (Posada, 2003, p. 3)

#### 1.3.2.2.2 Según zona geográfica

El repertorio musical sefardí se centra en dos grandes zonas: norte de África y zona oriental (Posada, 2003, p. 6). La zona oriental hace referencia al territorio que estuviese en ese “entonces bajo el dominio otomano (la actual Turquía, Grecia, Bulgaria, Bosnia, Serbia y Croacia)” y la región norafricana se centra en Marruecos (Weich, 2009, p. 2).

A pesar del éxodo judío los lazos con España se mantuvieron vivos: “Tanto las comunidades de Oriente, como las del norte de África, por medio de sus relaciones comerciales y culturales con España, siguieron enriqueciendo” el bagaje poético-musical que poseían (García, s .f., párr. 1).

La música sefardí norteafricana, concentrada en Marruecos, presenta melodías sencillas, con poca ornamentación y estructuras rítmicas claras y fijas, más cercanas a la música hispánica, mientras que aquella de la zona oriental, donde hay influencia del sistema musical árabe-turco-persa, posee melodías con mayor libertad rítmica, adornos y presencia constante de

melismas, así como el uso de los modos musicales (makam) del sistema turco (Posada, 2003, p. 6).

Además, se hallan diferencias entre los vocablos usados y temas tratados en los romances de ambas comunidades:

“[...] se incorporaron al Judeo-español términos tomados de las lenguas habladas por los pueblos con los cuales los judíos sefarditas convivían [...] puede observarse el uso de términos del turco y del griego, y en Marruecos, del árabe y del bereber” (Weich, 2009, p. 2)

Cabe resaltar que por su proximidad geográfica, la comunidad sefardí en Marruecos recibió de España romances y canciones posteriores a su expulsión, donde se narraban hechos tan modernos como es el caso del romance *El atentado de Alfonso XII* (hecho ocurrido en 1879), del cual se expone un extracto a continuación (García, s. f., párr. 4):

“El día quince de enero en Madrid se presentó  
Un joven bien parecido natural del Morión  
La intención de este hombre en Madrid se declaró  
Fue matar a Alfonso 12 pero no lo consiguió  
Hizo un disparo con gran valor más por desgracia no le cayó  
(Tesoro de Kantes, 1996, párr. 1)

#### **1.3.2.2.3 Según estructura textual, musical, temática, aspecto lingüística, función social y ejecución musical.**

En su artículo *El repertorio sefardí en sus géneros poético-musicales* (2009), Susana Weich, experta musicóloga, menciona que el repertorio musical sefardí está compuesto por tres grandes grupos: los romances, las coplas y las cantigas, cada una con sus propias características, pero es “el romancero sefardí el que más evidencia” raíces hispánicas (Weich, 2009, p. 3).

**Los romances**, originados en la cultura medieval no judía, consisten en “una tirada de versos” de 16 sílabas, con rima común, divididos a su vez en dos hemistiquios, que corresponden a la mitad de un verso, teniendo esta mitad de verso ocho sílabas. Con forma estrófica, cada estrofa tiene cuatro frases

musicales que corresponden a dos versos de 16 sílabas, cada frase musical para un hemistiquio (Weich, 2009, p. 4).

Los romances son usualmente cantados y cada romance tiene su propia melodía distintiva, a diferencia de la tradición hispánica, donde los romances suelen ser recitados y al ser cantados suele usarse la misma melodía para todos (Weich, 2009, p. 5). En la Figura 4 se muestra un extracto de un romance:

**Estrofa:** Rey Fernando, rey Fernando de Toledo y Aragón,  
A pesar de los franceses y en la Francia penetró.

Figura 4 Romance *Rey Fernando en Francia y Sancho y Urraca*

Tomado de: (Weich, 2009, p. 8)

**Las coplas**, creaciones propias sefardíes, tuvieron auge en los siglos XVII – XIX y en ellos se refleja, con intención didáctica, los conocimientos del patrimonio sefardí, sus valores, creencias, hechos históricos y tradición literaria. Los relatos no se basan en textos bíblicos, sino en literatura exegética (interpretaciones de los textos bíblicos) y en el *Talmud* (texto principal del judaísmo rabínico). Muchas coplas son interpretadas, generalmente por hombres, en las festividades judías, y la festividad de *Purim* (fiesta carnavalesca presente en el libro de Esther) cuenta con la mayor cantidad de coplas (Weich, 2009, p. 13).

De estructura estrófica (en orden determinado por contenido o acróstico), las coplas presentan generalmente estribillo y tienen tipos de estrofas característicos. Es frecuente la rima *zejelesca*, donde las estrofas tienen cuatro versos, tres de ellos rimados entre sí, y el cuarto rimado con los

cuartos versos de las siguientes estrofas. Y, así mismo, es común el uso de “tercetos monorrimos” (estrofas de tres versos que riman todos entre sí) (Weich, 2009, p. 16).

La Figura 5 presenta un extracto de la copla *Moisés en los cielos* o *El celo de los ángeles*, entonada en la festividad del pentecostés, conocida como *Shavuot*. Esta copla presenta forma estrófica con estribillo, medida en compás binario y su melodía se extiende solo un intervalo de cuarta (Weich, 2009, p. 14).

**Estrofa:** Allá en el midbar vide arrelumbrar

Con voz de adobe y un buen cantar

Las tablas de la Ley vidi abajar

**Estribillo:** Mira que señor rey es Mosé Rabenu,

Que subió y abajó a los altos cielos.

**Estrofa**

**Estribillo**

Figura 5 Copla *Moisés en los cielos*

Tomado de: (Weich, 2009, p. 15)

**Las cantigas, cantares o canticas** componen el cancionero sefardí, el cual es vasto y topa múltiples temáticas, desde líricas humorísticas, de carácter amoroso e incluso destinadas para interpretación grupal dentro del repertorio de los cantares de bodas. Presenta estructura estrófica en su música y texto, el cual, a diferencia de los romances y coplas, carece de una secuencia argumental entre sus estrofas, es decir, no llevan un orden fijo, por tanto

pueden ser cambiadas en el orden e incluso migrar de una canción a otra (Weich, 2009, p. 17).

El estribillo es un elemento importante en este género, pues es usado para permitir una participación general de la comunidad, y ofrece la “ocasión de intervenir aún a quienes no saben todo el texto” y su estructura más común es la cuarteta (estrofa de cuatro versos generalmente octosílabos) con rima en los versos pares (Weich, 2009, p. 17).

Es el género más susceptible a las influencias del entorno y estilos de la época, es muy variado y rico, no obstante se detectan “huellas de la antigua lírica galaico portuguesa (Galicia y Portugal)” (Weich, 2009, p. 17). La canción más conocida entre los sefardíes de Oriente es *La Morena* expuesta en la Figura 6:

The image shows a musical score for the song 'La Morena'. It consists of four staves of music in a single system. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 90. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with 'Mo-re- ni ca a mi me lla- man' and continues with 'sol del en- ve- ra- no'. The second staff has 'blan- zo\_a yo ha- ci el mi an- sí' with a first ending bracket over the first two measures and a second ending bracket over the last two measures. The third staff continues with 'mo- re- ni ca gra- cio- sí- ca sos mo-re-'. The fourth staff ends with 'ni ca y gra- cio- ci- ca y ma- vra ma- bria- mu'. There are some small annotations like 'm hi' and 'zo\_a' under the notes.

Figura 6 Canción *La morena*

Tomado de: (Weich, 2009, p. 22)

### 1.3.2.3 Instrumentación

Los sefardíes, dentro de la Península Ibérica, y luego con su expulsión definitiva en 1492, estuvieron en contacto con diversos pueblos, ya fuera con la cultura árabe a través de las invasiones a la península, o con grupos turcos, griegos, marroquíes, entre otros, con la diáspora. Es así, que se acogió en su música la instrumentación de dichas culturas, especialmente la de los pueblos norteafricanos (López, 2011, párr. 4). En la Tabla 4 se exponen instrumentos usados en la música sefardí.

Tabla 4 Instrumentos usados en la música tradicional sefardí

Nombre	Descripción	Imagen
<b>Derbuka, Darbuka, dumbek</b>	Tambor en forma de copa, elaborado en madera, cerámica o metal, adornado y con un solo parche en la parte superior.	
<b>Bandir, Bendere</b>	Parecido a una pandereta grande, tiene un solo parche y tras este están dispuestas cuerdas dándole una sonoridad característica cuando es golpeado.	
<b>Daf</b>	Pandero grande con un solo parche, detrás del cual están colocadas en el marco cadenas de argollas, las cuales cascabelean cada vez que el parche es golpeado o el instrumento es movido.	
<b>Cymbals</b>	Platos que se colocan en el pulgar y dedo medio de las manos para chocarlos entre sí.	
<b>Oud, Laud árabe</b>	Elaborado con madera, de origen árabe, es un instrumento con cuerpo en forma de pera, con mástil corto y sin trastes que se curva hacia atrás a la altura de la cejilla. Generalmente posee 11 cuerdas.	
<b>Kanun</b>	Cítara de origen turco, tiene cuerdas de nylon y por cada nota posee tres cuerdas de igual afinación. Se ejecuta punteado con dos vitelas sujetas una en cada mano con anillos metálicos.	

<b>Kemanya</b>	Se coloca entre las piernas, instrumento de origen turco de cuerdas frotadas con un arco.	
<b>Nay</b>	Flauta delgada y larga fabricada de caña.	
<b>Shofar</b>	Instrumento de viento de carácter litúrgico fabricado con el cuerno de un carnero, usado comúnmente en los ritos religiosos judíos.	

Tomado de: (Posada, 2003, p. 6-7 y Aitana, 2014)

#### 1.3.2.4 Características musicales (Repositorio de datos)

Mientras que los textos de la tradición sefardí han tenido mayor conservación, es así que un texto actual y uno del siglo XVI son muy parecidos; la música ha evolucionado al ser influenciada por la música turca, búlgara, marroquí, bereber, entre otros (Möller, 2000, párr. 7) dándole riqueza a su sonido. A continuación se delimitan algunos aspectos característicos en la música judeoespañola.

##### 1.3.2.4.1 Estructura formal

La estructura más recurrente dentro del repertorio sefardí es la forma estrófica, donde se usa diversos tipos de rimas, con o sin ilación dentro de su texto y estrofas. Es frecuente la repetición de las frases musicales, con el fin de permitir la participación activa del público y comúnmente existe estribillo, el cual posee una melodía diferente al de las estrofas y suele ser intercalado entre estrofa y estrofa, a excepción de los romances, que raramente tienen estribillo (Weich, 2013, p. 97).

Las melodías del romancero sefardí generalmente se componen de cuatro frases que corresponden a un hemistiquio (mitad de un verso) cada una, estas cuatro frases forman en total dos versos (Posada, 2003, p. 6).

Generalmente estas frases musicales son distintas entre sí por lo que tienen una estructura ABCD en la estrofa. Otro orden recurrente dentro de las estrofas de los romances es AA'BC, donde las primeras dos frases musicales son iguales; AA'A''B, las tres primeras frases son iguales; ABCA', repitiéndose la frase música al inicio y final de la estrofa; ABA'C, la misma frase musical se usa al inicio y en medio; AA'BB', solo existen dos frases que son cantadas dos veces y ABA'B', las dos frases musicales van intercaladas entre sí (Weich, 2010, p. 32).

#### 1.3.2.4.2 Interpretación

Como se mencionó antes, los hombres son los encargados de las obras correspondientes al oficio ceremonial litúrgico, cantados en hebreo generalmente, mientras que las mujeres se ocupan del repertorio perteneciente al ciclo de vida sefardí, cantados ocasionalmente en ladino. En situaciones festivas, como una boda, es una fémina quien interpreta los cánticos (Weich, 2013, p. 99).

En esencia las obras son vocales y de carácter solista, raramente son interpretadas en grupo, ya que las líneas melódicas son ricas en ornamentación, por lo que el solista necesita libertad interpretativa y además ciertos temas son de larga duración por lo que necesitan que el intérprete realice variaciones, las cuales difícilmente pueden ser seguidas en grupo (Weich, 2010, p. 37).

Dentro de la interpretación de los cánticos no litúrgicos solía participar la *tañedera*, encargada de acompañar con el pandero a la *cantadera*, nombre usado para denominar a la cantante. Junto con la *tañedera* y *cantadera*, estaba la *endechedera* (conocida también como *oinadera* o *plañidera*) quien interpretaba *endechas* u *oinas*, cantos fúnebres en memoria del fallecido (Weich, 2013, p. 99).

Cuando la música se ejecutaba dentro del círculo familiar, eran músicos semi profesionales los que participaban y se usaban instrumentos de percusión, en su mayoría, junto con el oud, mientras que en grandes celebraciones eran llamados músicos profesionales, los cuales generalmente

no eran judíos, es así que participaban grupos gitanos, griegos o turcos, quienes ejecutaban repertorio sefardí, valiéndose de incluso un violín en su ejecución (Weich, 2013, p. 100)

### 1.3.2.4.3 Ritmo

Dentro de la tradición sefardí se encuentran obras mesuradas o no mesuradas, es decir, existen temas que tienen métrica y otras que carecen de ella, estas últimas poseen lo que, Susan Weich define como, “ritmo libre” (Weich, 2010, p. 29). En la Figura 7 se ve un extracto de *La muerte del duque de Gandía*, donde no hay presencia de métrica, compases ni división de compás.



Figura 7 Extracto de *La muerte del Duque de Gandía*

Tomado de: (Weich, 2010, p. 63)

En cuanto a las obras con métrica, es común el uso de compases binarios y cuaternarios (2/4, 4/4), mientras que los compases ternarios (3/4, 9/4) son escasos. En ocasiones suele incluirse compases con diferentes agrupaciones dentro de una misma obra, por ejemplo en una serie de compases binarios introducir un compás ternario, como se ve en la Figura 8 (Weich, 2013, p. 94).

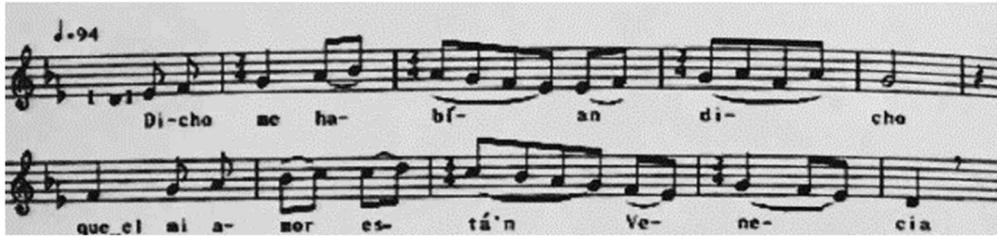


Figura 8 Extracto de *Dicho me habían dicho*

Tomado de: (Weich, 2013, p. 268)

Es palpable la influencia de la música turca, al usarse el denominado *usul* (*usulu* en plural), que hace referencia a “un ciclo rítmico subyacente que complementa el ritmo melódico y a veces ayuda a formar la estructura total de una composición”. El *usul*, traducido en ocasiones como la métrica en occidente, repite modelos rítmicos de pulsaciones y tradicionalmente son memorizadas para interiorizar la estructura rítmica (Helses.eu., s.f., párr. 1).

Algunos *usulu* usados en la música sefardí son: *Duyek* (correspondiente a 4/4), *Yuruk Semai* (6/4 o 6/8, Figura 9), *Sureya* (5/8), *Devri Hindi* (7/8, Figura 10) y *Aksak* (9/8, Figura 11).

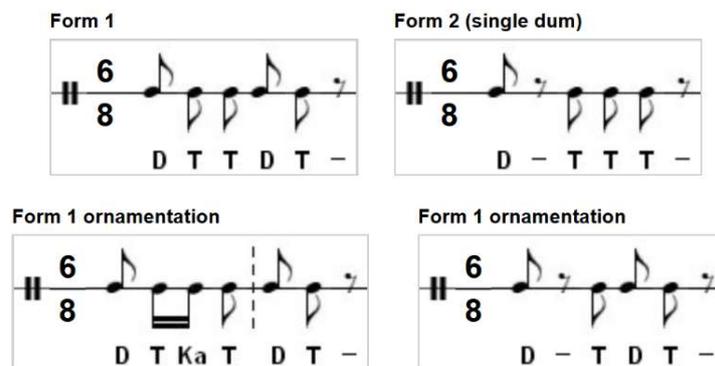


Figura 9 *Yuruk Semai usulu*

Tomado de: (Maqam World, 2005, párr. 1)

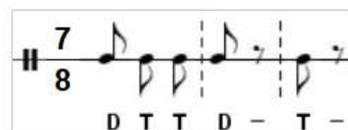
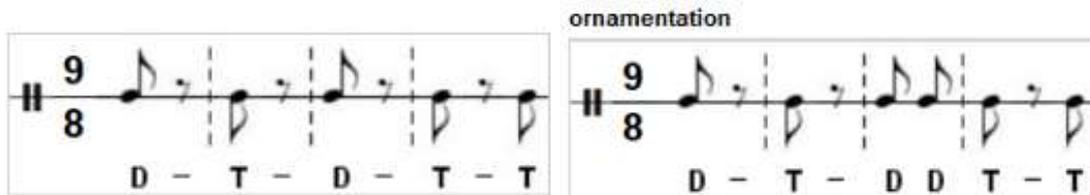


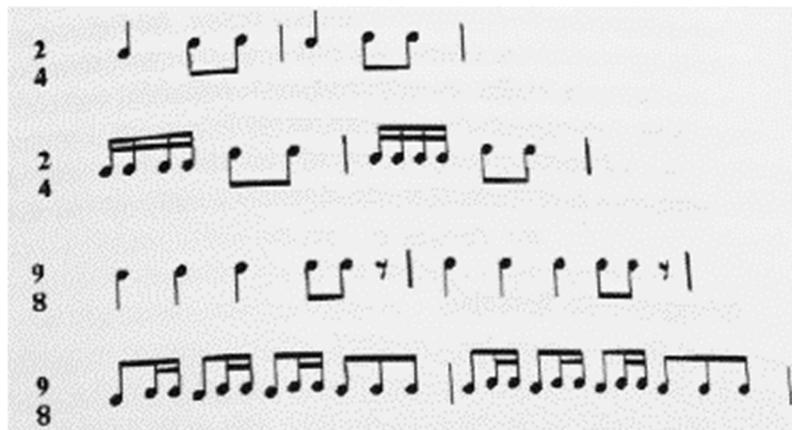
Figura 10 *Devri Hindi*

Tomado de: (Maqam World, 2005, párr. 2)

Figura 11 *Aksak*

Tomado de: (Maqam World, 2005, párr. 6)

Así mismo, la *tañedera* con su pandero, al acompañar a la *cantarera*, suele realizar patrones rítmicos. Los compases usados más comunes son 2/4 y 9/8, llamado este último compás *Aksak*. En la Figura 12 se muestran patrones típicos realizados por el pandero en estas métricas (Weich, 2013, p. 99).

Figura 12 Patrones rítmicos sobre compás binario y *Aksak*

Tomado de: (Weich, 2013, p. 99)

Por otro lado, la música griega también ha tenido influencia en la música sefardí. Esto se evidencia en el uso de compases de 5 pulsos, formado por 3 pulsos + 2 pulsos, elemento presente en los bailes llamados *Tik* y *Etere* originarios de la zona de Pontos, el uso de compases de 9 pulsos, formados por 2 pulsos + 2 pulsos + 2 pulsos + 3 pulsos, recurso propio de las danzas *Karsilamas*, *Aptaliko* y *Zeibetiko*, procedentes de la región griega de Asia menor y compases de 9 pulsos agrupados en 2 pulsos + 3 pulsos + 2 pulsos + 2 pulsos, característico de la danza *Dhipat* de la zona de Pontos (Weich, 2013, p. 100).

Por último, cabe mencionar que las melodías de los cantares generalmente comienzan en anacrusa, es decir no inician en el tiempo uno del compás, sino que un pulso o varios antes, y existen cambios de tempo cuando se trata de cantares acumulativos, es decir, si al inicio existe un carácter más ceremonioso y serio suele cantarse lentamente y al existir un cambio en el carácter o intensidad de la obra el tempo es cambiado mediante un *accelerando* (Weich, 2013, p. 101).

#### **1.3.2.4.4 Melodía**

Como se ha mencionado varias veces, la tradición dicta que la ejecución del repertorio sefardí es, en su mayoría, netamente vocal. Las líneas melódicas y su relación con el texto suelen presentar frases silábicas al inicio de las obras, para luego incorporar melodías melismáticas al final de dichas frases (pasajes largos con muchas notas para solo una sílaba del texto) o frases neumáticas (dos o cinco notas para una sola sílaba del texto) (Weich, 2010, p. 28).

El movimiento de la melodía suele ser diatónico, es decir se mueve por notas consecutivas, por intervalos de segundas, ya sean mayores o menores, y es extraño el uso de intervalos amplios, por ejemplo una quinta o cuarta, salvo al inicio de las frases, donde se pueden encontrar estos intervalos. El contorno melódico de las frases suele abarcar desde un intervalo de sexta, séptima, octava o novena, y por lo general el exceder la octava es la norma (Weich, 2010, p.31).

Además, es común, antes de resolver melódicamente a la tónica, recurrir a la subtónica, es decir el séptimo grado de la escala, una segunda mayor debajo de la tónica y se evita, por lo general, melodías donde se arpeggien los acordes, salvo en aquellas melodías con influencia europea occidental (Weich, 2010, p. 31).

Las melodías dentro del repertorio sefardí son diversas, algunas tienen claro origen europeo, pues utilizan la escala mayor o menor, mientras que otras muestran vinculación con el sistema melódico turco o con melodías griegas. Para aseverar la influencia turca en la música sefardí, Conejero comenta “Ya desde el siglo XVI, los judíos otomanos empleaban el sistema de *makam*

(incluido el *usul*) en sus ceremonias, tanto religiosas como seculares” (Conejero, 2008, p. 83).

Se dice del sistema musical turco, “el [...] *makam* consiste en la agrupación preestablecida de un conjunto de notas en una escala determinada [...], [es] la selección de notas a partir de las cuales se articula la melodía, respetando las secuencias, cadencias y motivos apropiados” (Conejero, 2008, p. 82).

El *makam* es un sistema musical melódico basado en microtonos, en lugar de las escalas en semitonos de occidente. En la música turca, la cual está vinculada con la música árabe, es posible dividir cada tono hasta en nueve microtonos posibles, dándole el nombre de *koma* para definir un microtono, a diferencia de occidente donde una nota es dividida solo en dos semitonos. Este hecho amplía la gama sonora de la música turca. En la Figura 13 se expone estas divisiones, junto con el nombre, notación y letra correspondiente.

NOMBRE DE LA DISTANCIA	NÚMERO DE KOMAS	SOSTENIDO	BEMOL	LETRA
<i>KOMA O FAZLA</i>	1	♮	♭	F
<i>EKSİK BAKIYE</i>	3	—	—	E
<i>BAKIYE</i>	4	♯	♭	B
<i>KUÇUK MÜCENNEB</i>	5	♯	♭	S
<i>BUYUK MÜCENNEB</i>	8	♯	♭	K
<i>TANINI</i>	9	×	♭♭	T
<i>ARTIK İKİLİ</i>	12-13	—	—	A12-A13

Figura 13 Distancias y alteraciones en el makam turco

Tomado de: (Delclos, 2011, p. 266)

Estos microtonos se agrupan en tetracordios (serie de cuatro notas, denominado *dortlusu*) y pentacordios (serie de cinco notas, denominado *beslisi*), que son combinados para formar escalas básicas, es así que se coloca un cuarteto seguido de un quinteto, o viceversa, encontrándose así formaciones donde hay, por ejemplo, distancias de 5 o 4 microtonos (Delclos,

2011, p. 266). En la Figura 14 se ven las doce formaciones básicas de tetracordios y pentacordios.

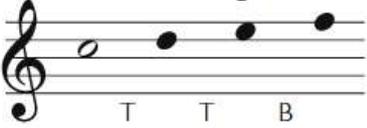
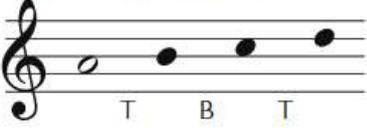
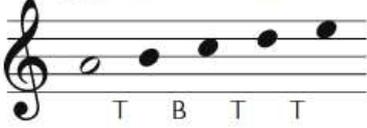
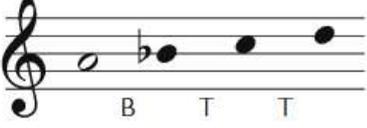
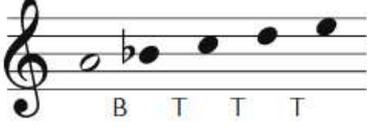
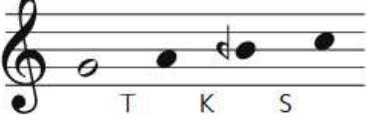
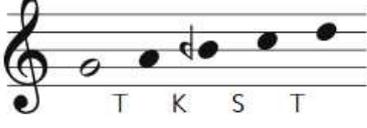
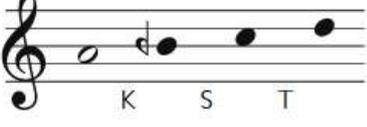
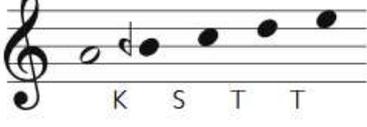
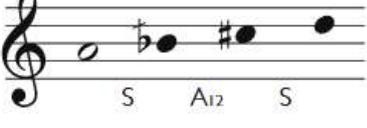
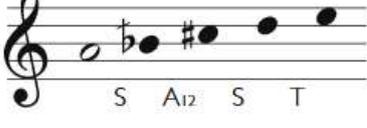
1. Cuarteto Çârgâh: 	1. Quinteto Çârgâh: 
2. Cuarteto Bûselik: 	2. Quinteto Bûselik: 
3. Cuarteto Kürdî: 	3. Quinteto Kürdî: 
4. Cuarteto Râst: 	4. Quinteto Râst: 
5. Cuarteto Uşşak: 	5. Quinteto Hüseyinî: 
6. Cuarteto Hicâz: 	6. Quinteto Hicâz: 

Figura 14 Tetracordios y pentacordios básicos

Tomado de: (Delclos, 2011, p. 267)

Como explica Delclos en *La dimensión terapéutica de la música en el sufismo*, el makam, además de regirse a las notas de la escala musical, considera también otros parámetros (Delclos, 2008, p. 265):

- ◆ **Durak:** nota principal o tónica, de donde parte la escala.

♦ **Dizi:** conjunto de notas de la escala básica, ya sean cuartetos o quintetos.

♦ **Seyri:** señala si el movimiento de la escala es ascendente, descendente o

ascendente-descendente.

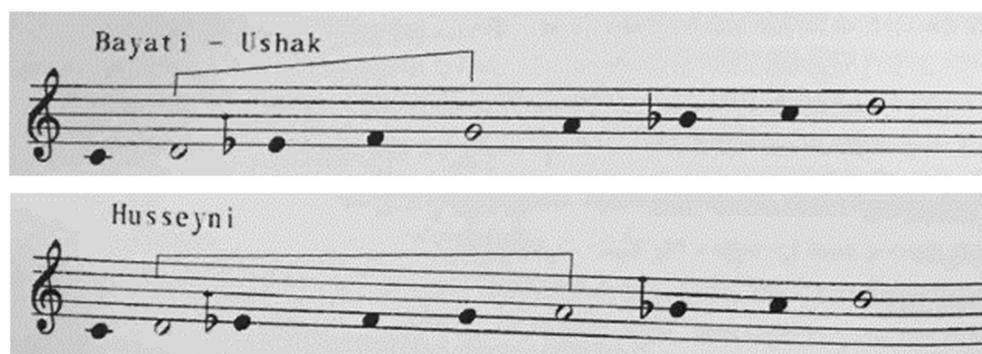
♦ **Asma Karar:** notas que pueden ser lugar de reposo para descansar o finalizar la frase melódica.

♦ **Donanim:** nombre general para denominar las alteraciones propias de la escala, se toma en cuenta los nueve *komas*, ya sean sostenidos o bemoles.

♦ **Yeden:** nombre dado a la subtónica o séptimo grado de la nota principal.

♦ **Genislemesi:** indicación respecto a cómo la escala puede ser ampliada, ya sea de manera ascendente, descendente o ambos.

Es así que, no solo se toma en cuenta las notas sino también el movimiento de la escala, los lugares de reposo y alteraciones. Si bien las mujeres sefardíes, encargadas de llevar la tradición musical no litúrgica dentro de los hogares, no tuvieron acceso a la teoría del *makam*, es evidente la sonoridad de este sistema musical dentro de las melodías del repertorio judeoespañol. Por último cabe señalar también la influencia del modo frigio, propio de la tradición hispánica (Weich, 2010, p. 30). En la Figura 15 se expone una serie de escalas asociadas al makam turco utilizadas dentro de obras judeoespañolas.



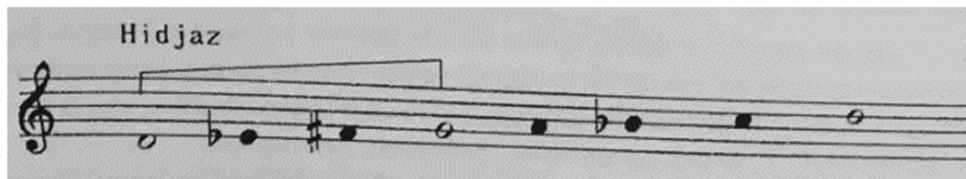


Figura 15 Makam en obras judeoespañolas

Tomado de: (Weich, 2010, p. 31)

#### 1.4 Metodología de análisis

Para el presente trabajo son clave cuatro actividades:

1. Creación de repositorio de datos de la tradición musical sefardí
2. Transcripción de obras seleccionadas
3. Análisis estilístico de las transcripciones
4. Comparación de los recursos encontrados en el análisis con los recursos registrados en el repositorio

##### 1.4.1 Definición de repositorio de datos

La Real Academia Española (2014) define repositorio como el “lugar donde se guarda algo”. Bajo este concepto, la creación de un repositorio de datos tiene como fin el almacenar ordenadamente ciertas características de la música sefardí tradicional. Estas características son presentadas en la sección *Tradición musical sefardí: Características musicales*, del presente trabajo (p. 19-27) y se agrupan en cuatro secciones: estructura formal, interpretación, ritmo y melodía.

##### 1.4.2 Descripción del proceso de selección de obras

Se han seleccionado cuatro temas de *Aurora*. Para ello se estableció ciertos parámetros, pero el criterio de la investigadora también jugó un papel importante. A continuación se exponen los parámetros que se tuvieron en cuenta:

1. Participación representativa vocal: elemento necesario al momento de realizar el análisis de la interpretación vocal.
2. Hebreo o ladino: lenguas propias de los judeoespañoles, especialmente el ladino.

3. Presencia de oud y/o percusión menor: el oud y la percusión menor, tales como el darbuka (expuestos en la tabla 4) son propios de la tradición musical sefardí.

Cabe señalar que se realizó una escucha activa de todos los temas del álbum. Tras este proceso de selección se definió cuatro temas a transcribir: *Morenika*; *El Hatzipor*; *Alon Basela*; *Noches, noches - La luz* expuestos en la Tabla 5:

Tabla 5: Proceso de selección de obras

Título	Voz	Hebreo, ladino	Oud/percusión
<b>Morenika</b>	X	X	X
<b>Interlude en C#m</b>			
<b>El Hatzipor</b>	X	X	X
<b>Leolam</b>		X	X
<b>Winter song</b>	X		X
<b>It's been so long</b>	X		
<b>Alon Basela</b>	X	X	X
<b>Still</b>	X		
<b>Shir Preda</b>	X	X	
<b>Aurora</b>			X
<b>Alfonsina y el mar</b>	X		
<b>Noches noches, La luz</b>	X	X	X
<b>Bonus: Yeshlingan</b>			X

#### 1.4.3 Definición de análisis estilístico

Según la Real Academia Española, estilo es el “carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico” y, también, el “conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, género o autor” (RAE, 2014).

El análisis estilístico tiene como finalidad el catalogar a las obras en un estilo concreto, mediante la “descomposición de los elementos constitutivos de la pieza, ya que el estilo [...] se trata de una unidad formada por la suma de diferentes piezas que aportan a (la creación de) una característica” (s.a., 2012, párr. 5). Según María Nagore:

“Una obra musical puede ser concebida como algo autónomo [...]. El trabajo analítico que deriva de esta concepción es la determinación y

explicación de los elementos formales y estructurales que componen esa obra, sus combinaciones y funciones. Los procedimientos habituales empleados son de tipo empírico y sistemático, como la segmentación, recuento de elementos recurrentes y variantes, reducción, combinación. Aquí encuadraríamos los diversos tipos de análisis formal y funcional, el schenkeriano, la set-theory o teoría de conjuntos aplicada al análisis musical, el análisis paradigmático y otros tipos de análisis semiológico, así como de análisis del estilo musical” (2004, párr. 12).

Es decir, este tipo de análisis concibe a la obra como un objeto al cual puede dividírsele para así analizar sus componentes y comprender las funciones y conexiones que estos tienen entre sí. Para ello se ha establecido variables que serán guía en el análisis de las transcripciones. Para el establecimiento de las variables se ha usado como referencia la ficha de análisis realizada por Ana María Botella (2011, p. 4), en su *Análisis estilístico de la Música de moros y cristianos*. En la tabla 6 se puede ver las variables a considerarse:

Tabla 6: Variables

<b>Variables rítmicas y de forma</b>	Métrica
	Tempo
	Alteraciones de tempo
	Patrones rítmicos
	Forma
<b>Variables armónicas y melódicas</b>	Tonalidad
	Modos y escalas
	Círculo armónico
	Contorno melódico
	Armonización de melodía
	Relación de las palabras con la melodía
	Notas extrañas al acorde
<b>Variables del canto e instrumentación</b>	Ornamentación vocal
	Instrumentación

#### 1.4.3.1 Definición de variables

**Variables rítmicas y de forma:** El ritmo puede ser definido como el “patrón de pulsos regulares o irregulares” (Wiley Publishing, Inc., 2010, p. 15). Estas variables hacen referencia a todo elemento que altere el pulso o duración de las notas así como al número de partes de un tema y la distribución de estas dentro de la obra.

**Tempo:** velocidad de las pulsaciones dentro de un tema. Cuán rápido o lento se ejecuta una obra (Latham, 2008, p. 1499).

**Alteraciones de tempo:** son indicaciones que afectan al pulso constante de la obra y modifican el *tempo*. Se hallan: *accelerando* (gradualmente incrementar el tempo), *stringendo* (rápido súbito), *doppio movimento* (tocar la frase el doble de rápido), *ritardando* (gradualmente bajar la velocidad), *a tempo* (volver a un pulso constante) (Wiley Publishing, Inc., 2010, p. 69).

**Métrica:** “Patrón de pulsos regulares sobre el cual se organiza una pieza musical” (Latham, 2008, p. 947).

- 3 → Número de pulsos agrupados
- 4 → Figura designada como unidad de pulso

Figura 16. Métrica

Tomado de: (Soskin, 2005, p. 45)

**Patrones rítmicos:** Los patrones rítmicos son una serie de figuras musicales que se repiten y pueden estar presentes en la sección rítmica o en la melodía. Son “comportamientos rítmicos regularizados que incluyen una forma concreta de disponer las notas en la partitura” (Roca. Molina., 2006, p. 57).

**Forma:** “Sin organización la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin signos de puntuación [...]” (Schönberg, 1989, p. 11). La forma hace referencia a cuantas partes o secciones constituyen la obra y como están organizadas o dispuestas.

**Variables armónicas y melódicas:** Rodolfo Alchourron define la armonía como “arte y ciencia de los acordes y sus combinaciones” (2009, p. 15). La armonía hace referencia al bloque de notas tocadas verticalmente y la melodía

a la sucesión de notas individuales tocadas horizontalmente. Esta variable se centra en el funcionamiento y relación entre sí de las notas.

**Tonalidad:** en una obra existen, generalmente, relaciones jerárquicas entre las notas, por tanto hay un sonido con mayor relevancia y alrededor del cual los demás funcionan. Este sonido es llamado tonalidad y es el punto de resolución de tensiones y donde usualmente termina una obra. (Latham, 2008, p. 1515).

**Modos y escalas:** Una escala es una sucesión de notas ascendente o descendente con una distribución de tonos y semitonos determinada (Soskin, 2005, p. 83). Entre las diversas escalas existentes están los modos (dórico, frigio, lidio, etc.) que se enfocan en resaltar un color o sonoridad determinado.



Figura 17. Escala menor armónica de C  
Tomado de: (Achourron, 2009, p. 26)

**Círculo armónico:** en inglés *chord patterns*, es una sucesión de acordes que se repite dentro de un tema. Cada estilo y género tiene su propia progresión común de acordes, por ejemplo la forma blues (Achourron, 2009, p. 22).

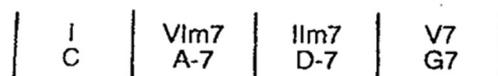


Figura 18. Círculo armónico  
Tomado de: (Achourron, 2009, p. 22)

**Contornos melódicos:** “La melodía es la línea principal de la canción [...] Gran parte del poder expresivo de la melodía es el resultado del flujo hacia arriba o hacia debajo de la altura del sonido” (Wiley Publishing, Inc., 2010, p. 220). El movimiento que realiza la melodía, ya sea subiendo o bajando en la altura de los sonidos, se denomina contorno, y existen varios tipos de

contornos: en arco, en onda, en arco invertido, en pivote (Wiley Publishing, Inc., 2010, p. 221).



Figura 19. Contorno en arco invertido

Tomado de: (Wiley Publishing, Inc., 2010, p. 221)

**Armonización de melodía:** Una melodía armonizada, o también llamada, armonización en bloque, sucede cuando la melodía principal es acompañada por otras voces en movimiento directo, es decir, sigue el movimiento de la melodía principal. Las otras voces pueden reflejar la armonía básica o generar colores mediante notas ajenas al acorde (Achourron, 2009, p. 16).

**Relación de las palabras con la melodía:** La música vocal debe tratar con dos exigencias: “una presentación sencilla y comprensible de las palabras” y atractivo en el aspecto musical de la melodía. Tanto letra como música deben convivir de manera que la estética de la lírica y melodía no se vean afectadas, sino que una sea apoyo de la otra. Para el análisis de la relación letra – música, se ha tomado en cuenta la clasificación del canto llano del medioevo: silábico, por cada sílaba del texto se asigna una nota; neumático, a cada sílaba del texto corresponde un grupo de dos a cinco notas, y melismático, se cantan pasajes largos, más de cinco notas, valiéndose de una sola sílaba (Hoppin, 2000, p. 92).

**Notas extrañas al acorde:** una melodía está constituida por notas que son del acorde y notas ajenas al mismo. Por ejemplo al tocarse do las notas que forman el acorde son do, mi y sol y una nota extraña al acorde es re o la. Estas últimas notas pueden ser analizadas según su función melódica y su función armónica. Según su función melódica se halla clasificaciones como: nota de paso, notas de paso sucesivas, bordadura, doble bordadura, nota escapada, nota escapada por salto, anticipación o retardo. Según su función armónica las notas pueden ser consonantes o disonantes. (Achourron, 2009, p. 27).

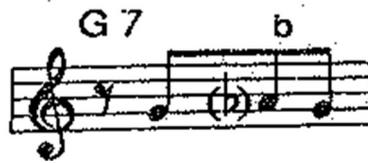


Figura 20. Bordadura

Tomado de: (Achourron, 2009, p. 28)

**Variables del canto e instrumentación:** El canto se define como el “uso de la voz en la producción de tonos musicales” (Latham, 2008, p. 282), es decir la emisión controlada de la voz. Esta variable se enfoca en la interpretación vocal (sonido, ornamentación) y los instrumentos usados en la ejecución de los temas.

**Ornamentación vocal:** “La ornamentación sirve para variar el material musical repetido, sean secciones completas o pasajes más cortos”. En ocasiones están escritos o son los mismos intérpretes quienes los incorporan a su ejecución de la obra. Vocalmente encontramos ornamentación como apoyaturas, *mordentes*, *glissando*, trinos y *grupetos*, los cuales fueron desarrollados notacionalmente después del siglo XIX (Latham, 2008, p. 42).

**Instrumentación:** “El compositor necesita encauzar sus ideas a través de [...] medios instrumentales determinados. Para ello elige un o unos instrumentos y decide además darles un tratamiento musical concreto” (Roca. Molina., 2006, p. 46). También definido como formato, se define como los distintos instrumentos necesarios y/o empleados al momento de ejecutar una obra.

Las variables antes mencionadas serán analizadas en las obras, para ello se usará una ficha de análisis estilístico, expuesta en la tabla 7. Cabe recordar que esta tabla se ha basado en la utilizada por Ana María Botella (Botella, 2011, p. 4).

Tabla 7 Ficha de análisis estilístico

Título
--------

<b>Autor</b>
<b>Variables rítmicas y de forma</b>
Métrica
Tempo
Alteraciones de tempo
Patrones rítmicos
Forma
<b>Variables armónicas y melódicas</b>
Tonalidad
Modos y escalas
Círculo armónico
Contorno melódico
Armonización de melodía
Relación de las palabras con la melodía
Notas extrañas al acorde
<b>Variables del canto e instrumentación</b>
Ornamentación vocal
Instrumentación

#### 1.4.4 Comparación de los recursos encontrados en el análisis

Tras realizar este análisis se delimitará la presencia o no de influencia sefardí dentro del álbum, para ello se identificará, en los resultados de los análisis estilísticos, la existencia o no de elementos propios de la música sefardí, expuestos en la sección *Tradición musical sefardí* (p. 7-27) del presente trabajo.

## Capítulo 2: Análisis musical de *Aurora*

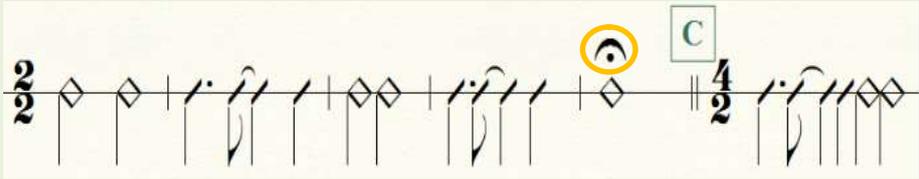
### 2.1 Morenika

*Morenika* es el primer tema de *Aurora* y es un arreglo de Avishai Cohen. Pertenece al cancionero sefardí y es “probablemente [la canción] más conocida entre los sefardíes de Oriente [...], cuyo texto a pesar de su melodía al estilo de la música turca, nos remite a la poesía medieval hispánica” (Weich, 2009, p. 20).

La transcripción del tema resultó un reto en cuanto a la definición de la métrica y la agrupación de los pulsos. Se evidencia el uso constante de melismas en el canto, junto con el uso de melodías silábicas, es decir una nota por sílaba, junto con una melodía melismática, es decir, una misma sílaba para varias notas.

Se identificó patrones rítmicos en el bajo y percusión. El piano se encarga de delinear la armonía al arpeggiar los acordes y en ocasiones copia el patrón de la percusión. A lo largo del tema existen calderones entre algunos cambio de sección, lo que provoca que el *tempo* fluctúe entre 56 a 58 bpm, y la lírica es cantada en ladino y hebreo. Formalmente su estructura es ABA. En la tabla 8 se detalla de mejor manera el análisis.

Tabla 8 Transcripción 1

Título	Morenika (4'33'')		
Autor	Tradicional Sefardí – (Arreglo por Avishai Cohen)		
Variables rítmicas y de forma			
Métrica	2/2	3/2	4/2
Tempo	56 - 58 bpm		
Alteraciones de tempo	<p>Calderones ☺ entre algunos cambio de secciones. Ejemplo: Calderón al momento de pasar a sección C.</p>  <p><i>Ritardando</i> en último compás del tema.</p>		

G D/F# Em A Bm Em F#m D G Em F#m Bm F#m Bm

Patrones  
rítmicos

**Bajo**

a) Patrón 1 en 3/2

b) Patrón 1 en 2/2

c) Patrón 2 en 2/2 (el bajo apoya el patrón rítmico de la percusión).

**Percusión**

a) Patrón en 3/2

b) Patrón en 2/2

c) Patrón en 4/2

Forma

**Intro:** Piano y percusión. Piano desarrolla motivos sobre Bm, Bdim y C#dim.

**A1:** Voz y sección rítmica (letra en ladino).

**B1:** Voz y sección rítmica (letra en ladino). Obligado para bajo y piano, repite el piano la última frase de la melodía principal.

**A2:** Voz y sección rítmica (ladino).

**B1:** Voz y sección rítmica (ladino). Obligado en piano y bajo.

**A3:** Sección rítmica y melodía armonizada una octava por voz femenina (hebreo). Variación métrica (explicación al final de la tabla).

**B2:** Sección rítmica y melodía principal armonizada por voz femenina una octava (ladino).

**B3:** Sección rítmica y melodía principal armonizada por voz femenina una octava y voz masculina una tercera ascendente (ladino).

**C:** Repite los últimos dos compases de la sección B.

**D:** Frase melódica en voz apoyada por sección rítmica y *ritardando* en último compás.

### Variables armónicas y melódicas

Tonalidad	B menor
Modos y escalas	<b>B dórico:</b> 6 mayor (sol#).

T 9 b3 4 5 6 b7 T

**B frigio:** b9 (do) y b6 (sol).

T b9 b3 4 5 b6 b7 T

\***En azul:** uso de 9 en armonía y melodía.

\***En verde:** uso de b9 en armonía y melodía.

\***En rojo:** uso de 6 en armonía (uso en acorde de paso).

\***En morado:** uso de b6 en armonía y melodía.

B m A/C# D Em Bm/F# G E/G# Em/G C B m

re na yo gra cio so y o jos prie tos tu

- En Morenika conviven 9, b9, 6 y b6.

Círculo armónico

**a) Armonía sección A<sup>1</sup> y A<sup>2</sup>**

IVm | Im | bVII IVm (bVI)

Em | Bm | A Em (G)

Im | bIII | bVII

Bm | D | Em

**a) Armonía y re armonización sección A<sup>3</sup>**

IVm | IVm bIII | bVI | Im bVII IVm

Em | Em D | G | Bm A Em

bII/bVII | bII bIII | bVI bVII | Im bVII IVm

C/A	C	D	G	Am	Bm	A	Em
-----	---	---	---	----	----	---	----

**Sonoridad frigia:**

\* Se reemplaza el IVm (mi menor) por el bII/do.

\* Se aumenta el bVII m en tercer compás.

**b) Armonía sección B**

Im	bVII	Im	Vm	bVI	Im	bIII	bII	Im
----	------	----	----	-----	----	------	-----	----

Bm	A	Bm	F#m	G	Bm	D	C	Bm
----	---	----	-----	---	----	---	---	----

**Sonoridad frigia:** Uso de bII (do).

**c) Armonía sección C**

bVII	Im	bVII	IVm	Im	bVI	IV	IVm	bII	Im
------	----	------	-----	----	-----	----	-----	-----	----

A	Bm	A/C#	Em	Bm/F#	G	E/G#	Em/G	C	Bm
---	----	------	----	-------	---	------	------	---	----

**Sonoridad frigia:** Uso de bII (do).

**Sonoridad dórica:** Uso de 6 mayor en acorde de paso.

**d) Armonía sección D**

Vm	bVI	bIII	IVm	bVII	Im	IVm	Vm	bIII
----	-----	------	-----	------	----	-----	----	------

F#m	G	D/F#	Em	A	Bm	Em	F#	D
-----	---	------	----	---	----	----	----	---

bVI	IVm	Vm	Im	Vm	Im
-----	-----	----	----	----	----

G	Em	F#m	Bm	F#m	Bm
---	----	-----	----	-----	----

**Contorno en onda:** las notas suben y bajan similar a las olas.

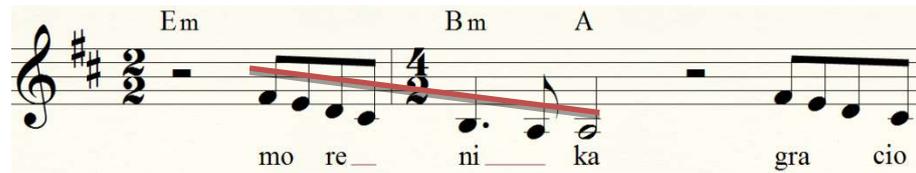
Contorno  
melódico

Em Bm A Em  
Mo re ni kaa mi me lla man

Bm D Em  
yo blanca na ci

**Contorno descendente:** las notas descienden en altura por

grado conjunto.

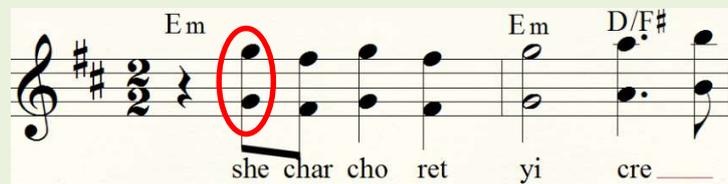


**Contorno en arco:** las notas suben desde el punto de partida para luego descender hasta un punto cercano al lugar de inicio.



Armonización de melodía

\* **En rojo:** Armonización por octavas.



\* **En azul:** Armonización por sextas.

\* **En verde:** Armonización por terceras.

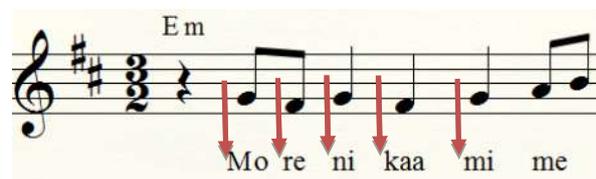
\* **En morado:** Armonización por cuartas y quintas.

\* **En amarillo:** uso de segundas.

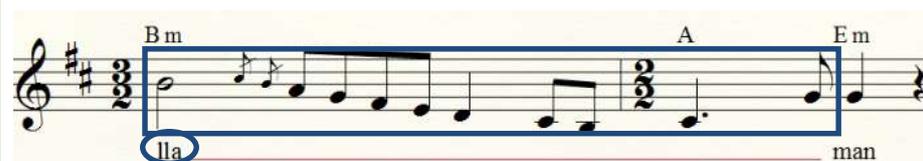


Relación de las palabras con la melodía

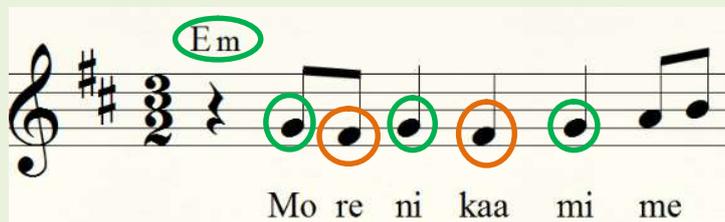
**Melodía silábica:** Una nota por cada sílaba del texto.



**Melodia melismática:** Pasajes largo de notas para cantar una solo sílaba del texto.

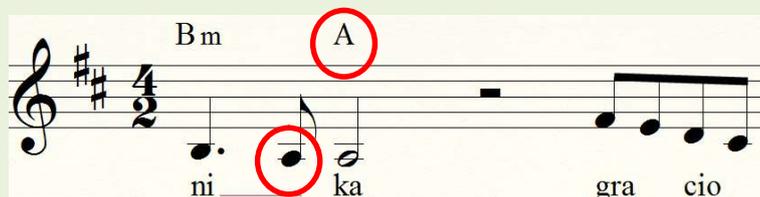


**Bordadura:** en el ejemplo, sobre el acorde de **mi** se canta una nota del acorde (**sol**) y alrededor de esta se canta una nota extraña (**fa, novena de mi**) para luego regresar a **sol**.



Notas  
extrañas al  
acorde

**Anticipación:** Uso constante de anticipaciones en la melodía. En el ejemplo, en la línea melódica se canta antes la tónica (**la**) del acorde siguiente (**la**).

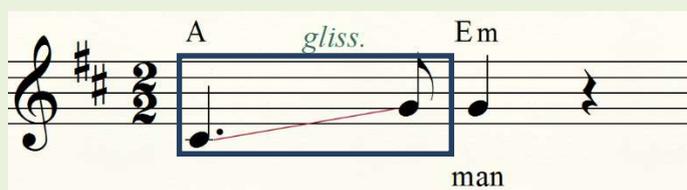


**Notas de paso:** en el ejemplo, las notas del acorde **si menor** en **morado**, las **notas de paso en azul** (en orden descendente: la – séptima, sol – sexta, mi – cuarta, do - novena).



### Variables del canto e instrumentación

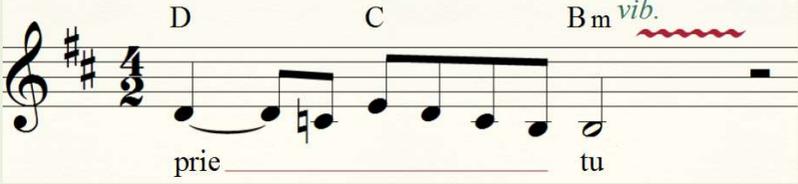
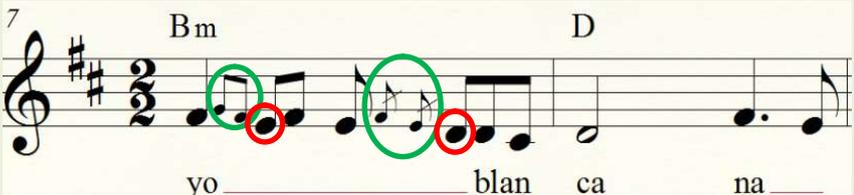
**Glissando:** ligero *glissando* usado en las anticipaciones de la melodía.



Ornamentación  
vocal

**Vibrato:** en terminación de frases uso recurrente de vibrato, especialmente cuando la melodía carece de armonizaciones. Se mantiene en un inicio la nota tendida firme para luego finalizar con un pequeño vibrato.



	 <p><b>Apoyatura:</b> se canta dos notas descendentes por grado conjunto para resolver a la nota principal (en rojo).</p>  <p><b>Sonido:</b> Uso de voz de pecho. Sonido abierto, claro y ubicado hacia adelante. Los melismas suelen encontrarse en vocales abiertas (a – e – o).</p>
Instrumentación	Voz (1, 2 y 3 voz), piano, contrabajo, percusión menor (platos campanas, darbuka).

### 2.1.1 Variación métrica entre la sección A<sup>1</sup>/A<sup>2</sup> y la sección A<sup>3</sup>.

En la Figura 21 pueden observarse dos compases de 3/2 seguido por un compás de 2/2, métrica presente en la sección A<sup>1</sup> y A<sup>2</sup> cuando la letra es cantada en ladino. Obsérvese que también la progresión armónica cambia.



Figura 21. Métrica en sección A<sup>1</sup> y A<sup>2</sup> de Morenika

Por su parte, como se observa en la Figura 22, en la sección A<sup>3</sup>, al cantarse en hebreo, existe 3 compases de 2/2 seguidos por uno de 3/2. Armónicamente (**en morado**) se incorpora el uso de bVII (re), se re armoniza el I grado menor (Im/Si) por el bVI (sol).

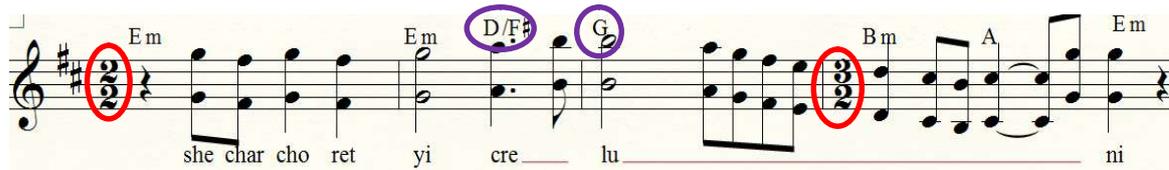


Figura 22. Métrica en sección A<sup>3</sup> de Morenika

Al momento de cantarse en hebreo se aumenta un pulso en la línea melódica, repartido entre el sol (en verde) y la (en amarillo). Se encierra en la Figura 23 las variaciones existentes entre las líneas melódicas en ladino y hebreo. Cabe mencionar que también la armonía varía y se incluye el acorde del bVII (re), en la progresión donde solo se tocaba el I grado (mi menor).

Figura 23. Comparación de línea melódica cantada en ladino y hebreo

## 2.2 El Hatzipor

*El Hatzipor*, traducido al español como *Al pájaro*, es el tercer *track* de *Aurora* y corresponde a un poema de Chaim Nachman Bialik, conocido como el poeta nacional del pueblo judío (Korin, s.f., párr. 1). Avishai Cohen, quien presenta en este álbum un arreglo del tema, dice de la obra:

“Es una canción muy antigua, en hebreo, escrita por uno de los mejores poetas habidos, Chaim Nachman Bialik. La escribió a los 19 años, cuando estaba en Odesa, y plasma su deseo de estar en Israel. En este poema describe el país y detalla cómo es ese río, como es esa montaña” (Cerveza1906, 2014, 0’10”).

Escrita en la primavera de 1891, es el primer poema de Bialik, y la melodía europea tradicional atribuida al poema preserva la métrica asquenazí (pueblo judío asentado en Europa central y oriental) de los versos de Bialik, quien en su larga producción literaria presenta escritos en yiddish, lengua propia de los asquenazí. En la letra se observa influencia de la tradición bíblica, el Talmud e imágenes litúrgicas (Joodayoh Inc., s.f., párr. 1).

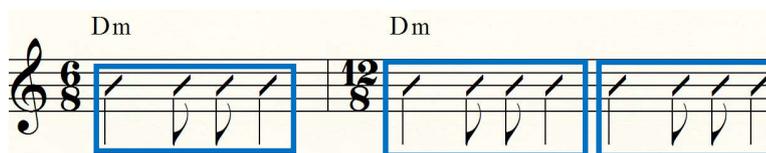
Tiene forma estrófica y las secciones iniciales son con tempo *rubato*. Se halló patrones rítmicos en bajo, piano y percusión dentro de secciones *a tempo* y se hace uso de escala menor armónica y frigia. Existe sección de improvisación a manera de llamado y respuesta entre voz y piano, la voz canta el “coro” (última frase melódica de la estrofa) mientras el piano desarrolla frases melódicas a manera de pregones. Se muestra con mayor detalle el análisis en la tabla 8.

Tabla 9 Transcripción 2

Título	El Hatzipor (6'04'')
Autor	Tradicional
<b>Variables rítmicas y de forma</b>	
Métrica	12/8      9/8      6/8
Tempo	137 – 139 bpm.
Alteraciones de tempo	Ritardando ( <b>en verde</b> ) en finales de frases melódicas en secciones A <sup>1</sup> , A <sup>2</sup> , A <sup>3</sup> y A <sup>4</sup> . Seguido a esto presencia de un calderón o fermata ( <b>en rosado</b> )  , ya sea en notas o en silencios. 
Patrones rítmicos	<b>Bajo</b>  <b>Percusión:</b> apoya patrón en piano.



**Piano:** apoya patrón en percusión.



Forma

**Intro:** Piano solo, desarrolla motivo sobre la menor, sib, fa, fa menor y mi menor.

**A1:** Voz y piano (cantado en hebreo, *rubato*).

**A2:** Voz y piano (cantado en hebreo, *rubato*).

**A3:** Voz y piano (cantado en hebreo, *rubato*).

**A4:** Voz y piano (cantado en hebreo, *rubato*).

**A5:** Voz, piano y palmas (cantado en hebreo, *a tempo*).

**C:** Repite los últimos cuatro compases de la sección **A5** y en los silencios se da espacio para improvisaciones de piano, a manera de pregones. Entra toda la sección rítmica restante: percusión menor y contrabajo.

**Coda:** piano y contrabajo desarrollan línea melódica, mientras percusión acompaña en piano.

### Variables armónicas y melódicas

Tonalidad

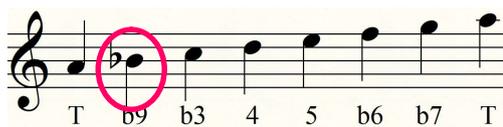
A menor

Modos y escalas

**A menor armónico:** uso de 7 mayor (7-sol#).



**A frigio:** uso de b9 (sib).



\* **En rosado:** uso de b9 (Bb) en armonía y melodía.

\* **En verde:** uso de 7 mayor (G#) en armonía y melodía.



	
Círculo armónico	<p><b>a) Armonía sección A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, A<sup>3</sup> y A<sup>4</sup></b></p> <p>Im Vm bVI   V   V V IVm   V</p> <p>Am Em F   E   E/B E Dm   E</p> <p>Im IVm (ldim) V bVI V   V</p> <p>Am Dm (Adim) E F E   Dm</p> <p>bII IVm bVI V   V</p> <p>Bb Dm F E   E</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>En verde:</b> uso de 7 mayor (G# en acorde de mi mayor).</li> <li>• <b>En rosado:</b> uso de bII (Bb en acorde de Bb).</li> </ul>
Contorno melódico	<p><b>Contorno en onda:</b> la frase melódica sube y baja por grado conjunto o intervalos cortos, similar al movimiento de las olas.</p>  <p><b>Contorno en curva:</b> la frase melódica sube para luego descender al mismo punto de inicio.</p>  <p><b>Contorno descendente:</b> se toma en cuenta desde el tiempo fuerte (tiempo uno), desde el punto de inicio (do), la melodía descende por grado conjunto un intervalo de novena (re).</p> 
Armonización de melodía	<p><b>En rojo:</b> armonización de melodía por terceras (si-re/do-mi/la-do).</p> <p><b>En verde:</b> armonización por quintas y cuartas (fa-do/fa-sib/mi-si).</p> <p><b>En azul:</b> armonización de melodía por sextas (fa-re/sol#/mi).</p>



ve lohe kitz ha ketz al ye go ni  
ha li na ko lech va' ro ni

**Melodía silábica:** Imperan las melodías silábicas dentro de las frases musicales, una sola nota por cada sílaba del texto.

**Melodía neumática:** en contadísimos casos se asigna dos o tres notas a una sílaba del texto.

Relación de las palabras con la melodía

vel ko le hi al leh ma na shi ka la a

**Notas de paso:** la mayoría de notas en la melódica pertenecen al acorde, no obstante se hace uso ocasional de notas de paso. En el ejemplo, sobre acorde de mi, de la nota del acorde (sol#), se canta fa para resolver a la tónica (mi).

Notas extrañas al acorde

sha lom ob shu hat zi por a neg me det

**Bordadura:** uso escaso de bordaduras. En el ejemplo, en acorde de fa se canta una nota del acorde (la), por grado conjunto se canta la siguiente nota (si), para regresar a la.

me al zo ta ho met elha lo li

**Variables del canto e instrumentación**

Ornamentación vocal	<b>Vibrato:</b> ocasionalmente en finales de frase en secciones con tempo <i>rubato</i> .
---------------------	---



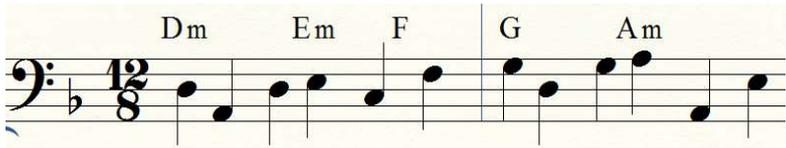
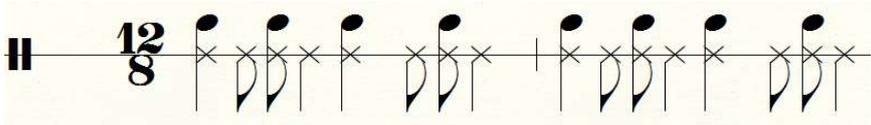
	 <p><b>Apoyaturas:</b> se canta las dos anteriores notas por grado conjunto antes de resolver a una nota de paso que resuelve posteriormente a la tónica.</p>  <p><b>Sonido:</b> Uso constante de voz de pecho. Sonido abierto, claro y ubicado hacia adelante.</p>
Instrumentación	Voz (1 y 2 voz), piano, contrabajo, percusión menor (platos campanas, Darbuka).

### 2.3 Alon Basela

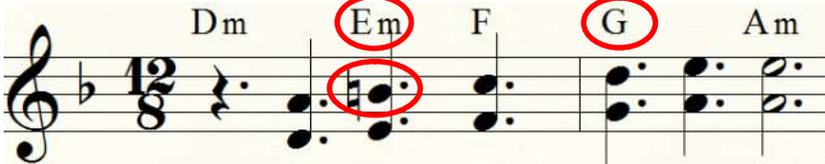
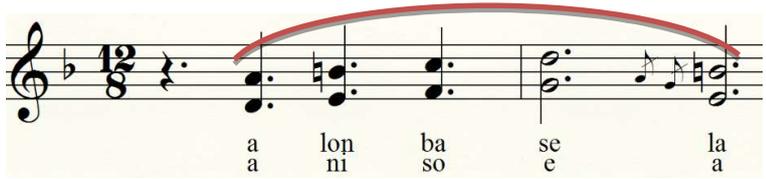
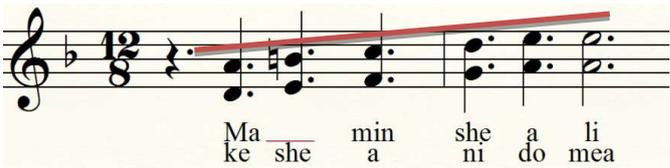
*Alon basela*, séptimo *track* de *Aurora*, significa un roble asentado en la roca, que hace alusión a la fortaleza y sobrevivencia. Según el propio Avishai Cohen: “es una canción de sobrevivencia. Esta canción la escribí [...] mientras tocaba el bajo, y pensando que soy fuerte, he sobrevivido cosas [...]. Rítmicamente es cercano a los ritmos marroquíes, del norte de África” (Blue Note France, 2009, 2’ 50”).

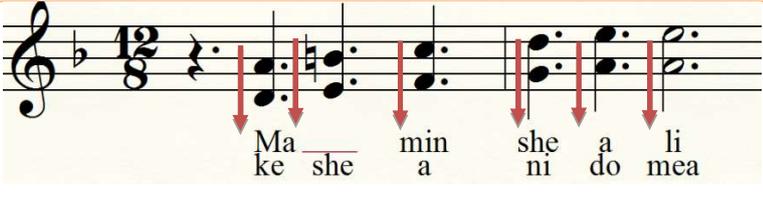
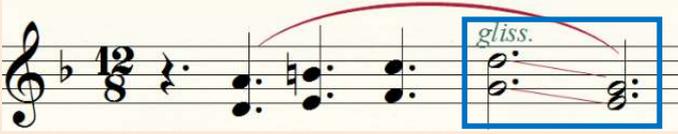
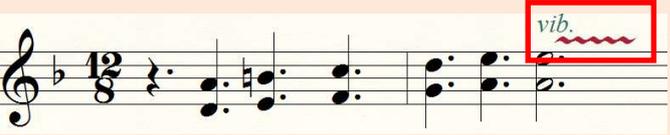
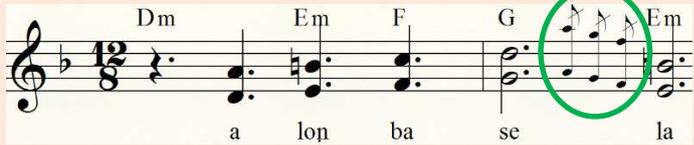
En el transcurso de la transcripción se identificaron patrones rítmicos en el bajo, marcación de subdivisión en el *oud* y marcación de pulso en la percusión, la cual tiende a variar el patrón rítmico y ejecuta *fills* constantemente. El piano cumple la función de colchón armónico al tocar los acordes con poca densidad rítmica y figuraciones largas, salvo en las secciones donde desarrolla melodías o apoya la melodía principal. La lírica tiene forma estrófica: A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, A<sup>3</sup> y existe una sección instrumental intermedia entre estrofa y estrofa. En la tabla 10 se explica con mayor detalle los elementos encontrados en *Alon Basela*.

Tabla 10 Transcripción 3

<b>Título</b>	<b><i>Alon Basela</i> (4’05’’) </b>
<b>Autor</b>	<b>Avishai Cohen</b>
<b>Variables rítmicas y de forma</b>	
Métrica	12/8
<i>Tempo</i>	135 ( <i>tempo</i> inicial) – 145 ( <i>tempo</i> final) (bpm)
Alteraciones de tempo	<i>Accelerando</i> presente en el transcurso del tema
Patrones rítmicos	<p>Bajo</p> 
	<p>Percusión: Marcación constante del pulso.</p> 



	 <p>T 9 b3 4 5 6 b7 T</p> <p><b>*En rojo:</b> uso de 6 mayor (si) en melodía y armonía.</p>  <p>Dm Em F G Am</p>
Círculo armónico	<p>Im <b>II</b>m bIII <b>IV</b> Vm (III<b>m</b>/ bVII)</p> <p>Dm <b>Em</b> F   <b>G</b> Am (<b>Em</b>/ C)</p> <p><b>*En rojo:</b> acordes que tengan 6 mayor (escala dórica).</p> <p><b>*En paréntesis:</b> variaciones de la progresión.</p>
Contorno melódico	<p><b>Contorno en arco:</b> Las notas suben por grado conjunto y bajan casi a la misma altura del punto de inicio.</p>  <p>a lon ba se la a ni so e a</p> <p><b>Contorno ascendente:</b> las notas ascienden por grado conjunto sin bajar en ningún instante.</p>  <p>Ma min she a li ke she a ni do mea</p>
Armonización de melodía	<p><b>*En azul:</b> armonización de melodía por quintas (re/la).</p> <p><b>*En verde:</b> armonización de melodía por octavas (re/re<sup>8va</sup>).</p> <p><b>*En naranja:</b> armonización de melodía por terceras (sol/si)</p>  <p>A min va lan</p>
Relación de las palabras con la melodía	<p><b>Melodía silábica:</b> en la mayoría de frases, una nota por cada sílaba de la lírica. Marcación del pulso en la melodía.</p>

	
Notas extrañas	<p><b>Anticipación:</b> La tónica (La) y quinta (Mi) del siguiente acorde son cantados mientras aún suena el acorde de sol.</p>  <p>La mayoría de la melodía está formada por notas propias de la armonía, existen muy pocas notas extrañas.</p>
<b>Variables del canto e instrumentación</b>	
Ornamentación vocal	<p><b>Glissando:</b> ligero y pequeño <i>glissando</i> en frases con contorno en arco al momento de descender a la nota final.</p>  <p><b>Vibrato:</b> vibrato ligero en los finales de frases, especialmente en aquellas frases que terminan con una blanca con punto.</p>  <p><b>Apoyatura:</b> se canta una línea descendente por grado conjunto hasta resolver a la última nota de la frase.</p>  <p><b>Sonido:</b> Uso constante de voz de pecho. Sonido abierto, claro y ubicado hacia adelante.</p>
Instrumentación	<p>Voz (1, 2 y 3 voz), piano, contrabajo, oud, percusión menor (darbuka, platos, campanas, crótalos), fiscorno y flauta.</p>

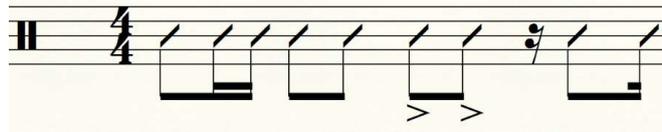
## 2.4 Noches, noches – La luz

*Noches, noches – La luz*, doceavo *track* del álbum, es un canto sefardí en ladino. Tradicionalmente, este canto, y otros sefardíes, son interpretados a *capela*, pues son producto de la tradición oral (Palmer, 2016, párr. 17).

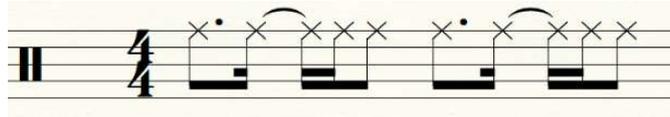
En esta ocasión, Avishai Cohen presenta un arreglo de este tema tradicional. Sus primeras secciones presentan *tempo rubato*, donde se canta tres estrofas, y luego de ello, el tema se desarrolla *a tempo*. Se identificó patrones rítmicos en el bajo, *oud* y percusión, así como una línea melódica en la voz carente de letra. También se halla sección de solos. En la tabla 10 se expone de mejor manera el análisis al tema.

Tabla 11 Transcripción 4

Título		<i>Noches, noches – La luz (7'20'')</i>
Autor		Tradicional sefardí
Variables rítmicas y de forma		
Métrica	4/4	
Tempo	84 - 87 (bpm)	
Alteraciones de tempo	<i>Rubato</i> en la primera sección del tema.	
Patrones rítmicos	<b>Bajo:</b>	
	a) Patrón rítmico en sección B <sup>1</sup> .	
		
	b) Patrón rítmico en B <sup>2</sup> , C y D.	
		
<b>Oud:</b> copia el patrón rítmico del bajo en sección B <sup>1</sup> .		
		
<b>Percusión</b>		
a) Patrón rítmico en sección B <sup>1</sup> con variaciones, apoya al bajo.		



b) Patrón rítmico en B<sup>2</sup>, C y D, apoya al bajo y realiza variaciones con fills.



Forma

**Intro:** Oud y contrabajo (*rubato*).

**A<sup>1</sup>:** Oud, contrabajo y voz (*rubato*).

**A<sup>2</sup>:** Oud, contrabajo y voz (*rubato*).

**A<sup>3</sup>:** Oud, contrabajo y voz (*rubato*).

**B<sup>1</sup>:** A *tempo*. Empieza el contrabajo con un motivo melódico, para unirse paulatinamente percusión, oud (con el mismo motivo del contrabajo), voces (desarrolla una nueva línea melódica), fiscorno (toca la línea de las voces) y piano, que se encarga de sostener la armonía. La línea melódica de la voz carece de lírica.

**B<sup>2</sup>:** Re armonización. Se mantiene motivo de la voz con variaciones pequeñas y es apoyada por el fiscorno. Patrones rítmicos de percusión y bajo cambian.

**C:** Sobre la armonía de la sección B<sup>2</sup>, espacio para solos de *oud* y piano. Improvisa *oud* cuatro vueltas y piano seis vueltas.

**D:** dos compases solo de percusión donde se hace fills y corte en el tiempo uno, quedándose únicamente la voz que canta por última vez el motivo de la sección B<sup>2</sup>.

**Variables armónicas y melódicas**

Tonalidad	D mayor
Modos y escalas	<p><b>D mayor:</b> 9, 6 y 7 (usado al momento de re armonización).</p> <p><b>D frigio dominante:</b> b9, b6, b7.</p> <p>*<b>En café:</b> uso de 9 en armonía y melodía.          *<b>En verde:</b> uso de b9 en armonía y melodía.          *<b>En celeste:</b> Uso de 3 en melodía y armonía.          *<b>En amarillo:</b> uso de 6 mayor en armonía.          *<b>En morado:</b> uso de b6 en armonía y melodía.          *<b>En rojo:</b> uso de 7 en armonía.          *<b>En rosado:</b> uso de b7 en armonía.</p>
Círculo armónico	<p><b>b) Armonía sección A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup> y A<sup>3</sup></b></p> <p>I      bII      bVIIIm            bVIIIm      </p>

D	E <sub>b</sub>	C <sub>m</sub>	D	C <sub>m</sub>	D
---	----------------	----------------	---	----------------	---

c) Armonía sección B<sup>1</sup>

IV <sub>m</sub>	bII	I	bII	I	I
-----------------	-----	---	-----	---	---

G <sub>m</sub>	E <sub>b</sub>	D	E <sub>b</sub>	D	D
----------------	----------------	---	----------------	---	---

d) Armonía sección B<sup>2</sup>, C y D (rearmonización)

IV <sub>m</sub>	bII	I	bVII <sub>m</sub>	IV	V	I
-----------------	-----	---	-------------------	----	---	---

G <sub>m</sub>	E <sub>b</sub>	D	C <sub>m</sub>	G	A	D
----------------	----------------	---	----------------	---	---	---

Sonoridad fría dominante:

- **En rojo:** uso de bII (E<sub>b</sub> y C<sub>m</sub>).
- **En verde:** uso de 3 mayor (D).
- **En azul:** uso de b6 (G<sub>m</sub>).

Re armonización y uso de escala mayor natural:

- **En amarillo:** uso de 6 (G).
- **En A:** uso de 7 (C#) y 9 (E).

**Contorno en onda:** Las notas suben por grado conjunto y bajan casi a la misma altura del punto de inicio.

Bue nas — No — ches — No ches

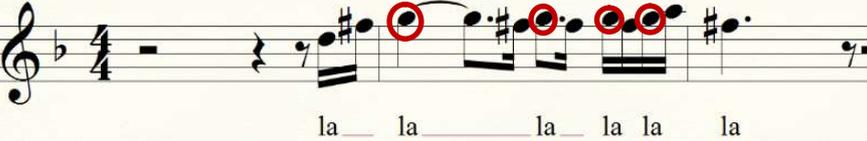
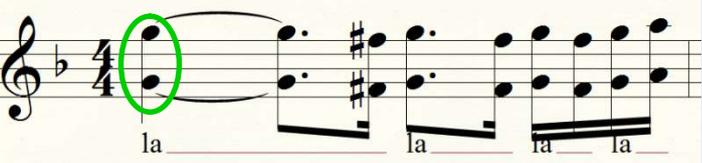
Contorno  
melódico

**Contorno descendente:** las notas descienden por grado conjunto.

Ay — que no ches son —

**Contorno en curva:** desde el punto de inicio la melodía sube para luego descender.



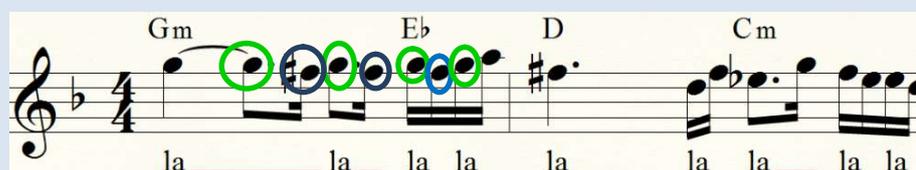
	 <p><b>Contorno en pivote:</b> existe una nota principal (<b>sol</b>) alrededor de la cual se mueve la melodía.</p> 
Armonización de melodía	<p><b>*En verde:</b> armonización de melodía por octavas (re/re<sup>8va</sup>).</p> 
Relación de las palabras con la melodía	<p><b>Melodía melismática:</b> constantemente se designan pasajes largos para cantar una sola sílaba del texto.</p>  <p><b>Melodía silábica:</b> en ciertas frases se designa una sola nota por cada sílaba del texto.</p>  <p><b>Melodía neumática:</b> en varias ocasiones se asigna grupos de dos notas o tres para cantar una sílaba, especialmente en la sección B<sup>1</sup> y B<sup>2</sup>.</p> 
Notas extrañas	<p><b>Anticipación:</b> La tónica (<b>re</b>) del siguiente acorde es cantada antes de resolver al acorde.</p>



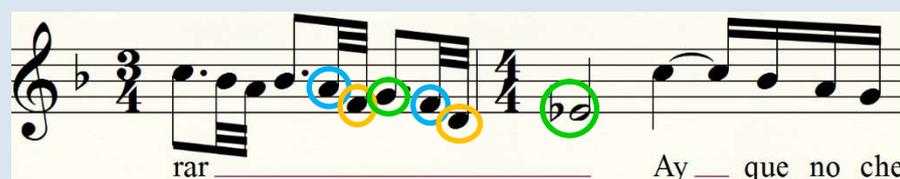
**Nota de paso:** uso constante de notas de paso. En verde las notas propias del acorde (re) y en rosado las notas de paso.



**Bordadura:** se canta la nota principal (en verde), la nota inferior inmediata (en azul) y luego la nota principal de nuevo.



**Doble bordadura:** Antes de cantarse la nota principal (en verde), se canta la nota superior por grado conjunto (en celeste) y la nota inferior por grado conjunto (en amarillo) antes de resolver a la nota principal.



### Variables del canto e instrumentación

Recursos  
vocales

**Mordente inferior:** se canta rápidamente la nota principal (si), la nota inferior por grado conjunto (la) y luego se resuelve definitivamente a la nota principal (si).



**Apoyatura:** se canta rápidamente una línea descendente por grado conjunto (mi - re) hasta resolver a la nota principal (do).

	 <p><b>Sonido:</b> Uso de voz de pecho. Sonido abierto, claro y ubicado hacia adelante.</p>
Instrumentación	Voz (1, 2 y 3 voz), piano, contrabajo, oud, percusión menor (platos, campanas, darbuka, dohola,) y fiscorno.

## 2.5 Comparación de resultado de análisis con repositorio de datos

Tras el análisis estilístico de los cuatro temas seleccionados de *Aurora*, se determina la existencia o no de elementos de la tradición sefardí en ellos.

### 2.5.1 *Morenika*

Como se ha dicho reiteradamente, *Morenika*, de por sí, es un tradicional sefardí. Se procederá a señalar elementos propios de las cantigas sefardíes en esta obra.

**Métrica:** uso de compás binario, 2/2, y cuaternario, 4/2.

**Agrupación de compases:** Dentro de una serie de compases binarios 2/2, se incluyen compases ternarios, 3/2.

**Estructura formal:** Forma estrófica, con presencia de un estribillo. En el texto no existe ilación cronológica por lo que sus estrofas pueden ser intercambiables, característica de las cantigas sefardíes.

**Relación melodía-texto:** relación silábica en inicios de frase y melismática o neumática al final de frase.

**Melodía:** uso de modo frigio, anacrusa en melodía de estribillos.

**Texto:** uso de ladino, lengua propia de los judeoespañoles.

### 2.5.2 *El Hatzipor*

De la investigación realizada se halló que *El Hatzipor* forma parte del repertorio poético israelí, más no se hallaron conexiones explícitas y específicas con la tradición sefardí, sino más bien fuentes bibliográficas indican que este poema presenta métrica asquenazí (Joodayoh Inc., s.f., párr. 1). Musicalmente, en el análisis se encontraron elementos compartidos con la tradición sefardí, más

estos no sustentan la afirmación de ser influenciados por la tradición judeoespañol.

**Tempo:** Secciones donde existe *rubato* y calderones, llamado también ritmo libre, lo que brinda espacio al cantante.

**Métrica:** uso de compases binarios, 6/8; ternarios, 9/8; y cuaternarios, 12/8.

**Agrupación de compases:** en secciones donde se usan compases cuaternarios, se incluyen compases binarios.

**Estructura formal:** Forma estrófica, sin estribillo. Las estrofas tienen ilación argumental en el texto.

**Relación melodía-texto:** relación silábica preponderante en las frases melódicas.

**Melodía:** uso de escala menor armónica y b9 para dar color.

**Texto:** uso de hebreo.

### 2.5.3 Alon Basela

*Alon Basela* es una composición de Avishai Cohen y, en sus propias palabras, está influenciada por ritmos marroquíes (Blue Note France, 2009, 2' 50"). No hay mayor evidencia de influencia sefardí, aunque cabe señalar que comparte ciertas características con los tradicionales sefardíes. Se han encontrado patrones similares a los presentados en el sistema rítmico turco, como se detalla a continuación.

**Métrica:** uso de compás cuaternario, 12/8.

**Estructura formal:** Forma estrófica, sin presencia de estribillo.

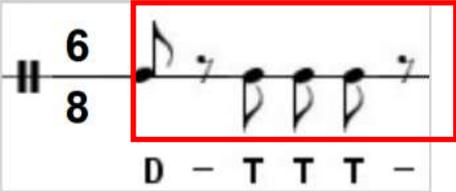
**Relación melodía-texto:** relación silábica.

**Melodía:** uso de modo dórico, frases melódicas cortas con contorno melódico ascendente en la mayoría de veces, sin presencia de anacrusa.

**Texto:** uso de hebreo.

**Ritmo:** el patrón rítmico identificado en la percusión presenta similitud al *usul tuco Yuruk Semai*, como se detalla en la Figura 24.

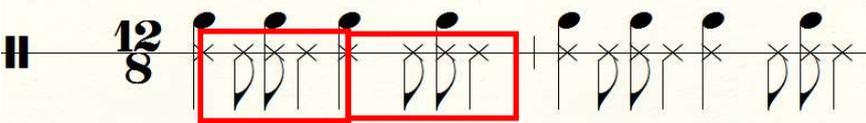
**Form 2 (single dum)**



6  
8

D - T T T -

Patrón rítmico  
Yuruk Semai



12  
8

Patrón rítmico en  
Alon Basela

Figura 24. Presencia de patrones turcos en Alon Basela

#### 2.5.4 Noches, noches – La Luz

Al igual que *Morenika*, *Noches, noches* es un tradicional sefardí. A continuación se exponen elementos propios de la música judeoespañola en esta obra.

**Tempo:** secciones donde se hace uso del denominado “ritmo libre”, es decir, no hay una métrica fija y es la voz quien guía, la cual tiene oportunidad de realizar *ritardando*, *acelerando* y/o calderones.

**Métrica:** uso de compás cuaternario, 4/4.

**Estructura formal:** Forma estrófica, sin presencia de estribillo. Las estrofas no tienen una secuencia cronológica o argumental dentro del texto, por lo que pueden ser intercambiables.

**Relación melodía-texto:** relación silábica en inicios de frase y melismática o neumática al final de frase.

**Melodía:** uso de modo frigio mayor, anacrusa en ciertas frases melódicas.

**Texto:** uso de ladino, lengua propia de los judeoespañoles.

**Instrumentación:** uso de oud.

## CAPÍTULO 3: LABOR INTERPRETATIVA Y COMPOSITIVA

### 3.1 Labor compositiva

Tras el análisis aplicado a los temas de *Aurora* se procedió a la etapa compositiva, donde se toma como guía los recursos identificados, especialmente, aquellos presentes en *Morenika* y *Noches, noches – La Luz*, por ser tradicionales sefardíes.

#### 3.1.1 Cantadera soy

##### 3.1.1.1 Rítmica

La primera composición se ha nombrado *Cantadera soy*. Rítmicamente se tomó como referencia la métrica usada en *Morenika*, donde la figura base del pulso es una blanca, y se establece compases de 2/2 en las primeras tres secciones. También se escribió un cambio de métrica a 12/8, donde el tempo aumenta, en las secciones finales, y se toma la métrica presente en *Alon Basela* y *El Hatzipor*.

La sección rítmica adopta como base los patrones en percusión y bajo identificados de *Morenika* y, así mismo, se toma el patrón rítmico de percusión y bajo de *Alon Basela* para las secciones en 12/8, véase en la Figura 25.

#### Patrones rítmicos y métrica en *Cantadera soy*, tomados de *Morenika*.

The image shows the musical notation for the first section of *Cantadera soy* in 2/2 time. The top staff is the bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff is the percussion staff. The time signature 2/2 is circled in red. The first measure is highlighted with a green box, and the first two measures of the percussion staff are highlighted with a blue box. Chord symbols Fm, Ab, Bbm, and C are written above the bass staff.

#### Patrones rítmicos y métrica en *Cantadera soy*, tomados de *Alon Basela*.

The image shows the musical notation for the second section of *Cantadera soy* in 12/8 time. The top staff is the bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff is the percussion staff. The time signature 12/8 is circled in red. The first measure is highlighted with a green box, and the first two measures of the percussion staff are highlighted with a blue box. Chord symbols C, Bbm, Db, and C are written above the bass staff.

Figura 25. Patrones rítmicos y métricas en *Cantadera soy*.

Cabe mencionar que, al igual que en *El Hatzipor* se incorporan las palmas dentro de las últimas secciones, *Cantadera soy* también se vale de este recurso al usar palmas en las secciones con cambio de métrica, las cuales marcan el pulso.

### 3.1.1.2 Forma

Para las secciones de *Cantadera soy* se tomaron como referencia secciones de *Noches, noches – La Luz, Morenika* y *Alon Basela*. Se inicia con un rubato donde participan contrabajo, piano y voz, y se da apertura al cantante para que alargue las frases, realice variaciones y juegue con el tempo, con el fin de emular lo sucedido al inicio de *Noches, noches – La luz*.

*Morenika* fue usada como referencia para la sección A y B, tanto melódica como rítmicamente, por lo que se presenta, al igual que en *Morenika*, una forma ABAB. Por último, la sección C, de solos y *coda*, correspondientes a la variación métrica, han sido basadas en *Alon Basela* enfocándose en los elementos rítmicos y métrica. En la tabla 12 puede observarse la estructura del tema.

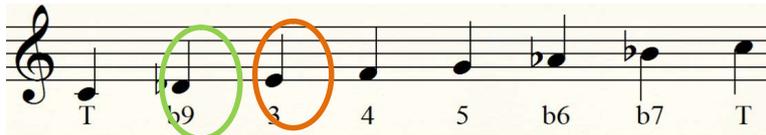
Tabla 12 Estructura *Cantadera soy*

Sección	Métrica	Tema de <i>Aurora</i>	Observaciones
Intro	2/2	<i>Noches, noches – La Luz</i>	Rubato, espacio abierto para variaciones melódicas.
A	2/2	<i>Morenika</i>	Nueva melodía, lírica y armonía.
B	2/2	<i>Morenika</i>	Exposición de la melodía de la Intro con re armonización.
A	2/2	<i>Morenika</i>	Se repite sección con cambio de lírica.
B	2/2	<i>Morenika</i>	Se repite sección.
C	12/8	<i>Alon Basela</i>	Cambio de métrica, exposición de nueva línea melódica.
Solos	12/8	<i>Alon Basela</i>	Solo de piano
Coda	12/8	<i>Alon Basela</i>	Sección de cortes y rubato final en voz, antes de terminar con corte.

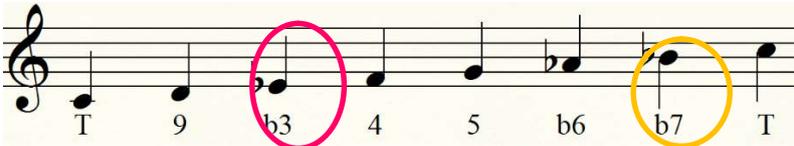
### 3.1.1.3 Armonía

El tema está en Do. Se tomó como referencia *Noches, noches – La Luz*, por lo que se buscó reflejar la sonoridad frigio dominante, salvo en ciertas secciones de re armonización donde se usó la escala menor armónica. Véase en la Figura 26.

**Do frigio dominante, se resalta b9 y 3.**



**Do menor natural, se resalta b3 y b7.**



**Do menor armónico, se resalta 9 y 7.**



Figura 26. Escalas en *Cantadera soy*

En la Figura 27: **en verde** acordes de escala menor armónica, **en amarillo** escala menor natural y **en azul**, color predominante, escala frigio dominante.

**Armonía sección A**

**m** | **b** | **Ebm** **C** | **m** | **Cm** **Ebm** **G** | **C**

**Armonía sección B**

**Línea original expuesta en el intro**

**C** | **Ebm** | **Db** | **C** | **C** | **Db** **Ebm** | **C**

**Re armonización**

**Eb** | **Ebm** | **Db** | **C** | **b** **m** | **Db** | **Ebm** **G** | **C**

**Armonía sección C**

**C** | **Ebm** | **Db** | **C**

Figura 27. Círculos armónicos de *Cantadera soy*

En la progresión armónica se hace uso del b9 (Re bemol) en el grado bVIIIm (Si bemol menor) y grado bII (Re bemol mayor). También se escucha la presencia de la tercera mayor, en el I° grado (Do mayor). En re armonizaciones se acude a la escala menor armónica al usar el grado Im (Do menor), V (Sol mayor) y bVI (La bemol mayor), y la escala menor natural con el grado bIII (Mi bemol mayor). Como se observó en la figura, las escalas comparten acordes entre sí.

### 3.1.1.4 Melodía

La relación melodía – letra, contornos y notas extrañas del acorde fueron elaboradas en base a las líneas melódicas de *Morenika* y *Noches, noches – La Luz*. Se hace uso de melodía silábica, una sola nota por sílaba del texto, y también melismática, donde se canta pasajes largos valiéndose de una sola sílaba, como se muestra en la Figura 28. Cabe mencionar que se buscó escribir frases melódicas melismáticas largas, como en *Morenika*, donde se hallan frases con una extensión de hasta cuatro compases

**Melodía melismática**

The musical notation for 'Melodía melismática' is in 2/2 time with a key signature of two flats. It shows a melisma on the word 'ra' (circled in red) that spans across four measures. The chords above the notes are C, Fm, Ab, and Bbm. The notes 'ra' and 'me' are circled in blue.

**Melodía silábica**

The musical notation for 'Melodía silábica' is in 2/2 time with a key signature of two flats. It shows a syllabic melody where each note corresponds to a syllable of the text: 'De', 'cu', 'na', 'hu', 'mil', 'de', 'ven', 'go', 'Can'. Red arrows point from each note down to its corresponding syllable.

Figura 28. Relación melodía- letra en *Cantadera soy*

En cuanto al contorno melódico, existe contorno en curva, donde la melodía asciende desde su punto de partida para luego descender hasta un punto cercano al lugar de inicio y contorno en onda, donde las notas suben y bajan de manera constante, similar a las olas del mar, en la Figura 29 se muestran los contornos.

### Contorno en curva



### Contorno en onda

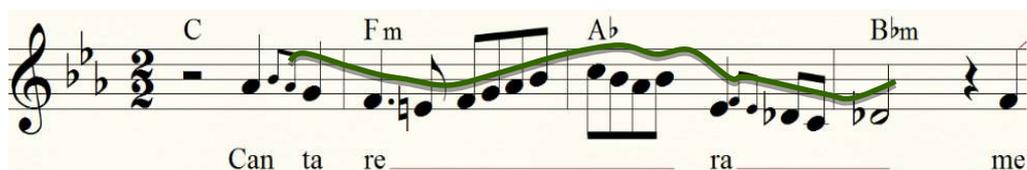
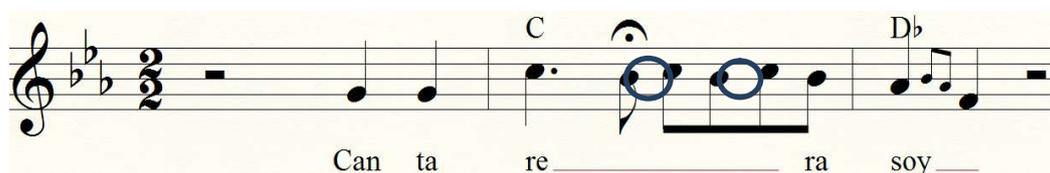


Figura 29. Contornos melódicos en *Cantadera soy*

Se usan bordaduras (**en azul:** de la nota del acorde se toca la siguiente por grado conjunto y regresa a la nota del acorde), anticipaciones en sección C (**en verde:** se toca una nota del siguiente acorde antes de que éste sea tocado) y notas de paso (**en rosado:** notas entre el paso de una nota del acorde a otra).

### Bordaduras



### Anticipaciones



### Notas de Paso

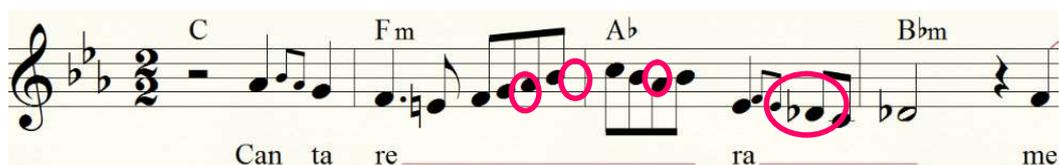


Figura 30. Notas extrañas en *Cantadera soy*

#### 3.1.1.5 Lírca

*Cantadera* es un término en ladino que hace referencia a las mujeres cantantes. Líricamente, *Cantadera soy* fue inspirada por *Morenika*. En el tema tradicional sefardí una joven de tez morena expone esta cualidad en su piel y narra varias vivencias que ha tenido por su tez morena. Por su parte, en la letra *Cantadera soy*, una mujer expone, no una cualidad física, pero si un oficio que realiza, el ser cantante, y narra su origen y que expresa mediante su voz. En ambas letras se usa primera persona, se narra algo personal y ambos personaje son femeninos.

El parecerse a *Morenika*, la estructura de la lírica, su falta de ilación argumental y la existencia de estribillo la acercan a ser similar a una cantiga. A continuación puede leerse la letra:

Cantadera soy, de cuna humilde vengo.  
De mi madre el corazón, de mi padre la voz tengo.

Cantadera me llaman, mis penas mi voz clama.  
Cantadera soy, en el canto vive mi pueblo.

Cantadera me llaman, mis dichas mi voz canta,  
Cantadera soy, en el canto vive mi pueblo.

### 3.1.2 Lluvia

#### 3.1.2.1 Rítmica

*Lluvia* presenta dos métricas. Basándose en los cambios métricos de *Morenika*, se hace uso de compases de 2/2 y 3/2. Por otro lado, en la sección de solos se hace uso de compases de 4/4, presente en *Noches, noches – La Luz*. Rítmicamente se utilizan patrones rítmicos identificados en *Morenika* para secciones cuyo pulso es la blanca, y patrones rítmicos de *Noches, noches – La Luz* para secciones cuyo pulso es la negra. El patrón rítmico de *Morenika* se halla en el *ride* y el movimiento del bajo se basó en el movimiento de este instrumento en el tradicional sefardí. En la Figura 31 se puede apreciar patrones rítmicos y métricas.

### Métrica y patrones rítmicos, tomados de *Morenika*.

### Métrica y patrones rítmicos, tomados de *Noches, noches – La luz*.

Figura 31. Patrones rítmicos y métricas en *Lluvia*.

#### 3.1.2.2 Forma

Formalmente se tomó como referencia la estructura de *Morenika*, salvo la re exposición de la sección A en tempo rubato y re armonizado, y la inclusión de una sección para solo de inuk que son tomados de *Noches, noches*. En la tabla 13 se expone de manera completa la forma de *Lluvia*.

Tabla 13 Estructura *Lluvia*

Sección	Métrica	Tema de <i>Aurora</i>	Observaciones
Intro	2/2	<i>Morenika</i>	Obligado para voz, piano y bajo
A	3/2 2/2	<i>Morenika</i>	Exposición de melodía, variaciones en las agrupaciones de pulso. Todo el ensamble.
B	2/2	<i>Morenika</i>	Todo el ensamble, nueva melodía y armonía.
A	3/2 2/2	<i>Morenika</i>	Todo el ensamble, se repite sección con cambio de lírica.
B	2/2	<i>Morenika</i>	Todo el ensamble, se repite sección.
C	2/2	<i>Morenika</i>	Obligado para toda la sección rítmica, basado en <i>Morenika</i> .
A	3/2	<i>Morenika</i>	Solo bajo, demás instrumentos solo fills.

	2/2		Rearmonización y cambio de lírica. Tempo rubato
D	4/4	Noches, noches – La Luz	A tempo, solo de oud. Cambio en métrica y pulso. Variaciones en patrón de bajo y percusión
C	4/4	Morenika	Obligado para toda la sección rítmica. Se repite sección. <i>Rubato</i> en último compás.

Para la creación del intro y la sección C se tomó como base una sección de obligados existente en el arreglo de Avishai Cohen de *Morenika*. Se han encerrado las secciones donde rítmicamente hay similitudes. Ambas frases inician con anacrusa y se marca la subdivisión de pulso durante cuatro pulsos seguidos. En la Figura 32 se exponen ambas secciones.

#### Obligado en *Morenika*

Musical score for 'Obligado en *Morenika*'. The score is in 4/4 time and features guitar and oud parts. A red box highlights a 4-measure rhythmic pattern starting with an anacrusis. The guitar part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The oud part has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The highlighted section contains the following notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The guitar part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The oud part has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The highlighted section contains the following notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.

#### Obligado en *Lluvia*

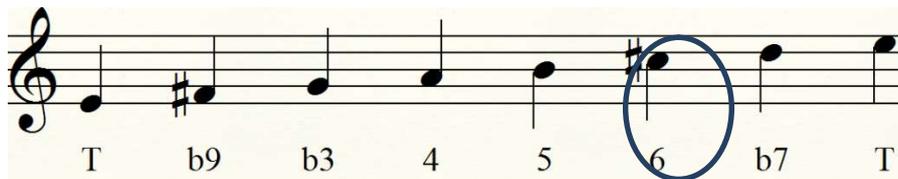
Musical score for 'Obligado en *Lluvia*'. The score is in 3/2 time and features guitar and oud parts. A blue box highlights a 4-measure rhythmic pattern starting with an anacrusis. The guitar part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The oud part has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The highlighted section contains the following notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The guitar part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The oud part has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The highlighted section contains the following notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.

Figura 32. Obligado de *Morenika* y *Lluvia*

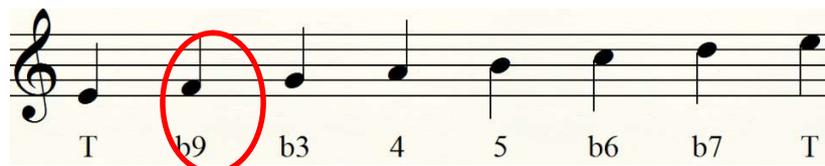
#### 3.1.2.3 Armonía

El tema tiene como centro tonal Mi. Armónicamente se tomó como referencia a *Morenika*, por lo que se hizo uso de las escalas de mi dórico, mi menor armónico y mi frigio, tal como lo muestra la Figura 33.

**Mi dórico, se resalta 6.**



**Mi frigio, se resalta b9.**



**Mi menor armónico, se resalta 7.**

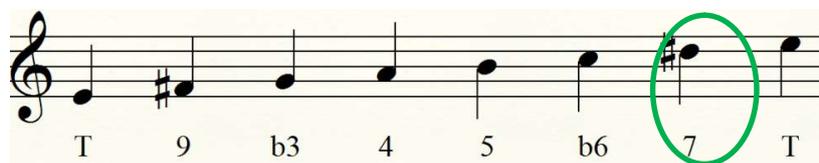


Figura 33. Escalas en *Lluvia*

Cabe explicar que tanto la progresión armónica de la sección A como B, tienen la longitud de cuatro compases, y existe re armonizaciones la segunda vez que la progresión se repite. Por ejemplo, en la sección A, para la re armonización se recurre a la escala dórica al usar el grado IV mayor (La mayor) para reemplazar el grado I menor (Mi menor). Así mismo, en la sección B el grado bVI (Do mayor) es reemplazado por el grado IV menor (La menor).

Por otro lado, en la sección A recurrentemente se usa el grado Vm (Si mayor) antes de resolver al grado I menor (Mi menor) y existe un *line cliché* en la sección C, donde la sección rítmica realiza obligados. En la Figura 34, se observa en verde acordes característicos de la escala dórica (La mayor), en rosado de la escala menor armónica (Si mayor) y en naranja de la escala frigia (Fa mayor)

**Armonía sección A**

**Línea original**

Em    Bm | Em | Am    Bm | Em

**Re armonización**

G    Bm | A | Am    Bm | Em

**Armonía sección B**

**Línea original**

C    | F | G/B | B7

**Re armonización**

Am    | F | Em/B | B7

**Armonía sección C**

Em | C/E Bm/D A/C# Bm/D | A/C# C Bm Am | B

**Armonía sección D (sección de solo)**

Em Bm | A C | F C | B7

Figura 34. Círculos armónicos de *Cantadera soy***3.1.2.4 Melodía**

Melódicamente, en este tema, se dio la apertura de experimentar la fusión de la relación melodía - letra silábica y neumática, y se evitó valerse de una melodía melismática. Cabe señalar que, mientras en *Cantadera soy* primero se escribió la letra y luego la música, en *Lluvia* primero se escribió la música y luego la letra. Así mismo, las frases son más cortas, parecidas por su extensión a las líneas melódicas de *Alon Basela*. En la Figura 35 se muestra la relación melodía-letra.

The figure shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a 3/4 time signature. The lyrics are 'cla ma la tie rra por la llu via'. The melody is divided into four segments: 'cla' (neumatic), 'ma la tie' (syllabic), 'rra' (neumatic), and 'por la llu via' (syllabic). Harmonies are indicated above the notes: Em, Bm, Em, Am, Bm, Em.

Figura 35. Relación melodía - letra en *Lluvia*

En cuanto al contorno melódico, en *Lluvia* existen contornos en curva en la sección A, en onda en la sección de Intro y Coda y descendente en la línea principal de la sección A, B Intro y Coda.

**Contorno en curva**



**Contorno en onda**



**Contorno descendente**



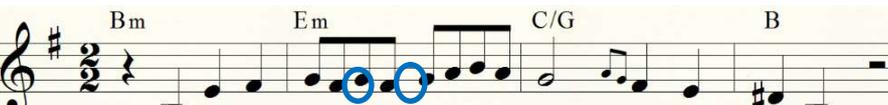
Figura 36. Contornos melódicos en *Lluvia*

Se hace uso de bordaduras, notas de paso, ambas presentes en todas las secciones y anticipaciones, recurso presente en la sección B.

**Notas de paso**



**Bordadura**



**Anticipaciones**



Figura 37. Notas extrañas en *Lluvia*

### 3.1.2.5 Lirica

La lírica de *Lluvia* está basada en un pasaje del libro de 1° de Reyes, presente en el Antiguo Testamento. En este pasaje (1° de Reyes 18: 1) se narra una sequía por la cual pasó el pueblo judío, la cual duró tres años, y como, tras una oración del profeta Elías, guiado por el Dios de Israel, descendió la lluvia.

Debido a su ilación argumental, la presencia de un estribillo y el haberse tenido en cuenta una historia del Antiguo Testamento al usarse un personaje (Elías) propio de la tradición judía, hacen de la lírica de *Lluvia* semejante a una copla.

A continuación es expuesta la letra:

Clama la tierra por la lluvia.

Tres años de sequía, clama la tierra.

Deja caer agua del cielo.

Deja caer agua del cielo.

Calma la sed que tiene tu pueblo

Siete veces, Elías de rodillas.

Deja caer agua del cielo

Deja caer agua del cielo

Se ve en el horizonte, una pequeña nube

Oíste a tu siervo, y derramaste lluvia.

### **3.2 Labor interpretativa**

La labor interpretativa se centró en emular el sonido de la voz en los temas analizados así como desarrollar los ornamentos reconocidos en la interpretación. Se identificó uso de registro de pecho, vibrato, *glissando*, mordentes y apoyaturas.

El registro es definido como “las diferencias en la mecánica vocal debido a los rangos de tono (cuan agudo o grave es el sonido emitido) o sonoridad (cuan débil o fuerte es el volumen del sonido). Estas diferencias se dan justamente por los diferentes mecanismos en el aparato fonador, teniendo en

cuenta el balance de la actividad entre los músculos cricoaritenoides, el balance entre la aducción y abducción (cerrar y abrir) entre los pliegues vocales y cuanto del pliegue vocal se encuentra en vibración (s.a, (s.f.), párr. 1).

Dentro de los registros que pueden ser divididos en cinco: *Pulse* (*vocal fried*), *Lower* (voz de pecho), *Upper* (cabeza-pecho), *Flute Falsetto* (cabeza) y *Wistle* (silbido), el registro de pecho es descrito como un timbre rico y pesado, con sensación de vibración en el pecho, donde la masa vocal es más gruesa y los músculos se encuentran más bajos, similar a la voz hablada (Dr Dan's Voice Essentials, 2017, 22'00").

Por otro lado, respecto a los ornamentos, el desarrollo de agilidad vocal es imperante al momento de realizar melodías melismáticas con pasajes largos y figuración rápida, así como al momento de cantar apoyaturas o mordentes. En cuanto al vibrato y glissando, se observó que se hace el uso de estos elementos como ornamentación y al finalizar las frases en piano.

## Capítulo 4: Conclusiones y recomendaciones

### 4.1 Conclusiones

Con base en el trabajo realizado, donde se usó método documental al recopilar información, análisis aural al transcribir el repertorio escogido y análisis estilístico al estudiar las obras, se puede concluir y recomendar que:

- ❖ De las cuatro obras seleccionadas, tres de ellas son arreglos (*Morenika*; *El Hatzipor*; *Noches, noches – La Luz*) y solo una, *Alon Basela*, es composición del contrabajista israelí.
- ❖ De los tres arreglos de Avishai Cohen, dos de ellos: *Morenika* y *Noches, Noches*, son tradicionales sefardíes, mientras que *El Hatzipor* muestra influencia de otro grupo judío, el asquenazí.
- ❖ *Alon Basela* no muestra mayor influencia sefardí al carecer de elementos característicos que lo asocien con esta tradición musical, y en palabras del propio Avishai, está más cercano a los ritmos marroquíes.
- ❖ Se aprecia que el patrón rítmico de percusión de *Alon Basela* es similar al patrón rítmico usado en el *usul* turco *Yuruk Semai*.
- ❖ Ambos tradicionales sefardíes corresponden a la clasificación de canciones o cantigas, dentro del repertorio musical judeoespañol, ya que sus estrofas pueden ser cambiadas de orden sin seguir un hilo narrativo.
- ❖ Los arreglos de los temas sefardíes comparten el mismo patrón rítmico en la percusión y bajo.
- ❖ En *Morenika* y *Noches, noches*, al momento de rearmonizar, es recurrente el uso de la escala dórica.
- ❖ Las composiciones se basaron mayormente en *Morenika* y *Noches, noches* con el fin de lograr una sonoridad cercana a la tradición sefardita y se obvió el uso de ciertos recursos existentes en los otros temas.
- ❖ La voz presenta un sonido abierto, “hacia adelante”, en voz modal (voz hablada) y sensación de vibración en el pecho.
- ❖ Los melismas son cantados en su mayoría con una sílaba abierta (a, e, o).
- ❖ El vibrato y *glissando* utilizados son ligeros, usados como ornamentación.

- ❖ El presente trabajo se realizó con el fin de determinar o no la influencia sefardita y se concluyó que, si bien hay presencia de la tradición sefardí por la implementación de temas tradicionales de este pueblo, también existe influencia de otros grupos culturales como los asquenazí o grupos marroquíes.

#### **4.2 Recomendaciones**

- ❖ Al momento de realizar un análisis estilístico es de vital importancia delimitar, desde un principio y con claridad, las variables a estudiar en la metodología a usarse.
- ❖ Es importante estudiar las influencias de una tradición, por ello, en este caso, es recomendable ahondar en los sistemas musicales turcos y griegos.
- ❖ Para familiarizarse con una nueva tradición musical es recomendable una escucha constante de obras pertenecientes a dicha tradición, con el fin de asimilar sonoridad, fraseo y características sonoras.
- ❖ Es recomendable escuchar no solo las obras a transcribir, en caso de que se vaya a realizar tal proceso, sino también otras canciones antiguas y/o versiones diferentes.
- ❖ Tres meses no bastan para empaparse de una música tan rica e influenciada por otros ritmos como lo es la música sefardí, por ello se recomienda, en caso de desear una comprensión más profunda de esta tradición, el seguir ahondando en el tema; muy recomendable es el trabajo de Susan Weich, trabajo el cual se tomó como apoyo para la realización de este proyecto de titulación.

## REFERENCIAS

- Aitana. (2014). *Música árabe*. Recuperado de <http://aitanasonia.blogspot.com/>
- Alchourron, R. (2009). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires, Argentina. Melos Ediciones Musicales.
- Arevalo, M. (2011). *Fundamento del cante sefardí y el influjo en la música flamenca por Maria Jose Arévalo Gutiérrez*. Recuperado de [esefarad.com/?p=20666](http://esefarad.com/?p=20666)
- Avishai Cohen. (2009). *Aurora*. Recuperado de [avishaicohen.com/album/aurora/](http://avishaicohen.com/album/aurora/). Traducción.
- Avishai Cohen. (2017). *Avishai Cohen Biography*. Recuperado de [avishaicohen.com/avishai-cohen/](http://avishaicohen.com/avishai-cohen/). Traducción.
- Ayllon, L. (2012). *El gobierno reactiva la concesión de la nacionalidad española a los sefardíes*, Recuperado de [www.abc.es/sociedad/20121122/abci-sefardies-nacionalidad-gobierno-201211221220.html](http://www.abc.es/sociedad/20121122/abci-sefardies-nacionalidad-gobierno-201211221220.html)
- Blue Note France (2009). *Avishai Cohen - Aurora (making-of)*. Recuperado de [www.youtube.com/watch?v=4Xf-Ya2ZbPk](http://www.youtube.com/watch?v=4Xf-Ya2ZbPk). Traducción
- Botella, A. (2011). *Análisis estilístico de la música de Moros y cristianos*. Recuperado de [roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/39044/072247.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/39044/072247.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Brechner, A. (s.f.) *Paisajes de la Historia: Sefarad*. Recuperado de [www.youtube.com/watch?v=43C5nhV\\_Lfc](http://www.youtube.com/watch?v=43C5nhV_Lfc)
- Conejero, A. (2008). *Carmina urbana orientaliū graecorum: poéticas de la identidad en la canción urbana-greco oriental*. Madrid, España. Nueva Roma. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Recuperado de <https://books.google.com.ec/books>
- De Castro, C. (2013). *Sefarad*. Recuperado de [www.madregot.com/Sefarad.htm](http://www.madregot.com/Sefarad.htm)
- Diebolt, J. (2009). *Avishai Cohen, A portrait of a musician without boundaries (1/2)*. Recuperado de [archives.fragil.org/focus/1288](http://archives.fragil.org/focus/1288). Traducción.

- Diebolt, J. (2009). *Avishai Cohen, A portrait of a musician without boundaries* (2/2). Recuperado de [archives.fragil.org/focus/1289](http://archives.fragil.org/focus/1289). Traducción.
- Dr Dan's Voice Essentials, (2017). *LIVE HANGOUT: The Five LEVELS to Voice Registration*. Recuperado de [www.youtube.com/watch?v=sWP6T264WBo](http://www.youtube.com/watch?v=sWP6T264WBo)
- EMI MUSIC FRANCE. (2009). Aurora Avishai Cohen Lyrics. Recuperado de [s3.amazonaws.com/rpsmedia/AURORAlyrics\\_english\\_.pdf](http://s3.amazonaws.com/rpsmedia/AURORAlyrics_english_.pdf). Traducción.
- García, M. (s.f.). *La huella hispánica en el legado musical de Sefarad*. Recuperado de [http://cvc.cervantes.es/artes/sefarad/sefardita/legado\\_musical.htm](http://cvc.cervantes.es/artes/sefarad/sefardita/legado_musical.htm)
- Gerrie, A. (2010). *Israel's jazz legend owes it all to his mum*. Recuperado de [www.thejc.com/culture/music/israel-s-jazz-legend-owes-it-all-to-his-mum-1.15101](http://www.thejc.com/culture/music/israel-s-jazz-legend-owes-it-all-to-his-mum-1.15101). Traducción.
- Helpes.eu. (s.f.). *Usual (música)*. Recuperado de [www3.helpes.eu/01166027/Usul\(musica\)#EnlacesExternos](http://www3.helpes.eu/01166027/Usul(musica)#EnlacesExternos)
- Henderson, A. (2009). *Avishai Cohen - Aurora*. Recuperado de [www.allmusic.com/album/aurora-mw0001324909](http://www.allmusic.com/album/aurora-mw0001324909). Traducción.
- Hoppin, R. (2000). *La música medieval*. Madrid, España. Ediciones Akal. Recuperado de [books.google.com.ec](http://books.google.com.ec)
- Instituto Cervantes. (s.f.). *Sefarad y la España medieval cristiana*. Recuperado de [cvc.cervantes.es/artes/sefarad/sefardita/espana\\_medieval.htm](http://cvc.cervantes.es/artes/sefarad/sefardita/espana_medieval.htm)
- Joodayoh Inc. (s.f.). *Shay Gabso / El Hatzipor*. Recuperado de [pioneersforacure.org/song/el-hatzipor/](http://pioneersforacure.org/song/el-hatzipor/)
- Korin, M. (s.f.). *El poeta nacional del Pueblo Judío: Jaim Najman Bialik*. Recuperado de [www.delacole.com/cgi-perl/notas/vernota.cgi?nota=bialik](http://www.delacole.com/cgi-perl/notas/vernota.cgi?nota=bialik)
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México. Fondo de Cultura Económica.
- López, C. (2017). *La música sefardí*. Recuperado de [www.musicaantigua.com/la-musica-sefardi/](http://www.musicaantigua.com/la-musica-sefardi/)
- Maqam World. (2005). *Muwashahat Rhythms Group 2*. Recuperado de <http://www.maqamworld.com/rhythms/muwashahat2.html>

- Martínez, E. (2011). *Fill – Término Musical*. Recuperado de [ritmoymambo.com/site/fill-termino-musical/](http://ritmoymambo.com/site/fill-termino-musical/)
- Musicademia. (2013). *Adornos: Mordente*. Recuperado de [www.youtube.com/watch?v=D9xYmSKo7Wc](http://www.youtube.com/watch?v=D9xYmSKo7Wc)
- Möller, C. (2000). *Entrevista a Susana Weich*. Recuperado de [www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/entrevista\\_susana.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/entrevista_susana.shtml)
- Nagore, M. (2004). *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. Recuperado de [www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html](http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html)
- Palmer, J. (2016). *Soy Sefardi: Englewood woman sings Ladino songs of love, loss, and yearning*. Recuperado de [jewishstandard.timesofisrael.com/soy-sefardi/](http://jewishstandard.timesofisrael.com/soy-sefardi/)
- Posada, C. (2003). *Música Sefardí: la diáspora musical continúa*. Bogotá, Colombia. Recuperado de [sefard.tripod.com/musicaSefardiPosada.pdf](http://sefard.tripod.com/musicaSefardiPosada.pdf)
- Roca, D. Molina, E. (2006). *Vademecum musical*. Madrid, España. Instituto de Educación Musical.
- S.a. (s.f.) *Voluntary Register Changes*. Recuperado de [ncvs.org/ncvs/tutorials/voiceprod/tutorial/voluntary.html](http://ncvs.org/ncvs/tutorials/voiceprod/tutorial/voluntary.html)
- S.a. (2012). *Análisis musical. Acercamiento a los métodos*. Recuperado de [musicaenbejar.blogspot.com/2012/01/analisis-musical-acercamiento-los.html](http://musicaenbejar.blogspot.com/2012/01/analisis-musical-acercamiento-los.html)
- Schonberg, A. (1989). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid, España. Real Musical.
- Sefarad Records. (S. a.). *Welcome to the Ladino Song Project!* Recuperado de [www.sefaradrecords.com/lyrics.php#NochesNoches](http://www.sefaradrecords.com/lyrics.php#NochesNoches)
- Soskin, E. (2005). *Rudiments of Music for Music Major with CD*. Boston, Estados Unidos, Schirmer, Cengage Learning.
- Targarona, J. ed. (1999). *Jewish studies at the turn of the twentieth century: Proceedings of the 6<sup>th</sup> EAJS Congress Toledo, July 1998*. Netherlands, Koninklijke Brill NV. Recuperado de [books.google.com.ec/books](http://books.google.com.ec/books)
- Tesoro de Kantes. (1996). *Ladino Song Treasure*. Recuperado de <http://folkmasa.org/avshir/shirp.php?mishtane=1996>

- Voz plena – Aprender a cantar. (2016). *El vibrato en la voz cantada: qué es y cómo lograrlo*. Recuperado de [www.youtube.com/watch?v=5TgMmU97hG0](http://www.youtube.com/watch?v=5TgMmU97hG0)
- Weich, S. (1999). *Música y tradiciones sefardíes*. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/musica/8\\_4\\_musica\\_trad.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/musica/8_4_musica_trad.shtml)
- Weich, S. (2009). *El Repertorio Sefardí en sus géneros poéticos-musicales*. Recuperado de [estudiosgallegos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgallegos/article/download/62/62](http://estudiosgallegos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgallegos/article/download/62/62)
- Weich, S. (2010). *Romancero sefardí de Oriente: Antología de tradición oral*. España. Editorial Alpuerto
- Weich, S. (2013). *El ciclo de la vida en el repertorio musical de las comunidades sefardíes de Oriente: Antología de tradición oral*. España. Editorial Alpuerto
- Wiley Publishing, Inc. (2010). *Teoría musical para dummies*. España. Traducción: Parramón Ediciones S.A.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1: Definiciones

### A

**Anacrusa:** “Notas que preceden al primer acento de una pieza o fragmento”. La anacrusa ocurre cuando la melodía no empieza en el tiempo uno del compás o dentro del primer compás, sino que antes del primer pulso del compás existen notas (Roca, D. Molina, E., 2006, p. 13).

**Anticipación:** Nota extraña al acorde. “Nota que aparece inmediatamente antes del acorde al que pertenece” (Latham, 2008, p. 90).

**Apoyatura:** nota de adornos que se “coloca a distancia de segunda diatónica o cromática superior o inferior” de una nota del acorde, colocada en un tiempo débil (Roca, D. Molina, E., 2006, p. 14).

### B

**Bordadura:** Nota extraña al acorde. Tras una nota del acorde se toca, por grado conjunto, la nota superior o inferior y regresa a la nota del acorde (Achourron, 2009, p. 28).

### C

**Calderón:**  llamado también, *fermata*, es un signo “escrito sobre una nota, acorde o silencio, [que] indica que debe prolongarse a discreción del intérprete” (Latham, 2008, p. 255).

**Compás:** Es la “base regular de la estructura rítmica de una pieza”, donde se alternan tiempos fuertes y débiles agrupados. Es común hallar compases: binarios (fuerte-débil, existen dos pulsos como 2/2, 2/4, 6/8), ternario (fuerte-débil-débil, existen tres pulsos como 3/2, 3/4, 9/8) y cuaternario (fuerte-débil-semi fuerte-débil, existen cuatro pulsos como 4/2, 4/4, 12/8) (Roca, D. Molina, E., 2006, p. 25).

### F

**Fills:** línea rítmica o melódica de corta duración interpretada en momentos donde la melodía principal está en silencio o, en general, momentos de silencio o reposo, que puede ser escrita o improvisada. Esta línea es tocada con el fin de ayudar a mantener la atención del oyente y/o hacer más atractiva la interpretación (Martínez, 2011, párr. 1).

**Forma estrófica:** musicalmente, hace referencia al esquema basado en un patrón que se repite: A – A – A, es decir una sección tocada varias veces. Esta estructura es propia en canciones folclóricas y música popular (Latham, 2008, p. 604).

### G

**Glissando:** “deslizarse de una nota a otra”, por lo que en dicho cambio se debe pasar cromáticamente por todas las notas que se encuentran en medio de la nota de inicio y el punto final (Latham, 2008, p. 661).

### M

**Mordente inferior:** Adorno musical tocado antes de la nota escrita, conformado por la nota principal, la nota inferior y nuevamente la nota principal. Este adorno se ejecuta antes de la nota principal (Musicademia, 2013, 0'50”).

**Mordente superior:** Adorno musical tocado antes de la nota escrita, donde se toca la nota principal, la nota superior (distancia de grado conjunto) y nuevamente la nota principal (Musicademia, 2013, 0'30”).

### N

**Notas de paso:** Nota que aparece, por grado conjunto, entre dos notas del acorde, ya sea cromática o diatónica (Achourron, 2009, p. 28).

### V

**Vibrato:** Recurso vocal donde “las cuerdas, en vez de quedarse fijas para producir una misma frecuencia, se permiten oscilar entre dos movimientos y así producir dos frecuencias muy cercanas” (Voz plena – Aprender a Cantar, 2016, 0'21”).

## **ANEXO 2: Lírca de temas escogidos**

### **2.1 *Morenika***

Morenita a mí me llaman, yo blanca nací.  
Y del sol del verano yo me hice así.

Morenita, graciosa eres.  
Morena yo graciosa y ojos prietos tú.

Morenita a mí me llaman los marineros.  
Si otra vez a mí me llaman me voy con ellos.

Morenita a mí me llaman, el hijo del rey gobernante.  
Si otra vez a mí me llaman lo seguiré.  
(EMI MUSIC FRANCE, 2009, p. 1, traducción)

### **2.2 *El hatzipor***

Bienvenido, en tu regreso, dulce ave, desde los países cálidos a mi ventana  
Cuánto anhelaba mi alma oír tu voz, en invierno, cuando abandonas tu morada

Canta, narra, querida ave, desde una tierra de asombrosa distancia  
¿Son allá, en la cálida y bella tierra, los problemas y el sufrimiento grandes  
también?

¿El rocío descende como perlas en el monte Hermón?

¿Viene abajo y cae como lágrimas?

¿Y cómo es el Jordán y sus aguas cristalinas?

¿Y cómo son las montañas y las colinas?

Y mis hermanos que están trabajando y plantando con lágrimas  
Se llevarán la cosecha con alegría.

Mis lágrimas se han secado, toda la esperanza ha escapado  
Sin embargo no hay fin para mi dolor.  
Saludos, en tu regreso, mi ave querida, levanta tu voz y canta.  
(EMI MUSIC FRANCE, 2009, p. 2, traducción)

### **2.3 *Alon Basela***

Soy un roble plantado en la roca.  
Incluso si una tormenta me golpea, me mantendré de pie.

Cuando derramo una lágrima planto un árbol.  
El dolor es el alma y yo soy la naturaleza.

Creo en la humanidad y en el cielo.  
Yo existo en el océano y en el árbol.

Mientras viva recordaré  
La felicidad está en las personas para bien y para siempre.  
(EMI MUSIC FRANCE, 2009, p. 6, traducción)

### **2.4 *Noches, noches – La luz***

Noches, noches, buenas noches de enamorar  
Ay, que noches son, de enamorar.

Dando vueltas por la cama como el pez de la mar  
Ay, como el pez de la mar.

Ay, que noches de mi madre  
Que no son da arribar, que no son da arribar.  
(EMI MUSIC FRANCE, 2009, p. 11, traducción)



**A**

Vc *Em* *gliss.* *Bm* *Agliss.* *Em* *Bm* *D* *Em vib.*

Mo re ni kaa mi me lla \_\_\_\_\_ man yo \_\_\_\_\_ blan ca na \_\_\_\_\_ ci  
 17 los \_\_\_\_\_ ma \_\_\_\_\_ ri \_\_\_\_\_ ne \_\_\_\_\_ na \_\_\_\_\_ ros

Pno. 17

A.B. 17

D. S. 17

**B**

Vc *Em* *Bm* *A gliss.* *G* *Bm* *D* *Em vib.* *Em*

y del sol del en ve ra lla no yo mehi ce a si mo re  
 23 sio tra vez a ve lla me voy con e llos

Pno. 23

A.B. 23

D. S. 23

**C** *highest voice 3rd time*

Vc *Bm A Bm F#m G Bm Bm D C Bm vib.*

ni ka gra cio si ka sos mo re na yo gra cio so y o jos prie tu A

Pno. *To Coda*

A.B. *To Coda*

D.S. *To Coda*

Vc

Pno. *Bm A/C# D Em Bm/F# G E/G# Em/G C Bm*

A.B.

D.S.

**D**

Vc *Em* *Em* *D/F#* *G* *Bm* *A* *Em* *Bm* *D* *Em* *vió.*

she char cho ret yi cre lu ni tza ha ya o rit

Pno. 36

A.B. 36 *Em* *Em* *D/F#*

D.S. 36

**E**

Vc *C/A* *C* *D* *G* *Am* *Bm* *A* *Em* *Bm* *D* *Em* *Em* *D.S. al Coda*

ki mi la hat tche mesh ka yitz va ni she cho rit mo re

Pno. 43 *D.S. al Coda*

A.B. 43 *D.S. al Coda*

D.S. 43 *D.S. al Coda*

Morenika

The musical score is arranged in four systems. The first system (measures 51-53) features a vocal line with lyrics "prie tu mo re ni gra cio si ka sos mo" and guitar chords F, D, C, Bm, Bm, A, Bm, F#m. The piano accompaniment (Pno.) and double bass (D.S.) parts are also present. The second system (measures 54-56) features a vocal line with lyrics "re na yo gra cio so y o jos prie tos tu mo re na yo gra cio so y o jos prie tos tu Ah" and guitar chords G, Bm, D, C, Bm, A, Bm, A/C#D, Em, Bm/F#, G, E/G#, Em/G, C, Bm, F#m. The piano accompaniment and double bass parts continue.

Morenika

The musical score consists of four staves. The first staff is for Violin (Vc) in treble clef, the second for Piano (Pno.) in treble clef, the third for Alto/Bass (A.B.) in bass clef, and the fourth for Double Bass (D.S.) in bass clef. Above the first two staves, guitar chords are written: G, D/F#, Em, A, Bm, Em, F#m, D, G, Em, F#m, Bm, F#m, Bm. A *rit.* marking is placed above the piano staff at the start of the second measure of the second system. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of each staff.

### 3.2 El Hatzipor

## El Hatzipor

Aurora  
Avishai Cohen

Transcripción Mafer Tapia

**Intro** *rubato*

Melodica

Piano

Mel.

Pno.

**A**

Mel.

Pno.

Sha lom rav shu vech, zi por ah nech me det Me art zot ha chom el cha lo li El  
Zam ri sa pe ri tzi por iha ya ka ra Me E retz mer cha kim ni fla' ot Ha

## El Hatzipor

Mel. *11* Am Dm 2 E F 2 E Dm *vib.* B $\flat$  F Dm E E

ko lech ki a rev ma naf shi ka la ta Ba cho ref be' oz vech me' o mi El  
 11 gam sham ba' a retz ha cha ma ha ya fa Tir bei na ha ra' ot hat la' o? Ha

Pno.

Mel. *15* Am A dim 2 E7 F 2 E Dm *vib.* B $\flat$  E Dm E E x4

ko le ki a rev ma na shif ka la ta Ba cho ref be' oz vech me' o mi  
 15 gam sha ba' a retz ha cha ma ha ya fa Tir bei na ha ra' ot hat la' ot kvar

Pno.

**B** *a tempo*

Mel. Am/C E/B F/A E/G# Dm/F E

ka loo had ma' ot ka kvar ka loo ha kit sim Ve

Pno. *19*

D. S. *19*

## El Hatzipor

3

23 E7/B E7(9) Dm7 E7 E7 F E7(9)

Mel. loe kitz ha ketz al ye go ni

23

Pno.

23

A.B.

23

D. S.

27 Am F E Dm E Dm

Mel. sha lom rav shu vec tzi po ria ye ka ra tza

27

Pno.

27

A.B.

27

D. S.

4

## El Hatzipor

Mel. 31 *Bb* *C* *Dm* *E7*  
 ha li na ko lech va' ro ni

Pno. 31

A.B. 31

D. S. 31

Mel. 34 *Am* *A dim* *E7* *F* *E7* *Dm*  
 sha lom rav shu vech tzi por iha ye ka ra tza

Pno. 34

A.B. 34

D. S. 34

38  $B\flat$  C  $Dm7$  E

Mel. 
  
ha li — na ko — lech — va' ro ni — tza

Pno.

A.B.

D. S.

**C** Sección de solo de piano

42  $B\flat$  F/C  $Dm7$  E7  $B\flat$  F E7

Mel. 
  
ha li — na — ko lech — va' ro — ni — *fills*

Pno.

A.B.

D. S. *Simile*

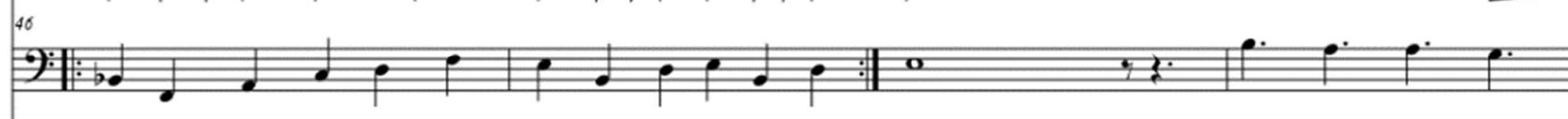
6

## El Hatzipor

D

Mel.  ha li na ko lech va' ro ni ro ni

Pno.  46

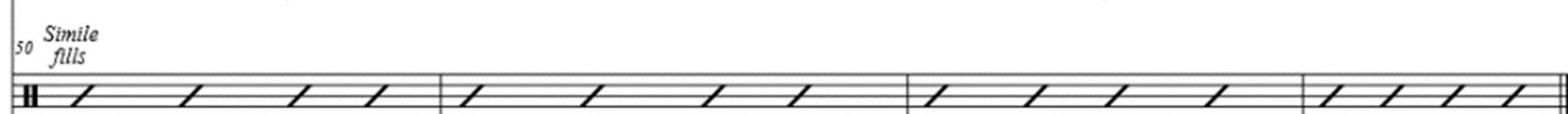
A.B.  46

D. S.  46

Mel.  50

Pno.  50 *rit.*

A.B.  50

D. S.  50 *Simile fills*



9

V & W

ga min et su fa ta ke li el vo al le a

se tu a ne fesh ni a te va

Pno.

Dm Em F G Am Dm Em F G C

Oud

Dm Em F G Am Dm Em F G C

A.B.

Dm Em F G Am Dm Em F G C

Perc.

To Coda

*gliss.*

*vib.*

**B**

V & W

D.S. al Coda

Pno.

13 Dm G Am Dm G Am D.S. al Coda

Oud

13 Dm G Am Dm G Am D.S. al Coda

A.B.

Dm Em F G Am Dm Em F G Am

Perc.

13 *simile* D.S. al Coda

**C**

*Fianca*

V & W

Pno.

Oud

A.B.

Perc.

*simile*

**D**

V & W

Pno.

Oud

A.B.

Perc.

*vib.*

*gliss.*

*vib.*

*2nd time*

A  
o

lo

min  
ya

va  
ni

ka

lan  
nam

u  
ets

va  
go

sha  
lo

na  
a

i  
ta

25

V & W

gam ah ba o she tu vu ba a van farn ah o ry yesh ka la van kam

*vib.* *vib.* *2nd time*

Pno.

25 Dm Em F G Am Dm Em F G C

Oud

25 Dm Em F G Am Dm Em F G C

A.B.

25 Dm Em F G Am Dm Em F G C

Perc.

25

**E**

V & W

*Flauta y voz*

29 Dm Em F G Am Dm Em F G Am

Pno.

29 Dm Em F G Am Dm Em F G Am

Oud

29 Dm Em F G Am Dm Em F G Am

A.B.

29 Dm Em F G Am Dm Em F G Am

Perc.

29

*staccato*

*Flauta y fiscoerno* *tr*

V & W

Pno.

Oud

A.B.

Perc.

33

33

33

33

33

33

*simile*

*simile*

*simile*

**F** Percussion impro

**x4**

V & W

Pno.

Oud

A.B.

Perc.

37

37

37

37

37

*simile*

G

Musical score for measures 41-44 and 45-48, featuring five staves: V & W, Pno., Oud, A.B., and Perc.

**Measures 41-44:**

- V & W:** Rests.
- Pno.:** Melodic line in G minor, starting on D4.
- Oud:** Rests.
- A.B.:** Bass line with chords: Dm, Em, F, G.
- Perc.:** Rhythmic pattern with two "Percussion fill" sections.

**Measures 45-48:**

- V & W:** Rests.
- Pno.:** Melodic line with chords: Dm, Em, F, G.
- Oud:** Melodic line in G minor, starting on D4.
- A.B.:** Bass line with chords: Dm, Em, F, G.
- Perc.:** Rhythmic pattern with two "Percussion fill" sections.



V & W

37

ga min su ta ke li el vo al la a  
et se tu a ne fin a te va

Pno.

37

Dm Em F G Am Dm Em F G C Dm

Oud

37

Dm Em F G Am Dm Em F G C Dm

A.B.

37

Dm Em F G Am Dm Em F G C Dm

Perc.

37

### 3.4 Noches, noches – La Luz

## Noches, nohes - La luz

Aurora

Tradicional sefardi

Transcripción: Mafer Tapia

**A**

The musical score is arranged in five staves. The top staff is the vocal line, starting with a square box containing the letter 'A'. It features a melodic line with various ornaments and a triplet of eighth notes. Below the vocal line are the lyrics: "No ches son \_\_\_\_\_ No ches \_\_\_\_\_ Bue nas \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_ ches \_\_\_\_\_ No ches \_\_\_\_\_ Dan do vuel \_\_\_\_\_ tas \_\_\_\_\_ Por la \_\_\_\_\_ ca \_\_\_\_\_ ma \_\_\_\_\_ co moel \_\_\_\_\_ Ay que no \_\_\_\_\_ ches \_\_\_\_\_ de mi \_\_\_\_\_ ma \_\_\_\_\_ dre \_\_\_\_\_ que no". The second staff is for the Oud, showing a series of diagonal slashes indicating a fill. The third staff is for the Piano, with a few scattered notes. The fourth staff is for the Acoustic Bass, showing a sustained D chord. The fifth staff is for the Drum Set, with a few scattered notes.

No ches son \_\_\_\_\_ No ches \_\_\_\_\_ Bue nas \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_ ches \_\_\_\_\_ No ches \_\_\_\_\_  
Dan do vuel \_\_\_\_\_ tas \_\_\_\_\_ Por la \_\_\_\_\_ ca \_\_\_\_\_ ma \_\_\_\_\_ co moel \_\_\_\_\_  
Ay que no \_\_\_\_\_ ches \_\_\_\_\_ *Oud fill* de mi \_\_\_\_\_ ma \_\_\_\_\_ dre \_\_\_\_\_ que no

Oud

Piano

Acoustic Bass

Drum Set

5

son De na mo rar Ay que no ches son de na mo rar rar  
pe she de la mar Ay co mo el pe she de la mar  
son da a rri nar Ay que no son da a rri nar *Oud fill*

Pno.

A.B. Eb Cm D Cm D D

D.S.

Detailed description: This musical score is for the piece 'Noches, nohes - La luz'. It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish. The vocal line starts at measure 5 and includes a long melisma over the words 'son da a rri nar'. The score includes piano accompaniment (Pno.), guitar/bass (A.B.), and double bass (D.S.) parts. The guitar/bass part shows chords Eb, Cm, D, Cm, D, D. The piano part has a rhythmic pattern of slashes. The double bass part is mostly rests. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

**B** *voice tacet 1st & 2nd time*  
*Fiscorno on 5th & 6th time*

The musical score consists of five staves. The top staff is for the voice, with lyrics 'la' and 'la' under the notes. It includes a double bar line with a repeat sign and a 'x6' multiplier at the end. The second staff is for the oud, with a '12' measure marker and a '2' time signature. The third staff is for the piano, with a '12' measure marker and chord symbols Gm, Eb, D, Eb, D. The fourth staff is for A.B., with a '12' measure marker and a '2' time signature. The fifth staff is for D.S., with a '12' measure marker and the instruction 'Simile'.

la la la la la la la la la la

*oud tacet 1st & 2nd time* *Oud fill 5th and 6th time* **2**

*piano on 5th & 6th time*  
Gm Eb D Eb D

*percussion tacet 1st time* *Simile*

*Fiscorno and female voice*

**C**

la — la — la — la — la — la — la — la — la — la — la — la — la —

16 Gm Eb D Cm G A D *Oud fill (example)*

16 Pno. Gm Eb *Simile* D Cm G A D

16 A.B. Gm Eb D Cm G A D

16 D.S. *Simile*

**D** Solo Oud (4) & Piano (6)

The musical score consists of five staves. The top staff is for the Oud, showing a melodic line with a repeat sign at the beginning. The second staff shows guitar chords: Gm, E♭, D, Gm, G, A, D. The third staff is for the Piano (Pno.), with notes and a repeat sign. The fourth staff is for the Double Bass (A.B.), with notes and a 'Simile' marking. The fifth staff is for the Double Bass (D. S.), with notes and a 'Simile' marking. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

E

la la la la la la la la la la la

24

Pno. 24

A.B. 24

D. S. 24 Percusion fill

# ANEXO 4: Score de composiciones

## 4.1 Cantadera soy

### Cantadera soy

Mafer Tapia

**Intro** *rubato*

The score is written for five instruments: Voice, Oud, Piano, Acoustic Bass, and Drum Set. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/2. The piece begins with an 'Intro' section marked 'rubato'. The vocal line is written in a treble clef and includes lyrics. The Oud, Piano, and Acoustic Bass parts are written in their respective clefs and include chord diagrams. The Drum Set part is written in a bass clef and includes the instruction 'fills en platos'. The score consists of 10 measures, with a repeat sign at the end.

Can ta de\_\_ ra soy De cu na hu mil de ven go Can ta de\_\_ ra soy De cu na hu mil de ven go de mi ten\_\_ go  
ma drel co ra zon demi pa dre la voz\_\_ ten go\_\_ demi ma\_\_ drel co ra zon\_\_ demi pa dre la voz\_\_

*fills* C B♭m D♯A♭ C C D♭ B♭m C C

*fills en platos*

*A tempo*

The musical score consists of five staves. The first staff is the vocal line, starting with a double bar line and a repeat sign, followed by a fermata. The second staff is the piano accompaniment, also starting with a double bar line and a repeat sign, followed by a fermata. The third staff is the double bass line, starting with a double bar line and a repeat sign, followed by a fermata. The fourth staff is the double bass line, starting with a double bar line and a repeat sign, followed by a fermata. The fifth staff is the double bass line, starting with a double bar line and a repeat sign, followed by a fermata. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *A tempo*. The score includes dynamics such as *ll* and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The lyrics "Can ta" are written under the vocal line.

*ll* Fm Cm D $\flat$  C  
Can ta

Pno. *ll* Fm Cm D $\flat$  C

A.B. *ll* Fm Cm D $\flat$  C

D.S. *ll*

**A**

The musical score is arranged in four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It contains the lyrics: "de ra me lla man Mis pe nas mi voz cla ma can ta" and "Mis di cha mi voz can ta". The second staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a key signature of two flats, with the instruction "piano tacet 1st time" above it. The third staff is the double bass part, starting with a bass clef and a key signature of two flats. The fourth staff is the double bass part, starting with a bass clef and a key signature of two flats, with the instruction "Simile" above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

de ra me lla man Mis pe nas mi voz cla ma can ta  
Mis di cha mi voz can ta

15 *piano tacet 1st time*

Pno. 15 *Simile*

A.B. 15 *Simile*

D. S. 15 *Simile*

**B**

de—ra soy en el canto vi ve mi pue blo can ta de—ra soy en el canto vi ve mi pue blo can ta

24 E $\flat$  B $\flat$ m D $\flat$  C A $\flat$  Fm D $\flat$  B $\flat$ m G C C C C C

Pno. 24 E $\flat$  B $\flat$ m D $\flat$  *Stimile* C A $\flat$  Fm D $\flat$  B $\flat$ m G C C C C C

A.B. 24 E $\flat$  B $\flat$ m D $\flat$  C *Stimile* A $\flat$  Fm D $\flat$  B $\flat$ m G C C C C C

D. S. 24

1. 2.

**C** □ □ □ □ □ □

a la ra ra\_\_ rei e re re\_\_ rei e le re\_\_ rei re

35 *tacet 1st, 2nd & 3rd time* *fills*

35 *piano tacet 1st & 2nd time* *C Simile*

35 *bajo tacet 1st & 2nd time* *C Simile*

35 *1st time claps on the beat and fills* *Simile*

Pno.

A.B.

D. S.

C B $\flat$ m D $\flat$  C x4

C B $\flat$ m D $\flat$  C

C B $\flat$ m D $\flat$  C

C B $\flat$ m D $\flat$  C

C B $\flat$ m D $\flat$  C

## Piano solo

Musical score for Piano solo, measures 39-42. The score is written for five staves: Treble Clef (top), Treble Clef (39), Pno. (39), A.B. (39), and D.S. (39). The key signature is B-flat major (two flats). The chord progression is C, Bbm, Db, C, C, Bbm, Db, C. The notation includes treble clefs, a key signature of two flats, and a repeat sign at the beginning of each staff. The Pno. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The A.B. and D.S. staves show a melodic line with eighth notes.

Chord progression: C, B $\flat$ m, D $\flat$ , C, C, B $\flat$ m, D $\flat$ , C.

Measures: 39, 40, 41, 42.

43

1, 2. | 3.

C C B $\flat$ m D $\flat$  C C C

a la ra ra\_\_ rei e re re\_\_ rei e le re\_\_ rei re

43 C C B $\flat$ m D $\flat$  C C *Simile* C C

43 C C B $\flat$ m *Simile* D $\flat$  C C C C

43 C C B $\flat$ m D $\flat$  C C *Simile* C C

43 C C B $\flat$ m D $\flat$  C C *Simile* C C

43 C C B $\flat$ m D $\flat$  C C *Simile* C C

43 C C B $\flat$ m D $\flat$  C C *Simile* C C

Pno.

A.B.

D. S.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Cantadera soy'. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 43 with the lyrics 'a la ra ra\_\_ rei e re re\_\_ rei e le re\_\_ rei re'. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a repeat sign with first and second endings. The second ending leads to a third ending. The piano accompaniment (Pno.) is in the second staff, featuring a steady eighth-note accompaniment with some chords and a 'Simile' marking. The double bass (A.B.) is in the third staff, also with a steady eighth-note accompaniment and 'Simile' markings. The double bass (D. S.) is in the fourth staff, with a similar accompaniment. The fifth staff is a double bass line with a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as chords (C, B-flat minor, D-flat), dynamics (Simile), and articulation (accents, slurs).

## 4.2 Lluvia

Score

### Lluvia Mafer Tapia

**Intro**

The score is for the piece 'Lluvia' by Mafer Tapia, specifically the 'Intro' section. It is written in 3/2 time and the key of B minor (one sharp, B). The score consists of five staves: Melodica, Piano, Oud, Acoustic Bass, and Drum Set. The Melodica part features a melodic line with a long slur over the first four measures. The Piano part provides harmonic support with chords and includes a 'piano fill' in the fourth measure. The Oud part plays a rhythmic pattern that complements the bass line. The Acoustic Bass part provides a steady bass line. The Drum Set part is currently empty, indicated by rests.

Melodica

Piano

Oud

Acoustic Bass

Drum Set

Chords: Bm, Em, C/G, B, C, B, B/F#, E/G

Chords: Bm, Em, C/G, B/F#, piano fill, C/G, B/F#, B/F#, E/G

Chords: Bm, Em, C/G, B/F#, C/G, B/F#, B/F#, E/G

Chords: Bm, Em, C/G, B/F#, C/G, B/F#, B/F#, E/G



Lluvia

**A**

Mel. *Em Bm Em Am Bm Em G Bm A Am Bm Em*

cla ma la tie rra por la llu via tres a ños de se qui a cla ma la tie rra  
 cal ma la sed que tiene tu pue blo sie a ños de se qui a ces E lias de ro di llas

Pno. *Em Bm Em piano fill Am Bm Em G Bm A piano fill Am Bm Em*

Tacet 1st time

A.B. *Em Bm Em Am Bm Em G simile Bm A Am Bm Em*

D.S. *simile*

**B**

Mel. *Cmaj7* *F* *G/B* *B7* *Am* *F* *E/B* *B7* *B7* *Em*  
 a brey de jacaer a gua del cie lo a brey de jacaer a gua del cie lo

Pno. *C* *F* *G/B* *B7* *Am* *F* *G/B* *B7* *B7* *Em*

A.B. *C* *F* *G/B* *B7* *Am* *F* *G/B* *B7* *B7* *Em*

D. S. *C* *F* *G/B* *B7* *Am* *F* *G/B* *B7* *B7* *Em*  
 simile

The musical score is arranged in four staves. The Melody staff (Mel.) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with lyrics and a series of chords: Cmaj7, F, G/B, B7, Am, F, E/B, B7, B7, and Em. The Piano (Pno.) staff is in treble clef and provides a harmonic accompaniment with chords: C, F, G/B, B7, Am, F, G/B, B7, B7, and Em. The Acoustic Bass (A.B.) staff is in bass clef and provides a bass line with chords: C, F, G/B, B7, Am, F, G/B, B7, B7, and Em. The Double Bass (D. S.) staff is in bass clef and features a rhythmic pattern with 'x' marks on the notes, followed by a 'simile' instruction and a final melodic flourish. The score is marked with a 'B' in a box at the beginning of the Melody staff.

Lluvia

**C**

Mel.  $C/E$   $Bm/D$   $A/C\#$   $Bm/D$   $A/C\#$   $C$   $Bm$   $Am$   $B$   $B$

Pno.  $29$   $C/E$   $Bm/D$   $A/C\#$   $Bm/D$   $A/C\#$   $C$   $Bm$   $Am$   $B$   $B$

A.B.  $C/E$   $Bm/D$   $A/C\#$   $Bm/D$   $A/C\#$   $C$   $Bm$   $Am$   $B$   $B$

D. S.  $29$

**A** *Rubato*

Mel. *Se ve el ho ri zon te u na pe que ña nu be Se is te a tu sier vo y de rra mas te llu*

Pno. *Em Bm Em Am Bm Em Em Bm Em Am Bm*

*Efectos (crear ambientes)*  
*Em Bm Em Fills Am Bm Em Fills Em Bm Em Fills Am Bm*

A.B. *Em Bm Em Am Bm Em Em Bm Em Am Bm*

D. S. *Fills en platos*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Lluvia'. It consists of five staves. The first staff is the vocal melody, marked 'Rubato', with lyrics: 'Se ve el ho ri zon te u na pe que ña nu be Se is te a tu sier vo y de rra mas te llu'. The second staff is the piano accompaniment, showing chords: Em, Bm, Em, Am, Bm, Em, Em, Bm, Em, Am, Bm. The third staff is for drum effects, labeled 'Efectos (crear ambientes)', with fills: Em, Bm, Em Fills, Am, Bm, Em Fills, Em, Bm, Em Fills, Am, Bm. The fourth staff is the bass line, labeled 'A.B.', with chords: Em, Bm, Em, Am, Bm, Em, Em, Bm, Em, Am, Bm. The fifth staff is for the drum set, labeled 'D. S.', with 'Fills en platos'. The score is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Lluvia

**D** **Oud solo** *a tempo*

Mel. *via*

Pno.

A.B.

D.S.

Em Bm A C F C 1. 2, 3, 4, 5, 6, 7. B E/G

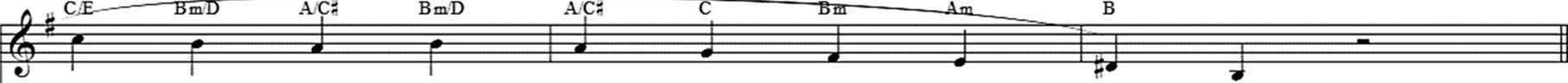
40 Em Bm A C F C B B E/G

40 Em Bm A C F C B B E/G

Em Bm A C F C B E/G

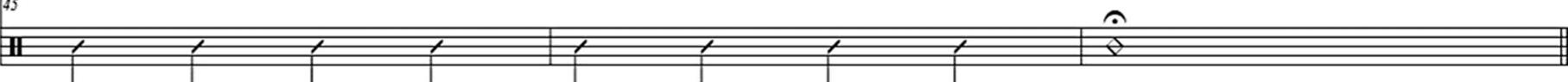
40

**C**

Mel. 

Pno. 

A.B. 

D. S. 

Chord progression: C/E, Bm/D, A/C#, Bm/D, A/C#, C, Bm, Am, B

## **ANEXO 5: Link a video de un extracto del recital**

Parte 1: [https://www.youtube.com/watch?v=54Mgtl0Z\\_TE&t=7s](https://www.youtube.com/watch?v=54Mgtl0Z_TE&t=7s)

Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=GvBIQ2F9Vp0&t=213s>

Parte 3: <https://www.youtube.com/watch?v=buPnMGum7Fg&t=379s>

Parte 4: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_xdeykhX-aY&t=15s](https://www.youtube.com/watch?v=_xdeykhX-aY&t=15s)

