

Judeo-Spanish
Moroccan Songs
for the
Life Cycle

Cantares Judeo
Españoles
de Marruecos
para el Ciclo
de la Vida

Recordings, transcriptions and annotations
Susana Weich-Shahak

JERUSALEM 1989
The Jewish Music Research Centre
The Hebrew University of Jerusalem

Yuval Music Series

1

Yusuf M. Ismail Series

The Hebrew University of Jerusalem
Faculty of Humanities · Institute of Languages, Literature & Arts
THE JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE
in collaboration with the National Sound Archives
The Jewish National and University Library

EXECUTIVE BOARD:
Chairman: Ezra Fleischer
Israel Adler; Moshe Barasch; Malachi Beit-Arié;
Roger Kamien; Shlomo Morag; Aviezer Ravitzki

Director: Israel Adler

EDITORIAL COUNCIL:
Chairman: Israel Adler,
Hanoch Avenary; Bathya Bayer; Iacov Ghelman; Avigdor Herzog;
Israel J. Katz; Edith Gerson-Kiwi; Neil Levin; Uri Sharvit; Amnon Shiloah
Eliyahu Schleifer; Mark Slobin; Johanna Spector

Editor: Edwin Seroussi

Judeo-Spanish Moroccan Songs for the Life Cycle

Cantares Judeo Españoles de Marruecos para el Ciclo de la Vida

Recordings, transcriptions and annotations

Susana Weich-Shahak

JERUSALEM 1989
The Jewish Music Research Centre
The Hebrew University of Jerusalem

This publication is one of the projects of the Centre
which have been made possible thanks to grants from:
The Ministry of Education and Culture, Department of Culture and Arts;
The Cantors Assembly Research and Publication Fund;
The Szlama Czyzewski Memorial Fund for Liturgical Music; The Rabbi Milton
Feist Memorial Fund; The Noah Greenberg Memorial Endowment Fund,
established by the Estate of Jacob Perlow; The Esther Grunwald Memorial Fund;
The A.Z. Idelsohn Memorial Fund, established by his daughters; A group of
Friends of the Hebrew University in Italy, established by the late Dr. Astorre
Mayer, Milano; Maître Maurice Rheims, Paris; The Yehudi Menuhin Foundation,
established by the Friends of the Hebrew University in Belgium;
The Pinto Family Fund; The Alan Rose Memorial Foundation;
The Leslie Rose Bequest; The Fannie and Max Targ Research and
Publication Fund; The Elyakum Zunser Foundation.

©
The Hebrew University
Jerusalem 1989

Music Graphics: Svetlana Gordon

Typesetting, design and layout
Kesset Publications

Printed in Israel

ISSN 0792-3740

FOREWORD

Yuval Music Series is intended to further one of the main objectives of the Jewish Music Research Centre, namely the publication of source materials on Jewish music. Its goal is to present to the public an extensive corpus of recordings, musical transcriptions and other ethnographic documents related to the various Jewish musical traditions. It is our hope that the series will grow to become a contemporary descendent of Abraham Zvi Idelsohn's *magnum opus*, the *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz* (*Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*). Since the publication of the tenth and last volume of Idelsohn's pioneering work in 1932 no attempt has been made to replace or update it. Indeed, the enormous growth of Jewish musical documentation which has been accumulated in recent generations has made such an undertaking impossible.

Yet students of Jewish music need new and updated source materials for their research and, on the other hand, many of them have themselves accumulated source materials during their specialized studies. The *Yuval Music Series* should serve both purposes. It will consist of separate volumes by different scholars (or teams of scholars); each volume will generally explore a repertory of a specific community or region and will contain significant musical transcriptions with an edition of the relevant texts, prefaced by a concise scholarly introduction. This will enable scholars to publish the musical transcriptions which they prepared for their research which would otherwise hardly have appeared in articles or books due to the usual scarcity of space.

Two main kinds of musical transcriptions will find their way into the Series. The first is the notation of music transmitted by oral tradition; the second is the edition of unpublished musical manuscripts or rare prints. The raw materials for the first kind will come mainly from the holdings of the National Sound Archives at the Jewish National and University Library in Jerusalem. But it is hoped that similar materials from other institutions and private collections will also find their way to the Series. The volumes will generally be accompanied by recorded audio cassettes containing selections from the corpus presented in each. The materials for the second kind of transcription will be selected from the manuscripts and rare prints listed in the *Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840* (RISM BIX¹) as well as from more recent sources.

It is our hope that the *Yuval Music Series* will become an ever growing Thesaurus of source materials and a basic research tool for all scholars of Jewish music.

JUDEO-SPANISH MOROCCAN SONGS FOR THE LIFE CYCLE

Contents

Introductions	7
The Songs	31
Works Cited	85
Comparative Table of Sources	88
Hebrew Introduction	1

INTRODUCTION

The Judeo-Spanish speaking Jewish communities of North Morocco

Criteria for the selection of the songs

Previous studies

Repertory

Birth and Childhood Songs

Bar Mitzvah Songs

Courtship and Wedding Songs

Death and Mourning Songs

Song typology

Text

Music

Some notes on the musical sources of the repertory

Musical transcriptions

Text transcriptions

This anthology contains a selection of 32 Judeo-Spanish songs (in 50 different versions) collected in Israel from North Moroccan immigrants, and forming part of the collection of Judeo-Spanish oral music traditions in the National Sound Archives (NSA) at the Jewish National and University Library in Jerusalem. This publication is devoted to songs related to the life-cycle, and therefore includes only a certain part of the poetic and musical tradition of the Judeo-Spanish speaking Jews in the Moroccan cities of Tetuan and Tangier and other centers such as Arcila, Larache and Alcazarquivir.

The cultural heritage of the Sephardi Jews has aroused keen interest among many students of literature, music, folklore, linguistics and anthropology. This collection may be of interest to those concerned with the Judeo-Spanish folk-tradition and also to students of other traditions who may find in it material for comparative study. It is a testimony to the tradition of Judeo-Spanish speaking Moroccan Jews and their children in Israel, Europe and the Americas, and it may be seen as a partial response to their demand to know more about their cultural roots.

Thanks are due to Mrs Mira Reich who acted as English Language Editor and to Mrs Claudia Szichman for the Spanish translation of the introduction.

Special thanks are due to Dr. Iacob M. Hassán who read the draft of this work and made extremely useful comments.

THE JUDEO-SPANISH SPEAKING JEWISH COMMUNITIES OF NORTH MOROCCO

Unlike the majority of the Jews expelled from Spain in 1492, who turned east towards the privileges granted them by the Ottoman Empire, those who established themselves in Morocco maintained strong ties with the Iberian peninsula. The situation of the Jews in North Morocco differed from that of the Jews in other parts of the country. The political, economic and social upheavals that periodically affected most of Moroccan Jewry were less felt in the north due to the influence of the European powers in that strategic part of the country. The community of Tetuan prospered especially during the eighteenth century as a result of its participation in the commercial and diplomatic activities of European representatives in the city. The community of Tangier reached a peak of development during the nineteenth century, when European diplomatic and commercial activities moved from Tetuan to Tangier. Toward the end of the nineteenth century many Sephardi Jews from North Morocco emigrated to South America where they founded communities in Caracas, Buenos Aires, Montevideo, Lima and Río de Janeiro, maintaining for many years their ties with their hometowns in Morocco.

Links between Sephardi Moroccan Jews and Spain were strengthened after the conquest of Tetuan in 1860 and even more after 1912 with the establishment of the Spanish protectorate in North Morocco, and further in 1923, when Tangier was declared an international zone. Following the Moroccan declaration of independence in 1956, North Moroccan Jews from Tangier and Tetuan began to move to the already established communities in South America, as well as to Spain (Madrid), Switzerland (Geneva) and Israel. In Israel, concentrations of Judeo-Spanish speaking Moroccan Jews can be found today in Jerusalem, Ashdod, Ashqelon, Beer-Sheva, Qiriat Gat, Qiriat Mal'akhi, Yeruham, Rishon Letzion and other places.

Geographical proximity to the continent and constant contact with Europeans through diplomatic and commercial representations, influenced the Sephardi Jews of North Morocco. They developed into a proud, cosmopolitan society, as is evident in their culture. However, the influence of Moroccan Jews from the South, who frequently moved to the northern cities in search of economic opportunities, can also be felt in many beliefs and customs usually associated with other sectors of Moroccan Jewish society.

The variety of influences that affected the culture of the North Moroccan Sephardim is especially noticeable in their language. The Judeo-Spanish dialect spoken by these Jews, called Hakitía, combines an archaic layer of medieval Spanish (Castillian) with Hebrew and Moroccan Arabic dialects. The linguistic layers that compose Haketía can be seen in the morphology, phonology, syntax and lexicon of this dialect. With the establishment of the Spanish protectorate in 1912, Hakitía was exposed to the influence of modern Spanish, and one may find a mixture of Hakitía and modern Spanish in the song texts performed until today (for a thorough study of Hakitía see Benoliel 1927-1928 and 1952; Bénichou 1945 and 1960b; Benarroch 1970).

CRITERIA FOR THE SELECTION OF THE SONGS

The songs presented in this anthology were collected in Israel during the years 1976-1987. They represent a comprehensive sample of the repertory, including birth, circumcision, bar mitzvah, courtship, wedding and burial songs, as performed by informants in Israel. Most of the recordings were made in the informants' homes and a few in the NSA studio.

The selection reflects the proportion in which each category (birth, circumcision, bar mitzvah, courtship, wedding and burial) is represented in the repertory. The order of the songs within each category follows musical and/or poetical criteria: variant texts and texts whose contents are closely related are grouped under the same number (nos. 8a, 8b, 8c); different texts sung to variants of the same melody are also arranged under the same item number (nos. 14a, 14b, 14c, 14d and 14e).

PREVIOUS STUDIES OF THIS REPERTORY

Several comprehensive studies and collections of the repertory exist: Benoliel (1927), Larrea Palacín (1954), Martínez Ruiz (1963) and Alvar (1969 and 1971) are the most important. These publications focus on the literary and linguistic aspects of the repertory, although Larrea Palacín and Alvar also include musical transcriptions. A recent study contains ethnomusicological analyses of songs from this repertory (see Cohen and Librowicz 1986). A concordance listing the songs with parallel versions published in other sources is included in the Appendix.

Our publication focuses on the musical aspect of the repertory. We have therefore attempted a systematic documentation of this orally transmitted tradition. The melodies of songs no. 2 (Jewish version) and 13 are published here for the first time, as far as we know. The link between our collection and previous studies is enhanced by the fact that Mrs. Alicia Bendayan, one of our key informants in Israel, was in her youth an informant for Larrea Palacín and Alvar.

REPERTORY

The songs selected for this anthology are related to the Jewish rituals that mark the events of the individual life cycle. The four main events of the Jewish life cycle are treated: circumcision, bar mitzvah, wedding (including courtship) and burial, corresponding to birth, initiation, mating and death.

BIRTH AND CHILDHOOD SONGS

These songs are associated with the circumcision ritual (*berît mîlah*) and with the period of eight days that elapses between birth and circumcision. They naturally refer to the birth of boys. Girls' births are celebrated more modestly by a feast called *fadas*.

Childbirth songs are related to the belief that the mother and the baby are exposed to various dangers during the eight days that separate the birth from the circumcision. Certain practices are used to avert these dangers: prayers, mostly psalms, are recited in the mother's room; pieces of paper with Bible verses are pinned on hangings around the mother's bed; and the room is thoroughly searched by members of the family, who hold a sword later placed lengthwise under the child's mattress together with a Book of Psalms under his pillow. The mother and the baby are never left alone until the circumcision. The women of the family gather around them and it is during these vigils that many songs are performed. On the day of the circumcision, songs are performed in honour of the father of the newborn (*el parido*) and the mother (*la parida*) (see songs nos. 1a and 1b).

Cradle songs are frequently sung by mothers while lulling their children to sleep (see song no. 2, and below under Song Typology).

BAR MITZVAH SONGS

When a boy reaches the age of thirteen years and one day, his entrance into the adult world is celebrated by a ritual. This occasion is called *tefelimes* by the Moroccan Sephardim, referring to the phylacteries (Hebrew *tefillîn* in the plural, with the additional Spanish plural suffix *-es*) that the boy will use from now on in the daily morning prayers (songs no. 3a and 3b). On this day the boy is bathed and dressed by family members as if he were a groom. In the synagogue, a festive prayer service is held at which the boy reads in public from the Torah for the first time in his life.

COURTSHIP AND WEDDING SONGS

Songs of courtship are performed at the swing (*mateša*) and are called *coplas de mateša* ("swing songs"). Girls used to gather at houses where there was a swing. One girl swung herself while she and/or her friends sang a *romance*. After she finished, she got down and gave her place to another girl. This changeover was marked by a special song (songs no. 4a and 4b). During these gatherings by the swing, young men would come to watch the girls and make acquaintance with them. When a young man wanted to woo one of the girls he sang one stanza or *copla* for her, alluding to his feelings. If the young woman addressed was interested, she would choose suitable "positive" (*buenas*) *coplas* (see song no. 5a, strophes 1 to 8), in answer to her suitor. If she was not interested in the offer, she would choose one of the "negative" (*malas*) *coplas* (see song no. 5b, strophes 20-23) to show her disdain. In this manner the couple wove a chain of *coplas*, "positive" or "negative", according to their mutual feelings, in a mocking or teasing musical dialogue. Matches were arranged during these gatherings, with the help of a woman called the *jotaba* (matchmaker).

Wedding songs are called *cantares de novia* or *cantes de boda* by the North Moroccan Sephardim. They represent the majority of songs both in the Sephardi repertory for the life cycle and in this anthology (songs no. 7a to 29). This proportionally large number is, to some

extent, due to the complex chain of ceremonies that constitute the wedding. The series starts with the *apalabramiento* - asking the girl's hand in marriage. The *mais* - on the second Sabbath before the wedding - is a celebration held for the family and friends to mark the start of the wedding preparations. The *tufera* is held on the following Thursday. On this occasion, the women related to the bride unfasten her plaits and comb out her hair, putting on a *cinta rosada* (rose ribbon) and a gold-embroidered kerchief. The rose ribbon is then removed and given to a single woman (as an omen for a forthcoming marriage). On the same

Wedding songs are called *cantares de novia* or *cantes de boda* by the North Moroccan Sephardim. They represent the majority of songs both in the Sephardi repertory for the life cycle and in this anthology (songs no. 7a to 29). This proportionally large number is, to some extent, due to the complex chain of ceremonies that constitute the wedding. The series starts with the *apalabramiento* - asking the girl's hand in marriage. The *mais* - on the second Sabbath before the wedding - is a celebration held for the family and friends to mark the start of the wedding preparations. The *tufera* is held on the following Thursday. On this occasion, the women related to the bride unfasten her plaits and comb out her hair, putting on a *cinta rosada* (rose ribbon) and a gold-embroidered kerchief. The rose ribbon is then removed and given to a single woman (as an omen for a forthcoming marriage). On the same day the bride's trousseau - *aĵuar* - and the presents received by the couple are displayed. The *savtaray* is a feast given on the following Saturday by the bride for her girl friends to mark her farewell to celibacy. A parallel feast is held by the groom for his friends. On the following Sunday, the *ketubbah* (marriage contract) is signed in the groom's house, in the presence of *los sofres* (from the Hebrew *sôfer*, i.e. scribe). On Monday night the *baño de la novia* (ritual bath of the bride) takes place. The married women (except for the widows) of the bride's family take her to the ritual bath (*el baño* or *mikveh*). Special honours are given to the groom's mother and the bride's own mother. They are asked to undress the bride, with the help of other women, before the bath and to dress her again afterwards. On Tuesday, *la noche de la novia* (the night of the bride) is celebrated at the house of the bride's family. The bride, her hands painted with *alheña* and her eyes closed, is led by her parents to the groom's house. She is accompanied by the *hevrah*, a choir adding to the festivity of the occasion. On Wednesday the actual wedding ceremony (*huppah*) is celebrated, followed by a banquet prepared by the groom's family. For the next eight days, evening prayers (*arví* - *arvît* in Hebrew) are held at the groom's house, while the newly wedded bride sits on her *tálamo* (throne). The Saturday following the wedding is called the *sabbá del talamó*. The groom goes to the synagogue and is given the honour of being called to the Torah. The Wednesday following the wedding is called *el día del pescado* ("the day of the fish"). The bride cooks a fish which her husband has just bought, under the good-natured directions of her family. On the following Sunday she again goes to the ritual bath. After this celebration, the newly-weds begin their normal life as a married couple.

Some wedding songs are concerned with one of the ceremonies listed above (e.g. songs no. 12, 13 and 14e, referring to the bride's bath, or songs no. 8a and 8b, referring to the display of the dowry; see also Alvar 1971: 28-29). Other songs suggest themes related to one of these ceremonies (e.g. the choosing of a mate, songs no. 7a and 7b).

Wedding songs are mostly performed by women who accompany themselves with a tambourine called *sonaja*. Sometimes the singers use a pair of castanets dangling from the middle fingers or only one castanet which is activated by the fingers of the free hand. At

many of these ceremonies only women are present. When men are also present they may join in the singing, but generally follow the women's lead.

DEATH AND MOURNING SONGS

Death and mourning songs, called *endechas* or *oínas*, are sung during the funeral by women called *endechaderas* or *oinaderas*. A common belief among North Moroccan Sephardim is that death is brought by the *Huerco* or *Güerco*, the Angel of Death. In some songs, Death is therefore personified, and engages in a dialogue with the person fated to die (song no. 31). The texts of other *endechas* reflect feelings such as sadness and despair, bad luck and misfortune (song no. 30a and 30b). Also *romances* of tragic content are used as *endechas* (song no. 32).

Endechas are also performed during *tiš'ah be-av* (the Ninth of Av) in addition to songs that refer specifically to the destruction of the Temple in Jerusalem.

SONG TYPOLOGY

A definitive typology of the poetic and musical forms of North Moroccan Judeo-Spanish songs has not yet been established. While a systematic definition of the different genres is still a desideratum of Judeo-Spanish scholarship, a preliminary attempt will be made here to classify the songs included in the anthology in terms of categories defined by both musical and poetic characteristics. Terms designating literary forms of Spanish poetry or terms used by the informant are generally used.

TEXTS

The life-cycle songs of the Spanish Jews can be classified according to their textual structure into three categories: *romances*, *coplas* and lyrical songs.

The *romance* is a narrative song. Its content originates in popular or traditional sources and revolves around a scene, dramatic situation or legend, usually derived from medieval epics and knightly tales of battles, intrigues and faithful or disloyal wives. The *romance* text is composed of an indefinite series of verses of 16 (or 12) syllables in assonant rhyme. Each verse is divided into two balanced hemistiches of 8 (or 6) syllables each.

The use of *romances* as lullabies is very common. However, the selection of *romances* as lullabies is not fixed and depends on the mother, and we therefore decided not to include *romances* that may be used as lullabies (an entire forthcoming anthology of *romances* will be devoted to this genre of North Moroccan Sephardi songs).

Nevertheless, four songs of the *romance* genre are given here. Two of them, nos. 27a, 27b and 28, are consistently performed during wedding ceremonies, probably because of their theme: wifely loyalty and chastity. Two other *romances*, nos. 31 and 32, function as mourning songs.

The lyrical songs belong to a genre parallel to the Eastern Mediterranean Judeo-Spanish *cantica*. This type of song differs from the *romance* in that the texts are not narrative and use colloquial language. Their textual structure is varied. The predominant pattern is the quatrain, with or without a refrain and with alternate rhyming.

The *coplas* are strophic poems with fixed metric schemes. The features that characterize them are, among others, strophes of short and long verses, with or without a refrain, the rhymed three-line strophe (or monorhymed tercet), the four-lined monorhymed strophe, and strophes of 9 or 8 verses. Occasionally the strophes are acrostically ordered. They are characterized by thematic continuity and/or homogeneity of content (narrative, descriptive or argumentative) (Hassán 1982: 4).

Altogether the texts of the songs in our anthology (except the *romances* mentioned above) have various structures. Verses are frequently formed by 6 (nos. 4a, 4b, 7a, 7b), 8 (nos. 11a, 16, 19a, 19b) or 10 syllables (no. 12) each. Shorter and longer verses may alternate (nos. 8a, 8b, 10, 14b, 15). The verses are predominantly arranged in strophes. Four-verse strophes are the most frequent. In some cases, a short refrain closes each strophe (no. 3a, 7a, 7b, and 15) while in others, one whole strophe is repeated as a refrain between the other strophes (no. 22a and 22b). Song no. 20 is an example of a cumulative song in which each strophe allegorically describes a part of the bride's body. Verses are added as each new feature is described, the verses already used for the other features being repeated.

Texts may describe the participants in the ceremonies, their activities or the characteristic situations connected with the event at which the songs are performed. For example, the text of songs no. 1a and 1b describes the *qahal* (the public or guests) waiting for the baby's father to celebrate his son's circumcision; song no. 24 refers to the departure of the bride from her parents' house and to her new responsibilities; in song no. 27, the tense relations between bride and mother-in-law are alluded to, while in song no. 14b, the checking of the bride's virginity is suggested in veiled words. Song no. 29 is used as an accompaniment to a dance and is most frequently performed at weddings. The movements of the dance are related to the actions described in the poem.

The songs quite often take the rhetorical form of an address to some participant in the event, such as the bride (no. 12), the groom (no. 17), the bride's mother (no. 7a and 24), the father of the newborn (no. 1a), or the parents of the bar-mitzvah boy (no. 3a). Dialogues are also used, such as between the public, praising the beauty of the bride, and the groom, inviting her to leave her family and follow him (no. 19a).

Other poetical techniques are employed in these songs (for the techniques of poetical composition found in wedding songs, see Alvar 1971: 65-80). For example, parallelism is widely used; very often two strophes refer to the same topic but in different words (see nos. 8c, 12, 14d, 23, 25).

MUSIC

The songs can be grouped according to musical structure and manner of performance. A general structural characteristic of the whole repertory is the formal organization of the songs in short melodic units that correspond to text units: hemistiches and verses. We shall call these musical units "phrases". Such phrases are articulated by clear endings defined by one or more of the following phenomena: a rest, an aspiration by the singer, a long sustained concluding pitch, a cadential pattern.

The graphic arrangement of the notation of the songs in this anthology reflects the structure of each item as determined by the division into phrases: repetitions and variants of the same phrase (or parts of it) are notated paradigmatically.

The *romances* are performed as solo songs without instrumental accompaniment (except no. 28 which is sung at weddings by a group with percussion accompaniment). Their musical structure is strophic: one strophe is formed by four phrases (the most common pattern being ABCD, e.g. nos. 28 and 32) and accomodates two verses (four hemistiches). The musical strophe is repeated with slight variations throughout the romance text, thus dividing the lengthy sequence of text-verses into a strophic structure. The *romances* 27a, 27b and 28 show a concatenation of the strophes in which each musical strophe starts by repeating the text of the second half of the former strophe. The melodies of the romances may be metric, (see no. 28), or may unfold in a free rhythmical style (see no. 31).

In contrast to the *romances*, the *coplas* and lyrical songs are performed by groups led by the most knowledgeable women. These songs are often accompanied by *sonaja*, (circular frame drum of the tambourine type with attached cymbals), castanets and/or *darbuqqa* (goblet shaped drum of earthenware or metal with one membrane) (e.g. nos. 8a, 10, 19b and 20).

Wedding songs are often sung in sequence, without intermissions. Different poems may be performed with the same music and some poetic lines appear in more than one song. This characteristic has posed certain problems in distinguishing between the items (see also the note by Rubiato in Alvar 1971: 348). Informants explained that this linkage is the traditional manner of performance of these songs. For instance, songs nos. 6b, 14a, and 10 of our anthology are performed without interruption (NSA Yc 2261).

Like the *romances*, the *coplas* and lyrical songs have a strophic musical structure. In their case, however, the musical strophes parallel the strophic structure of the text. A refrain is often inserted between the strophes, another structural characteristic that usually differentiates the *coplas* and lyrical songs from the *romances*.

The inner structure of the musical strophes in the *coplas* and lyrical songs is varied. Strophes are usually formed by four musical phrases. The four-phrase strophe forms ABCD (no. 2), AA¹BC (nos. 7a and 7b), ABCB¹ (nos. 6a, 6b and 10), are the most common. Less common are the two-phrase strophe (nos. 11a and 18) and a one-phrase unit repeated as a litany (nos. 1a, 1b and 16). Other strophes have more complex forms such as AABCB¹B²A²B³ (no. 13) or AA¹A²BC (no. 9).

Most *coplas* and lyrical songs have a clear beat and meter, stressed by the instrumental accompaniment. The common meters are 4/4 (nos. 18 and 26), 2/4 (no. 7a, 7b, 8b, and 8c), or 6/8 (nos. 10, 14a, 14b, 14e, 19a, 19b, and 20). The alternation of 6/8 and 3/4 is frequently used (nos. 6a, 9, 11a and 13). Compound meters, such as 11/8, are much less frequent in this repertory (no. 27). Songs with a steady beat, but without a clearly defined metric pattern, are frequent (nos. 1a, 3a, 17, and 23). The mourning songs (*endechas*) may have a metric pattern marked by the women's hands beating on their thighs (a sign of mourning) but never by percussion instruments (no. 30a).

The tonal organization of the songs in this repertory presents a variety of modal structures, always governed by two or three degrees: a finalis and one or two secondary modal centers.

These chief degrees in the mode appear at the articulation points of the melody: the finalis appears at the end of phrases or of the whole song; the secondary tonal centers appear at secondary points of articulation.

One should notice that pitch fluctuation is a recurrent phenomenon in the performance of these songs. Therefore, the intervallic content of a mode may vary in different sections of one song. Pitch fluctuation mostly occurs in the degrees neighbouring the finalis or the secondary tonal centers. The ambitus of all the songs in the anthology is barely larger than an octave. Most songs do not even exceed the range of a sixth, and one song (no. 4a) has a range of a fourth and employs only three degrees of the scale.

SOME NOTES ON THE MUSICAL SOURCES OF THIS REPERTORY

We have refrained from introducing any critical considerations as to the source of these songs. Such considerations demand a historical, philological and comparative study that is beyond the scope and aim of this anthology. Obviously, the repertory underwent changes throughout the ages and older strata can be identified amid newer creations or adaptations. Questions of Jewish or Gentile origin also arise. For example, parallel versions of the lullaby “*Si este niño se durmiere*” (no. 2) are known in the Iberian peninsula (Schindler 1941, no. 372; cf. also nos. 373-374; Schneider and Romeu Figueras 1951, nos. 159 and 163; Pedrell 1922, vol. I, p.2, no. 2).

This example may indicate the relatively recent influence of mainland Spanish culture on the North Moroccan Sephardi Jews. On the other hand, we found structural similarities between the melody of the *endecha* “*Muerte que a todos convidas*” (no. 31) and the melody to which the *qinah* (lament) by Yehudah Halevy (ca. 1075-1141) beginning “*ha-lannôfelîm teqûmah*” is sung by Moroccan Jewish singers in Israel (see Israel Davidson, *Thesaurus of Medieval Hebrew Poetry*, New York, vol II, 1929, pp. 146-7; NSA Y 619/43, recorded in Jerusalem, 1974).

מה - קו - ת פליס - נו - ל - ה

מה - קו - ת פליס - נו - ל - ה

ve - la - dor - se-as por-te - ro

ORNAMENTATION

Three types of notation are used:

- 1) When the embellishment is clearly articulated in pitch and duration, it is fully notated.
- 2) Ornaments that may be heard more clearly by slowing down the speed of the tape are transcribed in small notes.
- 3) When the duration of the embellishment does not curtail the duration of the main pitch, the following notation is used: 

DURATION

Duration of sounds is represented by using the proportional tools of Western notation. Perceptible deviations from basic durational values are marked as follows:

-  slightly longer duration
-  slightly shorter duration

METER AND RHYTHM

Meter indications are provided in the key signature when a metric pattern is clearly defined by periodic accentuation throughout the song. When the basic beat is clear, but the metric pattern is either unstable or shows many tempo deviations, dotted bar lines are used to denote the metric units as determined by non-periodical accents.

TEMPO

Metronome indications are provided at the beginning of each song. For the sake of clarity we refrained from considering ephemeral shifts in tempo in recitative-like songs. However, in some rubato songs we provided the two metronome indications, one for the shortest and one for the longest durational value of the beat.

TEXT TRANSCRIPTIONS

The texts of the songs are completely transcribed as they appear in our recordings. They are written down according to the transcription system used in the Arias Montano Institute in Madrid, i.e., in modern Spanish spelling with the addition of diacritic signs to indicate the consonants that are pronounced differently.

The aim of our text transcriptions is not that of linguistic research but rather to enable the reader to pronounce the texts accurately as they are sung by the informants. For the benefit of readers unfamiliar with the pronunciation of Moroccan Judeo-Spanish and/or modern Spanish we give the equivalents of the diacritic signs and some rules for the pronunciation of the language of these songs.

š, ž, č, pronounced as *z* in English: “zoo”
 š, ž, pronounced as *sh* in English: “ship”
 j, pronounced as *j* in French: “jeux”
 š, pronounced like *th* in English: “the”
 c before e and i, and z are pronounced as *s*: “sing”
 b and v are both pronounced likewise as *b*: “boat”
 d as fricative is pronounced as soft *th*: “the”
 g before a, o, and u and before e and i with a non-sounded u (gue, gui) is pronounced as *g*: “go”
 g before e and i is pronounced as the German *ch*: “Kirche”
 y preceding a vowel and ll are pronounced as *y*: “year”

Some linguistic characteristics of *Hakitía* appearing in our songs :

paragolic e added at the end of words (even in Hebrew words, e.g., *kahale* instead of *qahal* in item 19a, v. 12);

protetic a added at the beginning of words (e.g., *adormia* in item 8c, v. 5);

change of vowels, when a syllable is not accented and the accent appears in the next syllable of the word (e.g., *tišoro* instead of *tesóro* in item 4, v.4 or *vinía* instead of *venía* in item 8a, v. 13);

dropping the final s, especially in plurals (e.g., *vo* instead of *vos* in item 3, v.2); sometimes the final s changes into *š* ;

the s frequently becomes sonorous (ś) before sonorous consonants (like d, m, v, b);

addition of y or i as expletive or pleonastic, regardless of the meaning of the phrase (e.g., *la mandara y un anillo*, item 28, v. 11) appear in the text-underlay of the music;

use of Hebrew or Arabic words (e.g. *kušaca* in item 6a, v. 14 or *tefelim* in item 3a, v. 10);

contraction of consecutive words, resulting in the omission of the final vowel of the first word or the opening vowel of the word following;

shifting of the accents to accomodate the musical accents. This latter feature is marked in the text transcriptions under the music by the accent “ ` ”.

Problems of unclear pronounciaton and unintelligible words (even for the informants) are noted in the transcriptions and have been taken into consideration in summarizing the texts in Hebrew and in English.

CANTARES JUDEO-ESPAÑOLES DE MARRUECOS PARA EL CICLO DE LA VIDA

INTRODUCCIÓN

Las comunidades judías de habla judeo-española en el norte de Marruecos

Criterios para la selección de las canciones

Estudios previos

Repertorio:

- Canciones de nacimiento e infancia

- Canciones de Bar Mitzvah

- Canciones de galanteo y boda

- Canciones de muerte y duelo

Tipología de las canciones

- Texto

- Música

- Consideraciones generales sobre las fuentes musicales del repertorio

Transcripción de la música

Transcripción de los textos

Esta antología contiene una selección de treinta y dos canciones judeo-españolas (en un total de cincuenta versiones) recogidas en Israel entre inmigrantes del norte de Marruecos. Todas estas canciones forman parte de la colección de tradiciones musicales judeo-españolas de transmisión oral de la Fonoteca Nacional (NSA) en la Biblioteca Nacional y Universitaria en Jerusalén. La presente publicación está dedicada a las canciones relacionadas con el ciclo de la vida y, por lo tanto, incluye sólo una determinada parte de la tradición poética y musical conservada por las comunidades judías en las ciudades marroquíes de Tetuán y Tánger y en otros centros como Arcila, Larache y Alcazarquivir.

El patrimonio musical de los judíos sefardíes ha despertado un vivo interés entre los investigadores y estudiosos de la literatura, la música, el folklore, la lingüística y la antropología. La colección que aquí ofrecemos podrá interesar tanto a aquellos que se ocupan del estudio de la tradición judeo-española, como a aquellos que investigan otras tradiciones y que podrán encontrar en esta antología materiales que les permitan efectuar estudios comparativos. Esta colección es un testimonio de la tradición de los judíos hispano-parlantes de Marruecos y de sus descendientes en Israel, Europa y las Américas, respondiendo, parcialmente, a su deseo de conocer más sobre sus raíces culturales.

Agradecemos aquí a Mira Reich, editora de los textos en inglés, y a Claudia Szichman, por las traducciones al español.

Queremos agradecer muy especialmente al Dr. Iacob M. Hassán por sus importantes comentarios al leer una temprana versión de este trabajo.

LAS COMUNIDADES JUDÍAS DE HABLA JUDEO-ESPAÑOLA EN EL NORTE DE MARRUECOS

A diferencia de la mayoría de los judíos que, luego de su expulsión de España en 1492, se dirigieron hacia el Oriente atraídos por la hospitalidad que les ofrecía el Imperio Otomano, aquellos que se establecieron en el norte de Africa mantuvieron fuertes lazos con la Península Ibérica. La situación de los judíos en el norte de Marruecos era en cierto modo diferente de la de los judíos en otras regiones del país. Los trastornos políticos, económicos, y sociales que afectaban a la mayoría del judaísmo marroquí se sentían menos en el norte debido a la influencia de las potencias europeas en esa parte del país. La comunidad de Tetuán prosperó especialmente durante el siglo XVIII como resultado de su participación en las actividades comerciales y diplomáticas de representantes europeos en esa ciudad. La comunidad de Tánger llegó a la cumbre de su desarrollo durante el siglo XIX, cuando las actividades diplomáticas y comerciales se trasladaron de Tetuán a esa ciudad. Hacia el fin del siglo XIX muchos sefardíes de Tetuán emigraron a Sudamérica, donde fundaron comunidades en Caracas, Buenos Aires, Montevideo, Lima, y Río de Janeiro, manteniendo relaciones con sus ciudades de origen.

Las relaciones entre los judíos sefardíes del norte de Marruecos y la cultura española se intensificaron desde la conquista de Tetuán en 1860, y más aún desde 1912, con el establecimiento del Protectorado Español en el norte de Marruecos, y la declaración de Tánger como Zona Internacional en 1923. Luego de la declaración de la independencia de Marruecos en 1956, comenzó una emigración masiva de los judíos marroquíes hacia las comunidades ya establecidas en Sudamérica, así como también hacia España (Madrid y Málaga), Suiza (Ginebra) e Israel. Numerosos sefardíes marroquíes de habla judeo-española habitan ahora en Israel, en las ciudades de Jerusalén, Ashdod, Ashqelon, Beer Sheva, Qiriat Gat, Yeruham, Qiriat Mal'akhi, y Rishon Letzion.

La proximidad geográfica de Marruecos al continente y el constante contacto con europeos, influyeron sobre los judíos sefardíes del norte de Marruecos, convirtiéndolos en una sociedad orgullosa y cosmopolita, como se evidencia en su cultura. La influencia ejercida por los judíos del sur de Marruecos, que solían desplazarse hacia las ciudades del norte en busca de mejoras económicas, puede percibirse en la existencia de muchas creencias y costumbres generalmente adjudicadas a otros sectores del judaísmo marroquí.

La variedad de influencias sobre la cultura de los sefardíes del norte de Marruecos es especialmente evidente en su lenguaje. El dialecto judeo-español hablado por estos sefardíes se denomina Hakitía y en él se combina un estrato arcaico de español medieval (castellano) con términos tomados de la lengua hebrea y del dialecto árabe-marroquí. Estos estratos lingüísticos que forman la Hakitía pueden observarse en la morfología, la fonología, la sintaxis y el vocabulario de este dialecto. Con el establecimiento del Protectorado Español en Marruecos en 1912, la Hakitía fue expuesta a la fuerte influencia del español moderno, y así encontramos en los textos de las canciones una mezcla de Hakitía y español moderno. (Para estudios de Hakitía ver: Benoliel 1927-1928 y 1952; Benichou 1945 y 1960b; Benarroch 1970).

CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN DE LAS CANCIONES

Las canciones presentadas en esta antología fueron recogidas en Israel durante los años 1976-1987 y ofrecen una selección representativa del repertorio, incluyendo canciones de nacimiento, circuncisión, bar mitzvah, galanteo, boda y duelo, tal como son cantadas por los informantes en Israel. La mayor parte de las canciones fue grabada en los hogares de los informantes y sólo unas pocas de ellas en el estudio de la Fonoteca Nacional.

La selección refleja claramente la proporción en que cada una de las categorías mencionadas está representada en el repertorio. El orden de las canciones dentro de cada categoría sigue criterios musicales y/o textuales. Las variantes textuales y las canciones cuyos textos guardan una clara relación, se presentan agrupados bajo el mismo número de canción (como nos. 8a, 8b, 8c); diferentes textos cantados con variantes de una misma melodía también van ordenados bajo el mismo número (nos. 14a, 14b, 14c, 14d y 14e).

ESTUDIOS PREVIOS SOBRE EL REPERTORIO

Existen varios estudios y colecciones de este repertorio siendo los más importantes los de Benoliel (1927), Larrea Palacín (1954), Martínez Ruiz (1963) y Alvar (1969 y 1971). Todas estas publicaciones se centran en los aspectos literarios y lingüísticos del repertorio, si bien Larrea Palacín y Alvar incluyen transcripciones musicales. Un estudio reciente, de Cohen y Librowicz (1986) incluye análisis musical de canciones de este repertorio. Un cuadro comparativo incluido en el apéndice presenta una lista de las canciones de esta antología y su concordancia con versiones paralelas publicadas en otras colecciones.

El interés central de nuestra publicación está en el aspecto musical del repertorio, por lo cual intentamos dar aquí una documentación sistemática de esta tradición musical de transmisión oral. Las melodías de las canciones nos. 2 (versión judía) y 13 se publican aquí, hasta donde sabemos, por primera vez. La relación de esta colección con previas publicaciones se acentúa por el hecho que la Sra. Alicia Bendayán, la más prolífica de nuestras informantes, fue en su juventud informante de Larrea Palacín y Alvar.

REPERTORIO

Las canciones seleccionadas para esta antología están relacionadas con los rituales judíos que marcan el ciclo de la vida de cada individuo. Los cuatro principales rituales del ciclo vital de los judíos están aquí representados: circuncisión, bar mitzvah, boda (incluyendo el galanteo) y duelo, correspondiendo a las cuatro fases: nacimiento, ingreso al mundo de los adultos, formación de la pareja y muerte.

CANCIONES DE NACIMIENTO E INFANCIA

Estas canciones están asociadas a la circuncisión ritual (*berît mîlah*) y al período de ocho días que va desde el día del nacimiento hasta el de la circuncisión. Naturalmente, se refieren al nacimiento del niño varón. El nacimiento de las niñas se celebra más modestamente, con una fiesta denominada *fadas*.

Las canciones de esta categoría tienen que ver con la creencia en que, durante los ocho días entre el nacimiento y la circuncisión, tanto la madre como la criatura están

expuestos a peligros. Varios medios se utilizan para evitar o alejar esos peligros: se suelen recitar plegarias — especialmente salmos — en el cuarto de la madre; se adhieren papelitos con inscripciones de versículos de la Biblia, prendiéndolos sobre las cortinas alrededor de la cama de la madre; miembros de la familia recorren el cuarto con una espada en la mano, la cual se coloca luego a lo largo de la cuna, debajo del colchón del recién nacido, poniendo también un Libro de Salmos debajo de su almohada. No se deja solos a la madre ni al niño hasta el día de la circuncisión. Las mujeres de la familia se reúnen para hacerles compañía y cantan para pasar el tiempo.

En el día de la circuncisión se interpretan cantares en honor del *parido* (el padre del recién nacido) y de la *parida* (la madre del niño) (ver canciones 1a y 1b). Frecuentemente las madres suelen adormecer a sus hijos cantándoles canciones de cuna (ver canción 2 y más adelante bajo el tema Romance).

CANCIONES DE BAR MITZVAH

Cuando un niño llega a la edad de trece años y un día, se celebra su entrada al mundo de los adultos. Esta ocasión se denomina, entre los sefardíes de Marruecos, *Tefelimes*, refiriéndose a las filacterias (en hebreo: *Tefillín*, en plural, con la adición del sufijo español para el plural: *-es*), que usan los adultos en las plegarias matutinas diarias (canciones 3a y 3b). En este día, miembros de la familia tienen a su cargo la tarea de bañar y vestir al niño antes de la ceremonia. En la sinagoga se celebra una plegaria festiva y el muchacho lee de la Torah por primera vez en su vida.

CANCIONES DE GALANTEO Y BODA

Las canciones de galanteo se suelen ejecutar junto a la hamaca (*mateša*) y se denominan *coplas de mateša*. Las jóvenes acostumbraban reunirse en las casas donde había una hamaca. Una de las jóvenes se hamacaba mientras ella y/o sus amigas cantaban un romance. Al final del romance, la joven bajaba de la hamaca y otra ocupaba su lugar. El cambio de ocupante en la hamaca era señalado con una canción especial (canciones 4a y 4b).

A estas reuniones junto a la hamaca acudían también los jóvenes con el propósito de conocer a las mozas y entablar relaciones. Cuando un mozo quería cortejar a una de las jóvenes, le cantaba una copla aludiendo a sus sentimientos. Si la joven se mostraba interesada, respondía con una copla adecuada (una *copla buena*; ver no. 5a, estrofas 1-8). Si, en cambio, no estaba interesada, escogía una *copla mala* (no. 5b, estrofas 20-23) para demostrar su desdén. De esta manera entretejía la pareja una cadena de coplas, buenas o malas, de acuerdo a sus sentimientos mutuos, en un diálogo burlesco. Como consecuencia de estos encuentros se concertaban los casamientos, por medio de la ayuda de una mujer denominada *la jotaba* (casamentera).

Las canciones interpretadas en los casamientos se denominan, entre los sefardíes de Marruecos, *cantares de novia* o *cantes de boda*. Éstas constituyen una evidente mayoría de las canciones, tanto en el repertorio sefardí como en la presente antología (nos. 6 a 29). Su vasta proporción se debe, en cierta medida, a la compleja cadena de rituales que constituyen la boda. Esta cadena comienza con el *apalabramiento*, o pedido de mano. El

mais, que se celebra el segundo sábado antes de la boda con una fiesta para la familia y los amigos, señala el comienzo de los preparativos para la boda. En la *tufera*, festejada el jueves siguiente, las mujeres de la parentela de la novia le despeinan las trenzas y la peinan, poniéndole una cinta rosada y una toca o pañuelo bordado en oro. Luego esta cinta rosada se quita y es entregada a una mujer soltera, como augurio para que se case pronto. El *ajuar* de la novia se exhibe en ese mismo día junto con los regalos. El *savtaray* se celebra el siguiente sábado con una fiesta para la novia y sus amigas señalando su despedida de soltera, mientras que el novio con sus amigos celebran una fiesta paralela. El domingo siguiente se firma el contrato matrimonial (*ketubbah*) en casa del novio, en presencia de *los sofres* (escribas, del hebreo, *sôfer*). El *baño de la novia* tiene lugar, generalmente, el lunes por la noche. Las mujeres casadas de la familia (pero no viudas) llevan a la novia al baño ritual (*mikveh*). Especialmente se honra a la madre del novio y a la madre de la novia: son ellas quienes, ayudadas por las otras mujeres, desnudan a la novia antes del baño y la visten después. La *noche de la novia* se celebra el martes, en casa de su familia. Con sus manos pintadas con *alheña* y con los ojos cerrados, la novia es llevada, guiada por sus padres y por los padres del novio, a la casa del novio. También la acompaña la *Hevrah* o grupo coral, agregando al carácter festivo de la ocasión con sus cantares. El miércoles se celebra la ceremonia nupcial (*huppah*) seguida por un banquete preparado por la familia del novio. Durante los ocho días siguientes se rezan las plegarias vespertinas (*arví - arvît* en Hebreo) en la casa del novio mientras la recién casada permanece sentada en su *tálamo* (trono). El primer sábado después de la boda se denomina el *sabbá del talamó*, en el cual el recién casado va a la sinagoga donde le es dado el honor de ser llamado a la Torah. El miércoles siguiente es *el día del pescado*, así llamado porque en este día la recién casada, entre las bromas de su familia, cocina un pescado que su marido acaba de comprar. El domingo siguiente la novia va otra vez al baño ritual, después del cual los recién casados comienzan su vida normal de pareja.

Algunas de las canciones de boda se refieren específicamente a una de las ceremonias enumeradas (por ejemplo, 12, 13 y 14a, al baño de la novia; 8a y 8b, a la presentación del ajuar. Véase Alvar 1971: 28-29). Otras canciones representan temas ligados a alguna de las ceremonias, por ejemplo la elección del marido (7a y 7b).

La ejecución de las canciones de boda está generalmente a cargo de las mujeres, quienes se acompañan con un tamborín llamado *sonaja*. A veces las cantantes utilizan un par de castañuelas sujetadas de los dedos mayores, o una sola castañuela percutida por los dedos de la mano libre.

En varios de los rituales sólo las mujeres están presentes (por ejemplo, en el baño ritual de la novia). En otras ceremonias los hombres suelen participar en la ejecución de las canciones, pero siguiendo generalmente el cantar de las mujeres.

CANCIONES DE MUERTE Y DUELO

Las canciones luctuosas, denominadas *endechas* u *oínas*, suelen ser ejecutadas durante los funerales, por mujeres que reciben el nombre de *oinaderas* o *endechaderas*. La creencia general entre los sefardíes del norte de Africa es que el agente de la muerte es *el Huerco* (o *Güerco*), el ángel de la muerte. En algunas canciones la muerte aparece personificada, y como tal, mantiene un diálogo con la persona que va a morir (no. 31). Los textos de

otras *endechas*, sin referirse expresamente a la muerte del ser querido, reflejan sentimientos de tristeza y desazón (nos. 30a y 30b). Como *endechas* se cantan también algunos romances de contenido trágico (no. 32).

Las *endechas* se suelen cantar también en *Tiš'ah be-av* (el nueve del mes de Av), día en que se conmemora la destrucción del Templo de Jerusalén, además de otras *endechas* cuyos textos se refieren específicamente a este triste hecho.

TIPOLOGÍA DE LOS CANTARES

Los estudios sobre el cancionero judeo-español de Marruecos aún no han establecido una clara tipología para sus formas poético-musicales. Considerando que la definición sistemática de los diferentes géneros es un desiderátum de la investigación de la tradición judeo-española, se hace aquí un intento preliminar de describir las canciones de la presente antología de acuerdo a categorías determinadas, tanto por sus características textuales como por las musicales. Se usan generalmente términos que designan formas literarias de la poesía española o las definiciones ofrecidas por los mismos informantes.

TEXTOS

Las canciones del ciclo vital de los judíos sefardíes se pueden clasificar, de acuerdo a su estructura textual, en tres categorías: romances, coplas y canciones líricas.

El romance es una canción narrativa. Su contenido proviene de fuentes populares o tradicionales y gira alrededor de una escena, una situación dramática o una historia generalmente derivada de la épica medieval y las historias de caballería, batallas, intrigas y esposas fieles o infieles. El texto del romance está constituido por una serie indefinida de versos de dieciséis (o doce) sílabas, en rima asonante. Cada verso está dividido en dos hemistiquios de ocho (o seis) sílabas cada uno.

Muchos romances suelen utilizarse como canciones de cuna. Esta función de los romances es muy común, dependiendo la selección del romance sólo de la mujer que canta. Por esta razón hemos decidido no incluir, en nuestra selección de canciones para el ciclo de la vida, romances que suelen usarse como canciones de cuna. (Una próxima Antología de Romances estará dedicada exclusivamente a este género del repertorio sefardí norafricano).

Con todo, aparecen aquí cuatro canciones que pertenecen al género de romances: dos de ellos (nos. 27a, 27b y 28) se cantan generalmente en las bodas, probablemente por su tema, que resalta la fidelidad y castidad de la esposa; otros dos romances (nos. 31 y 32) se usan como canciones de duelo.

Las canciones líricas pertenecen a un género paralelo a las *canticas* judeo-españolas del Mediterráneo Oriental. Este tipo de canción difiere del romance en que sus textos no son narrativos y utilizan un lenguaje coloquial. Su estructura textual es variada, predominando el esquema de cuartetas con rima alternada, con o sin estribillo.

Las coplas son poemas estróficos con esquemas métricos definidos, caracterizándolos, entre otros, las estrofas de versos cortos y largos con o sin estribillo, el terceto monorrimo y las estrofas de ocho o nueve versos. En ocasiones, las estrofas aparecen

ordenadas siguiendo un acróstico. Una de las características de las coplas es su continuidad temática y/o la homogeneidad de su contenido (narrativo, descriptivo o argumentativo) (Hassán 1982:4).

Los textos de las canciones de esta antología (excepto los romances ya mencionados) tienen estructuras variadas. Los versos pueden ser de seis (nos. 4a y 4b, 7a y 7b), de ocho (nos. 11a, 16, 19a, 19b) o diez (no.12) sílabas cada uno. Además, versos cortos y largos suelen alternar (nos. 8a, 8b, 10, 14b y 15). Los versos suelen estar organizados en estrofas, de las cuales la estrofa de cuatro versos es la más frecuente. En algunos casos, un breve estribillo sirve de conclusión a cada estrofa (nos. 3a, 7a, 7b, 15), mientras que en otros, una estrofa entera es repetida como estribillo entre las otras estrofas (nos. 22a y 22b). La canción no. 20 es un ejemplo de canción acumulativa en la cual cada estrofa describe, por analogía, una parte del cuerpo de la novia, agregando un verso al presentar un nuevo rasgo y repitiendo, cada vez, los versos anteriores usados para describir los otros rasgos.

Los textos de las canciones suelen describir a los participantes en las ceremonias, sus actividades o las situaciones características ligadas a la ocasión en la cual la canción se suele interpretar. Por ejemplo, el texto de las canciones nos. 1a y 1b presentan al *kahal* (el público o las visitas) que esperan al padre del recién nacido para celebrar la circuncisión del niño; el texto de la canción no. 24 trata de la partida de la novia de la casa de sus padres y de sus nuevas responsabilidades como mujer casada; las canciones nos. 27a y 27b aluden a las tensas relaciones entre suegra y nuera, mientras que la no. 14b presenta veladamente la comprobación de la castidad de la novia. La canción no. 29 se utiliza como música de danza y es frecuentemente bailada en las bodas, adecuando los movimientos del baile a una coreografía sencilla que sigue las acciones descritas en el texto.

Frecuentemente los textos se dirigen retóricamente a alguno de los participantes en la ceremonia, tal como la novia (en la canción no. 12), el novio (no. 17), la madre de la novia (nos. 7a y 24), el padre del recién nacido (nos. 1a), o los padres del muchacho que festeja su bar mitzvah (no. 3a). También se utiliza a menudo el diálogo, tal como el que tiene lugar entre el público, que alaba la belleza de la novia, y el novio, que la invita a dejar su familia y a seguirle (no.19a).

Otras técnicas poéticas se usan también en las canciones de este repertorio (sobre las técnicas de composición poética en las canciones de boda, ver Alvar 1971: 65-80). Por ejemplo, el paralelismo aparece frecuentemente: dos estrofas se refieren al mismo tema pero con palabras diferentes (nos. 8c, 12, 14d, y 25).

MÚSICA

Las canciones del repertorio pueden ser agrupadas también de acuerdo a su estructura musical y a su modo de ejecución. Una característica estructural común en todo el repertorio es la organización formal de las canciones en breves unidades musicales que corresponden a las unidades textuales (hemistiquios y versos). Llamaremos “frases” a estas unidades musicales. Las frases se articulan por claros finales definidos por la presencia de uno o más de los siguientes rasgos: un silencio, inhalación de aire, un sonido final de mayor duración, un giro cadencial.

La presentación gráfica de la notación musical de las canciones de esta antología refleja la estructura de cada una, tal como está determinada por su división en frases, anotando paradigmáticamente las repeticiones y variantes (también parciales) de una misma frase.

Los romances son ejecutados generalmente por solistas, sin acompañamiento instrumental (excepto el no. 28, cantado en bodas, en ejecución de grupo y con acompañamiento de percusión). Su estructura musical es de forma estrófica: cada estrofa está constituida por cuatro frases musicales que sustentan dos versos (cuatro hemistiquios) del texto del romance, en distintas organizaciones formales, de las cuales ABCD, como en nos. 28 y 32, es la más frecuente. La estrofa musical se repite, con pequeñas variaciones, a lo largo del texto del romance, dividiendo la serie de versos textuales en una estructura estrofica. Los romances nos. 27a, 27b y 28, muestran un encadenamiento de las estrofas, cada una de ellas comenzando por la repetición del verso que había sido cantado en la segunda mitad de la estrofa musical anterior. Las melodías de los romances pueden tener una estructura métrica (como no. 28, en compás de cuatro tiempos) o tener ritmo libre (como no. 31).

En contraposición a los romances, las coplas y canciones líricas suelen ser ejecutadas en grupo, siguiendo generalmente a la mujer que mejor sabe la canción. Estas canciones se acompañan frecuentemente con la *sonaja* (pandero de marco circular, del tipo del tamborín, con pequeños címbalos incorporados en el marco), con castañuelas y/o con *darbuqqa* (tambor de cáliz de barro o de metal, sobre cuya abertura superior, más ancha, hay una membrana estirada; ver nos. 8a, 10, 19b y 20).

Las canciones de boda se suelen cantar una tras otra, sin solución de continuidad. Diferentes poemas pueden cantarse con la misma música y algunos versos de los textos aparecen en varias canciones. Esta característica ha planteado ciertos problemas para distinguir las canciones unas de otras (véase la acotación de Rubiato en Alvar 1971: 348). Los informantes interrogados al respecto afirmaron que este encadenamiento de las canciones es la manera tradicional de interpretarlas en las bodas. Por ejemplo, en la grabación NSA Yc 2261, las versiones de las canciones nos. 6b, 14a y 10 de nuestra antología están interpretadas sin interrupciones entre una y otra canción.

Al igual que los romances, las coplas y canciones líricas tienen una estructura musical estrófica, sólo que en su caso la estructura estrófica de la música refleja paralelamente la estructura estrófica del texto. A menudo se interpola un estribillo entre las estrofas lo cual provee otra característica estructural que las diferencia de los romances.

La estructura interna de las estrofas musicales de coplas y canciones líricas es variada. Frecuentemente la estrofa está constituida por cuatro frases musicales, en varias estructuras formales, de las cuales ABCD (en no. 2), AA¹BC (nos. 7a y 7b) y ABCB¹ (nos. 6a, 6b, 10), son las más comunes. Menos frecuentes son las estrofas con solamente dos frases musicales (nos. 11a y 18) y las que poseen sólo una frase que se repite como una letanía (nos. 1a, 1b y 16). Existen también organizaciones formales más complejas, por ejemplo AABCB¹B²A²A³B³ (nos. 13) o AA¹A²BC (no. 9).

La mayoría de las coplas y canciones líricas tienen una clara estructura rítmica, generalmente acentuada por el acompañamiento instrumental. Los compases usados son de 4/4 (por ejemplo nos. 18 y 26), de 2/4 (nos. 7a, 7b, 8b y 8c), y de 6/8 (nos. 10, 14a, 14b, 14e, 19a, 19b y 20). Frecuentemente se usa la alternación de compases de 6/8 y 3/4 (nos. 6a, 9, 11a y 13). Compases de amalgama como 11/8 (no. 27a) son menos frecuentes en este

repertorio. También hay canciones con tiempos estables pero sin esquemas métricos claramente definidos (nos. 1a, 3a, 17 y 23). Las endechas pueden tener división métrica, marcada por los golpes que las mujeres se dan sobre los muslos, como señal de duelo, pero nunca por acompañamiento instrumental (no. 30a).

La organización tonal de las canciones en este repertorio presenta una variedad de estructuras modales, gobernadas por la preponderancia de dos o tres grados del modo: la *finalis* y uno o dos centros modales secundarios. La *finalis* aparece en los puntos de articulación de la melodía, por ejemplo finales de frase o cadencias finales; los tonos secundarios aparecen en puntos de articulación secundaria.

Debemos señalar que la fluctuación en la altura de los sonidos es un fenómeno frecuente en la ejecución de estas canciones. Por lo tanto, la organización interválica puede variar en diferentes secciones de una misma canción. Esta fluctuación aparece mayormente en los grados vecinos a la *finalis* o a los centros tonales secundarios. El ámbito de las canciones sobrepasa raramente la octava; en la mayoría de las canciones ni siquiera excede el intervalo de sexta (mayor o menor) y una de las canciones (no. 4a) tiene un ámbito de una cuarta justa, utilizando sólo tres grados de la escala.

OBSERVACIONES GENERALES SOBRE LAS FUENTES DE ESTE REPERTORIO

Nos hemos abstenido de introducir consideraciones críticas sobre los orígenes de las canciones, consideraciones que requerirían un estudio histórico, filológico y comparativo que está más allá de los términos y propósitos de esta antología. Obviamente, el repertorio ha sufrido cambios con el correr del tiempo, de modo que se pueden identificar estratos más antiguos entre creaciones más nuevas o adaptaciones recientes. Otros interrogantes que se plantean conciernen el origen judío o gentil de las canciones. Por ejemplo, la canción de cuna "*Si este niño se durmiere*" (no. 2) se conoce en varias versiones peninsulares (Schindler 1941, nos. 372 y 373-74; Schneider y Romeu Figueras 1951, nos. 159 y 163; Pedrell 1922, vol. I, p. 2, no. 2). Este ejemplo puede indicar las influencias relativamente recientes de la cultura española continental sobre la tradición de los sefardíes del norte de Marruecos.

Por otra parte encontramos similitudes entre la melodía de la endecha "*Muerte que a todos convidas*" (no. 31) y la tonada con la que se canta la *qinah* (el planto) de Yehudah Halevy (ca. 1075-1141) que comienza con las palabras "*Ha-lannôfelîm teqûmah*" (Davidson, *Thesaurus of Medieval Hebrew Poetry*, New York, vol. II, 1929, pp.146-147). La existencia de este contrafactum está confirmada en una nota incluida en el artículo de Menéndez Pidal y Benoliel del año 1905. Esta concordancia musical entre la melodía de antiguos poemas hebreos y españoles puede, tal vez, indicar la antigüedad de un estrato musical.

מה - קו-ח פליס-נו - ל-ה

מה - קו-ח פליס-נו - ל-ה

ve - la - dor - se-as por-te - ro

בו - עו - ב-הוט ני-ע

בו - עו - ב-הוט ני-ע

se-pas que - soy men-sa-Je - ro

מה - דו-ו בור די - יור-ל

מה - דו-ו בור די - יור-ל

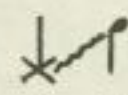
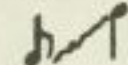
TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

ALTURA

Todas las canciones han sido notadas en un conveniente registro medio. La altura absoluta del primer sonido está indicada al lado de la clave. Como en otros estilos musicales de folklore vocal, las alturas de los sonidos no siempre concuerdan con los intervallos temperados usados en la notación occidental. Desviaciones perceptibles de menos de medio tono se indican por medio de flechas anotadas sobre las notas correspondientes:

- ↑ más alto que lo anotado (pero menos de medio tono)
- ↓ más bajo que lo anotado (pero menos de medio tono)
- ✕ sonido de altura indeterminada.

Glissandi perceptibles se indican con la siguiente notación:

-  glissando desde un sonido de altura indefinida
-  glissando desde un sonido de altura definida

ORNAMENTACIÓN

Tres tipos de notación se utilizan para transcribir las ornamentaciones que aparecen en las melodías de las canciones:

- 1) Cuando el adorno está claramente articulado en altura y duración de los sonidos, se anota íntegramente.
- 2) Los adornos que pueden oírse mejor disminuyendo la velocidad de la audición de la grabación, se transcriben en notas pequeñas.
- 3) Cuando la duración del adorno no mengua la duración del sonido principal, se utiliza la notación 

DURACIÓN

La duración de los sonidos se representa usando los valores proporcionales utilizados en la notación musical convencional de Occidente. Desviaciones perceptibles de los valores básicos de duración se señalan de la siguiente manera:

- ⤿ duración un poco mayor
- ⤿ duración un poco menor

COMPÁS Y RITMO

Indicaciones de compás se dan junto a la clave cuando el esquema métrico está claramente definido por acentos periódicos a todo lo largo de la canción. Cuando los tiempos son precisos pero no hay un esquema métrico que se repita periódicamente, se utilizan líneas punteadas para indicar unidades estructurales determinadas por acentos musicales no periódicos.

TEMPO

Al principio de cada canción se dan las correspondientes indicaciones de metrónomo. En favor de la claridad de la transcripción hemos evitado considerar cambios efímeros en el tempo de las canciones de tipo recitativo. Con todo, a causa de las fluctuaciones en la duración de los tiempos en ciertas canciones (especialmente las que se ejecutan en *rubato*), se dan frecuentemente dos numerales en la indicación de metronómo indicando la mínima y la máxima duración de la unidad de tiempo.

TRANSCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS

Los textos de las canciones se presentan en transcripción completa, tal como aparecen en las versiones de nuestra colección. Están escritos en el sistema de transcripción del Instituto Arias Montano (Madrid), utilizando la escritura del español moderno, con signos diacríticos para indicar las consonantes que se pronuncian de otra manera:

ś, ź, ć, pronunciado como *z* en Inglés: “zoo”

š, ž, pronunciado como *sh* en Inglés: “ship”

j, pronunciado como *j* en Francés: “jeux”

ŝ, pronunciado como *th* en Inglés: “the”

Es innecesario incluir aquí reglas para la correcta pronunciación del español. En cambio, es importante señalar ciertas características de los textos de las canciones que no concuerdan con el español moderno:

“a” protética añadida al principio de palabras (por ejemplo, adormía, no. 8c, v. 5);

cambio de vocales en sílabas no acentuadas que preceden sílabas acentuadas (por ejemplo, tiśoro y no teśoro, no. 4, v. 4 o vinía y no venía, no. 8a, v. 13);

la “s” final frecuentemente se omite, especialmente en plurales (por ejemplo, vo y no vos, no. 3, v. 2), o se cambia por ś;

frecuentemente la “s” se sonoriza (ś) antes de consonante sonora (como d, m, v, b);

“y” o “i” agregada como expletiva o pleonástica, sin relación alguna con el sentido de la frase, es anotada en los textos de las transcripciones musicales;

uso de términos tomados del hebreo o del árabe (por ejemplo, kuśaca, no. 6a, v. 14 o tefelim, no. 3a, v. 10);

contracción de palabras consecutivas, por fusión de una palabra que termina en vocal con una que comienza con vocal;

cambio de acentuación de las palabras, para adaptarlas a los acentos musicales (estos casos de dislocación acentual se señalan en los textos de las transcripciones musicales con un acento inverso sobre la vocal: “˘”).

Los problemas planteados por la falta de claridad en la pronunciación o por el uso de términos ininteligibles en la grabación se reflejan en la transcripción de los textos y han sido tenidos en cuenta al resumir los textos en hebreo y en inglés.

The Songs

- | | | | |
|------|--|------|---|
| *1a | Levantáivos el parido | *14c | Pase la novia andando |
| 1b | Parida está la parida | *14d | No me puó mi madre |
| *2 | Si este niño se durmiere | 14e | Decía el aguadero |
| *3a | Ay, mi padre y ay, mi madre | *15 | De veinticinco escalones |
| 3b | Ay, mi padre y ay, mi madre | *16 | Y a todos los caballeros |
| 3c | Ay, mi padre y ay, mi madre | *17 | Y espera, señor, que me estoy empolando |
| *4a | Mateša, mateša | *18 | Y estas cašas altas son |
| 4b | Mateša, mateša | *19a | Arrelumbre y arrelumbre |
| *5a | Eres chiquita y bonita [Coplas de mateša] | *19b | Y arrelumbre y arrelumbre |
| 5b | Y hermosa como un madroño [Coplas de mateša] | *20 | Dice la nuestra novia |
| *6a | Yo me levantaría un lunes | *21 | Idos, ídos, ídos |
| 6b | Dáile a la suegra una sardinà | *22a | La madre de esta novia |
| *7a | Levantíme, madre | 22b | Oíd decír, oíd decír |
| *7b | Hecha está la cama | *23 | Dadnos a la novia que por ella venimos |
| *8a | Ajuar nuevo | *24 | Desde hoy, la mi madre |
| 8b | Ajuar nuevo | *25 | Uno, dos, tres, cuatro |
| 8c | Anoche mi madre | *26 | Cuando yo en cá de mi padre |
| *9 | Hermana, hermana, hermana | *27a | Mi nuera, mi nuera |
| *10 | Ay dile si bien me quiere | *27b | Mi nuera, mi nuera |
| *11a | La novia destrenza el pelo | *28 | Esta Raḥel Lastimoša |
| 11b | La novia destrenza el pelo | 29 | Viva Ordueña |
| *12 | Ay, que si te fueres a bañar novia | 30a | Ya crecen las hierbas |
| *13 | La novia se bañaba | *30b | Ya crecen las hierbas |
| *14a | Y fuérame a bañar | *31 | Muerte que a tódos convidas |
| 14b | Y así se me arrimó | *32 | De Burgós partió ese rey |

* Also on the cassette • Incluida en la caseta • גם בקלטת

1a Levantáivos el parido

NSA Y 4552/15 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 18.1.1984

$\text{♩} = 100 - 120$

Le- van- tái - vos el pa - ri - do__ de es-te buen__ dur - ce dor - mi - do__
y el ka - hal__ es-tá en la puer-ta__ pa-ra cer - cu - cir al ni - ño__.
las que pà - rí - an los ni- ños__ co-mí - àn__ los bue - nos vi - cios__
Las que pà - rí - an las ni - ñas__ co-mí - àn__ fla- cas sar - di - nas__
de la ra - bia que te - ní - an__ pe - le - àn__ con las ve - cí - nas.

Levantáivos, el parido,
2 de este buen dulce dormido,
y el kahal está en la puerta
4 para cercucir al niño.

Las que parían los niños
6 comían los buenos vicios,
las que parían las niñas,
8 comían flacas sardinas,
de la rabia que tenían
10 pelean con las vecinas.

A circumcision song about the father and mother of the newborn. The father, still asleep, is awakened so that the ceremony may start (v.1-2). The guests are waiting for him (v.3-4). Better food is offered to the mothers of sons than to the mothers of daughters (v.5-8). The latter are frustrated and angry (v.9-10).

שיר לברית מילה, על האב והאם של רך הנולד. מעירים את האב משנתו כדי להתחיל בטקס (ש' 1-2): האורחים מחכים (ש' 3-4). לנשים שילדו בנים נותנים מאכלים טובים יותר מאשר לאמהות של בנות (ש' 5-8), אלה מתוסכלות וכועסות (ש' 9-10).

1b Parida está la parida

NSA Y 5457/1 - Sara Kadosh (Tetuan) - Qiryat Gat, 30.10.1984

Parida está la parida,
2 que lo críe con alegría.
Ay, parida estaba de un niño,
4 mejorado, cuatro y cinco.

Parida, cuerpo garrido,
6 Dios te guarde a tu marido,
que si paritís un niño
8 comieras ricas comida[s],
si parites una niña,
10 ay, comerás ricas gallina[s].

This is a variant of the preceding circumcision song, praising the mother of the newborn baby and wishing her joy (v.1-2), four or five more children (v.3-4), and good health to her husband (v.5-6). The difference between the food offered respectively to the mothers of boys and of girls is mentioned again (v.7-10).

נוסח אחר של השיר 1a. בשיר מברכים את האם (ש' 1-2), שתלד עוד ארבעה או חמשה ילדים (ש' 3-4), ומאחלים בריאות לבעלה (ש' 5-6). שוב מציינים את ההבדל בין המאכלים הניתנים לאמהות של בנים זכרים ולאמהות של בנות (ש' 7-10).

2 Si este niño se durmiere

NSA Yc 2326/21 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 8.7.1984

♩ = 152 - 160

Si es-te ni-ño se dur-mie - re yo le a-cos-ta ré en su cu - na
con los o - ji - tos al sol la - ca - be - ci - ta a la lu - na.
Ay - cie - lo al - to ay cie - lo[o] al - to
Yo no sé - có - mo vi - ve quien pe - na tan - to.

Si este niño se durmiere
2 yo le acostaré en su cuna,
con los ojitos al sol,
4 la cabecita a la luna.

Ay, cielo alto,
6 ay, cielo alto,
yo no sé cómo vive
8 quien pena tanto.

Si esta niña se durmiere
10 la daría un dineral,
y después de dormidita
12 se lo volvería a quitar.

Mi niña duerme,
14 mi niña duerme,
qué cositas va a decir
16 cuando despierte?

Y este niño lindo	Esta niña linda,	Este niño lindo,
18 de pecho y cuna,	22 que nació de noche	26 que nació de día,
su padre es carpintero,	quiere que la lleven	quiere que le lleve
20 le hará una.	24 a pasear en coche.	28 a casa de su tía.

This is a lullaby composed of unconnected rhymed strophes. The contents are varied: a description of the baby's sleep (v.1-4), the baby's wishes (v.21-28) and the mother's sorrows (v.5-8).

שיר ערש בנוי מבתים על עניינים שונים: תיאור התינוק בשנתו (ש' 1-4), מאוויו של התינוק (ש' 5-8) וצרותיה של האם (ש' 21-28).

3a Ay, mi padre y ay, mi madre

NSA Y 4588/5 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 19.4.1984

Ay mi pa- dre y ay mi ma- dre a vo lo quie- ro de- cir
que me fra- gñis un es- tu- dio don- de mel- dar y es- cri- bir.
Di- go yo a- sí de la ley quie- ro yo em- pe- zar.

Ay, mi padre y ay, mi madre,	Un chorro de agua de rosas
2 a vo lo quiero decir:	8 y el otro de un toronjil,
que me fragñis un estudio	Donde se lave este niño,
4 donde meldar y escribir.	10 el día de sus tefelim.
Digo yo así: de la ley	digo yo así: de la ley
6 quiero yo empezar.	12 quiero yo empezar.

Tal será tu casamiento
14 como el de Lea y Raḥel,
doce hijos que tuvieron,
16 doce seyatim de la ley.
Digo yo asi de la ley
18 quiero yo empezar.

A *bar mitzvah* song. The boy asks his parents to prepare a room for him where he can study the *torah* (v.1-6). On the day of his *bar mitzvah* the child is bathed in perfumed water (v.7-10), and is greeted by good wishes for his future marriage (v.13-16).

שיר לבר מצווה. הנער מבקש מהוריו שיכינו לו חדר מיוחד ללמד בו תורה (ש' 1-6). ביום הבר מצווה רוחצים את הנער במי-ורדים (ש' 7-10), ומברכים אותו שיזכה לבוא בברית נישואין (ש' 13-16).

3b Ay mi padre y ay, mi madre

NSA Yc 2504/28 - Fortuna Zagury (Alcazarquivir) - Tel Aviv, 13.6.1985

- Ay, mi padre y ay, mi madre,
2 a vos lo quiero decir,
que me fragüis unos baños
4 a las orillas del mar.

3c Ay mi padre y ay, mi madre

NSA Y 5505/5 - Viva Bensadon (Tetuan) - Ashdod, 13.6.1985

- Ay, mi padre y ay, mi madre
2 y a vo lo puedo decir
que me fragüis unos baños
4 donde me vaya a bañar.

Versions sung, with the same tune as 3a, at weddings, at the bride's ritual bath.

שתי גירסאות ששרים אותן במנגינה של 3a בחתונות בזמן רחיצת הכלה.

4a Mateša, mateša

NSA Y 5539/2 - Rachel Levy (Tangier) - Holon, 12.10.1987

$\text{♩} = 69$

8 Ma-te-ša ma- te- ša a-ti-ni pi - ša- rra
ya- šo de o - ro lle-no de ti - šo - ro
ya - šo de pla - ta lle-no de pa - ta - ta
ha di-cho ma-má la vie-ja que se le-van-te Ra-ḥe- li- ta y se pon-ga la vie-ji- ta

- Mateša, mateša,
 2 atini pišarra
 vašo de oro.
 4 lleno de tišoro.
 vašo de plata
 6 lleno de patata
 Ha dičho mamá la vieja
 8 que se levante Raḥelita
 y se ponga la viejita.

4b Mateša, mateša

NSA Y 4575/4 - Flora Bengio (Tetuan) - Ashdod, 5.6.1984

♩ = 96

Ma - te - ša ma - te - ša a - ti - ni mi ja - na

ya - šo de o - ro lle - no de ti - šo - ro
 ya - šo de pla - ta lle - no de pa - ta - ta

que di - jo(1) rey a la rei-na que se le-vante Flo-ray se sien-te Mer-ce - de(s).

- Mateša, mateša
 2 atini mi jána,
 vašo de oro
 4 lleno de tišoro,
 vašo de plata
 6 lleno de patata,
 que dijo e[1] rey a la reina:
 8 que se levante Flora
 y se siente Mercedes.

This is a nonsense song girls sing while sitting on a swing (*mateša*). The word for swing is repeated at the beginning, followed by a phrase in Arabic (v.2), and by the words "a cup of gold full of treasure" (v.3-4) and "a cup of silver full of potatoes" (v.5-6). The last line is spoken, and calls by name on one girl to vacate the swing and another to take her place (v.7-8).

שיר של ילדות המתנדנדות בנדנדה ("מטשה"). הנדנה מודכרת בשורה הראשונה ואחריה משפט בערבית (ש' 2). בשורות הבאות מוזכרים "כוס זהב מלא אוצרות" (ש' 3-4) ו"כוס כסף מלאה בתפוחי אדמה" (ש' 5-6). בשתי השורות האחרונות, שהן כמעט דקלום, מציינים את שם הנערה אשר תורה לרדת מהנדנדה וזו שתתפוס את מקומה (ש' 7-8).

5a Eres chiquita y bonita (Coplas de mateša)

NSA Yc 2262/6 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 13.2.1984

$\text{♩} = 72-88$

E - res chi-quì - tà y bo - ni - ta ye - res co - mo yo te quie-ro

ye - res cam - pa - ni - ta de o - ro en las ma - nos de un pla - te-ro

ye - res cam - pa - ni - ta de o - ro y en las ma - nos de un pla - te-ro.

Ca - ra de le - che co - la - da a - pè - ti - te de li - món

ya sé que ès - tás en - fa - da - da ven - go a pè - dir - te per - dón

ya sé que ès - tás en - fa - da - da ven - go a pè - dir - te per - dón.

Eres chiquita y bonita
2 y eres como yo te quiero,
y eres campanita de oro
4 en las manos de un platero.

Cara de leche colada,
6 appetite de limón,
ya sé que estás enfadada,
8 vengo a pedirte perdón.

Tienes una cara tal
10 y un mirar tan diferente,
en cada labio un coral
12 y una perla en cada diente.

De tu ventana a la mía
14 me tirastes un limón,
el limón cayó en el suelo
16 y el agro en mi corazón.

Bendita la claridad
18 que de tu ventana sale
y dice la vecindad:
20 la luna ya está en la calle.

La luna, para salir,
22 le pide licencia al cielo
y yo te la pido a ti,
24 hermosísimo lucero.

La calle te regaré
26 de confitura menuda,
todos verán en la calle,
28 yo veré en tu bonitura.

La calle te regaré
30 con sangre del que te ofenda,
te ha ofendido a ti mi madre,
32 me voy a morir de pena:

me voy a morir de pena,
34 porque no puedo vengarte.

Eres una, eres dos,
36 eres tres, eres cuarenta,
tú eres la fulanita
38 que a mí no me trae cuenta.

Anda, véte, mal fin tengas,
40 no te quiero mal ninguno,
hora de salud no tengas
42 lo que vivas en el mundo.

El zapato traigo roto,
44 con qué le remendaré?
con esa lengua maldita
46 que dice lo que no es.

Anda y véte, fanfarrón,
48 cara de negro tizón,
parecés un escarabajo
50 cuando sale del carbón.

Anda que te dén, te dén,
52 que te dén si no te han dado,

calenturitas tercianas
54 y un dolor en el costado.

Como amigo le llevé
56 a casa de la que amaba,
pronto me aprendió el oficio
58 que a mí mismo me llevaba.

Deja los ríos correr,
60 niña, y no te desesperes,
que el que para tí ha de ser
62 ni se casa ni se muere.

Si me quieres, dímelo,
64 si no, díme que me vaya,
no me pongas al sereno
66 que no soy cántaro de agua.

Adónde te quieres ir,
68 hombre viejo y sin dinero,
adonde quiera que vayas
70 te irán ladrando los perros.

5b Coplas de mateša (continuation)

NSA Y 5418/43 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 28.11.1984

Y hermosa como un madroño
72 véte a vivir a una aldea,
ya que no puedo gozarte
73 mis ojitos no te vean.

Si te doy una te confundo,
76 si te doy dos te maltrato,
si te doy la de las tres
78 me parece que te mato.

Eres tonto y eres loco,
80 y eres un ladrón sin falta
que robates a tu padre
82 para jugar a las cartas.

Anda, véte por el mundo,
84 qué de vueltas tú darás
arrepentida y humilde
86 a mis plantas volverás.

Tienes la cara de pato,
88 los oídos de carnero,
no te falta más que un rabo
90 para ser borrico entero.

Te pareces a un jurel
92 y a una negra sardina,
el día que tú nacistes
94 nació la sarna y la tiña.

- Tienes esos ojos, niña,
 96 que parecen dos ventanas
 y ese cuerpo mal quebrado
 98 que lo emplées en una cama.

Songs 5a and 5b are composed of a series of couplets sung at the swing as a poetic-musical dialogue between a young man and a young woman. The couplets of some strophes are "positive" (*buenas*), speaking of love and the beauty of the beloved (e.g. v.1-34). Others are "negative" (*malas*) and are intended to insult the partner, making fun of him/her (e.g. v.39-54).

השירים 5a, 5b מורכבים מרצף של חרוזים ששרים אותם ליד הנדנדה, כדו-שיח מוסיקאלי-פיוטי בין עלם ועלמה. יש בתים "חיוביים" (*coplas buenas*) המציינים את יופי האהובה (למשל ש' 1-34) ובתים "שליליים" (*coplas malas*) שמטרתם להקניט את בן/בת הזוג (למשל ש' 39-54).

6a Yo me levantaría un lunes

NSA Y 2185/1 - Ester Davida and family (Tangier) - Ashdod, 10.7.1978

$\text{♩} = 116$

Darbuqqa ————— $\text{♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♪}$
 SonaJa ————— $\text{♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♪}$ etc.
 Castañuelas ————— $\text{♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♪}$

Yo me le- van-ta- rí- a un lu- nes y un lu- nes por la ma- ña- ni- tà
 co-gie- ra mi cán- ta- rò en ma - nò ya la- fuen- tè fue-ra por a- gua.
 Y al la mi- tad de a- quel cà- mi- nò con mis a - mo-reś me en-con- tra- rà
 ti- ró- me la ma- ni- tà al cue- llò la gar-gan- ti- lla me cor- ta- rà.
 Tá- te tá- tè tú el ca- ba- lle- rò dé-jà-me mej-ré a mi ca- sa
 me-la- va - ré mi lin- dò y cuer - pò me pon-dré ca-mi- sí - tà blan- cà
 me-ci - ñe - ré mi cin tu - ri - tà con u - na ku- ša- ka mo - ra - dà.
 Ay A - lai - dín que no hay do - te de-ja l'a - mor pa- ra la no - che
 ay A - lai - dín que no hay na - da de-ja l'a - mor pa- ra ma - ña - nà.

Yo me levantaría un lunes,
2 y un lunes por la mañanita,
cogiera mi cántaro en mano
4 y a la fuente fuera por agua.

Táte, táte, tú, el caballero,
10 déjame me iré a mi casa,
me lavaré mi lindo y cuerpo,
12 me pondré camisita blanca,

Y a la mitad de aquel camino
6 con mis amoreés me encontrara,
tiróme la manita al cuello,
8 la gargantilla me cortara.

me ciñeré mi cinturita,
14 con una kušaka morada.
Ay, Alaidín, que no hay dote,
16 dejà 'l amor para la noche,

ay Alaidín, que no hay nada,
18 deja 'l amor para mañana,
Ay, si las joyas ya me trujites,
20 y a la camà ya me subiste,
si las joyas no m'has traído,
22 fuera, fuera con el vecino.

This song is performed at weddings, although the text refers only allusively to the event. The opening may be read symbolically: the bride goes to the well for water with a jug in her hand (v.1-4); on the way she meets her beloved who attempts to seize her (v.5-8), and is mockingly rejected (v.9-18). In the concluding verses some wedding elements are mentioned, such as the bride's red girdle (*kušaka morada*) (v.13-14), the dowry (v.15) and the jewels that the groom is to bring her (v.19, 21). The groom is joyfully mocked and teased by the bride (v.17-22).

שיר זה שרים על פי רוב בחתונות אף שהמלים מתייחסות רק במעורפל לאירוע זה. אפשר להבין את הפתיחה בצורה סימבולית: הכלה הולכת אל הבאר עם כד בידה (ש' 1-4). בדרכה היא פוגשת את אהובה המנסה לחבק אותה (ש' 5-8), אבל נדחה בלעג (ש' 9-18). בשורות האחרונות מוזכרים דברים הקשורים לחתונה, כגון החגורה בצבע ארגמן של הכלה (*kušaka morada*, ש' 13-14), הנדוניה (ש' 15) והתכשיטים שהחתן יביא לכלה (ש' 19, 21). הכלה מלגלגת על החתן ברוח טובה (ש' 17-22).

6b Dáile a la suegra una sardina

NSA Yc 2261/2 - Ginette Benabu (Tangier) her son, Jacky Benabu (*darbuqqa*) and Menashe Elbaz (*sonaja*) - Jerusalem, 31.1.1984

♩ = 118

Darbuqqa
Sonaja
Castañuelas

etc.

Dái-lè a la sue-gra u-na sar-di-nà y a la no-via u-na ga-lì-nà

dái-lè a ce-nar al des-po-sá - dò dái-lè a ce-nar que no ha ce-na-dò.

- Dáile a la suegra una sardina
 2 y a la novia una gallina,
 dáile a cenar al despoñado,
 4 dáile a cenar que no ha cenado.

This song is performed on the day of the betrothal. It describes the appropriate meal for the mother-in-law — a sardine (v.1), for the bride — a chicken (v.2), and supper for the fiancé who has not yet eaten (v.3-4).

שיר ששרים בטקס הארוסין. הוא מתאר את המאכלים המתאימים לחותנת - סרדין (ש' 1), ולכלה - תרנגולת (ש' 2), ולארוס יש להכין ארוחה, כי טרם אכל (ש' 3-4).

7a Levantíisme, madre

NSA Y 2989/19 - Ginette Benabu (Tangier) - Ashdod, 20.2.1980

$\text{♩} = 130$
 Castañuelas _____ etc.

Le-van- tíis- me_ ma - dre_
 un lu-nes de ma- ña - na
 fué-ra me al mer- ca - do por ver co- mo al- bo- re- a_ mi pas- tor.
 Mer-ca- rà un ma- ri - do
 de hon- rà y de_ fa - ma
 car-pin- te- ro e - ra y ma-es- trò le_ lla-man ay_ mi pas- tor.

- | | | | |
|-------------------------|----|----------------------|-------------------------|
| Levantíisme, madre, | 6 | Mercara un marido | Maestro, maestro, |
| 2 un lunes de mañana, | | de honra y de fama, | 12 arrégleme esta arca, |
| fuérame al mercado, | 8 | carpintero era, | la llave es de oro |
| 4 por ver como alborea, | | y maestro le llaman, | 14 y la chapa de plata, |
| mi pastor. | 10 | ay, mi pastor. | ay, mi pastor. |

This wedding song is about the choosing of a husband and what characteristics and qualities he should have: he should be well known and respected (v.6-7); he should have a good trade, such as carpentry (v.8-9), so that he can repair the bride's dowry chest (v.11-12) which has a golden key and silver cover (v.13-14).

שיר חתונה על בחירת החתן ועל תכונותיו הרצויות: עליו להיות ידוע ומכובד (ש' 6-7), רצוי שיהיה בעל מקצוע טוב, כגון נגר (ש' 8-9), כדי שיוכל לתקן את תיבת הכלה (ש' 11-12) שיש לה מפתח זהב וכיסוי מכסף (ש' 13-14).

7b Hecha está la cama

NSA Y 5418/16 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 28.11.1984

$\text{♩} = 102 - 108$

He-cha es-tá - la ca - ma
co-mò de no- via hon- ra - da
con cin- cò al- ma- dra - que's co- ber- tón de Ho- lan- da pas- tor a mí
pa- ra mí pas- to- ra pas- tor a mí.

1	Hecha está la cama	8	Y a la medianoche,	16	Carpintero era
2	como de novia honrada,		prima, la llamaba,		maestro le llaman,
	con cinco almadraques,	10	más bella sois prima,		maestro, maestro
4	corbertón de Holanda,		que la rosa fina,	18	adobáiśme esta arca
	pastor a mí,	12	pastor a mí,		pastor a mí,
6	para mí, pastora,		para mí, pastora,	20	para mí, pastora,
	pastor a mí.	14	y pastor a mí.		y pastor a mí.
		22	La llave de oro		
			la chapa de plata,		
		24	y a la medianoche,		
			prima la llamaba,		
		26	pastor a mí.		

A variant of the preceding wedding song. A description of the bride's bed is added (v.1-4), and the groom, in this case her cousin (v.8-9), compares her to a fine rose (v.10-11).

נוסח אחר של שיר 7a, ונוסף בו תיאור של מיטת הכלה החסודה (ש' 1-4). החתן, שבנוסח זה הוא בן-דוד של הכלה (ש' 8-9), משווה אותה לורד פורח (ש' 10-11).

8a Ajuar nuevo

NSA Y 2185/7 - Ester Davida and her daughters (Tangier) - Ashdod, 10.7.1978

♩. = 112

Darbuqqa _____

Sonaĵa _____ etc.

Castañuelas _____

A- ĵuar___ nue - - vo___ de- lan-te vo lo___ pon- dré___

sue- gra y cu- ña - - da___ no tèn- gáis qué___ de- cìr___

la nues-tra___ no - - via ce- nó y se e- chó a dor- mir___

[A]no- che mi ma - - dre___ ce- nó y se e- chó a dor- mir___

so- ña - ba un sue - - ño tan dul-ce e-ra y de___ de- cìr___

que se ba- ña - - ba ya las o-ri- llas del Bir

vi- ní- a la o - - la ya mí me que- ría.. lle- var

con a- mor ma - - dre con a- mor me i-ré a dor- mir___

Ajuar nuevo	que se bañaba	que ya vienen — aiwa!
2 delante vo lo pondré,	12 y a las orillas del Bir,	22 los malogrados — aiwa!
suegra y cuñada,	vinía la ola	
4 no tengáis qué decir,	14 y a mí me quería llevar,	Ay, [E]sterica — aiwa!
la nuestra novia	con amor, madre,	24 ponte el pijama — aiwa!
6 cenó y se echó a dormir.	16 con amor me iré a dormir.	sube a la cama — aiwa!
Anoche, mi madre,	Ay, [E]sterica — aiwa!	26 pon el candado — aiwa!
8 cenó y se echó a dormir,	18 Abre la puerta — aiwa!	pon el cerrojo — aiwa!
soñaba un sueño,	sube a la cama — aiwa!	28 que ya vienen — aiwa!
10 tan dulce era de decir,	20 pon el candado — aiwa!	los malogrados — aiwa!

A wedding song about the dowry display. It is very important that the bride's dowry should be approved by her future mother and sister-in-law (v.1-4). A dream dreamt by the bride is described: she bathes in the river (v.11-12), and a wave is about to carry her away (v.13-14). (For a possible interpretation of this dream see 8c below.)

שיר על תצוגת הנדוניה. חשוב שנדונית הכלה תקבל את אישור חמותה וגיסתה לעתיד (ש' 1-4). הכלה חולמת: היא מתרחצת בנהר (ש' 11-12) וגל בא לסחוף אותה למרחקים (ש' 13-14). (פירוש לחלום זה ראה להלן 8c.)

8b Ajuare nuevo

NSA Y 2854/4 - Raḥma Lucasi, Fortuna Mesas, *et al.* (Larache) - Qiryat Mal'akhi, 6.6.1979

SonaJa

A - ju - a - re nue - - vo de - lan - tre vo lo - pon - dré

sue - gray cu - ña - da no tèn - gáis - qué - de - cir

la nues - tra no - - via to - dò lo ve - ló al - can - dí

Ajuare nuevo

- 2 delante vo lo pondré,
- suegra y cuñada,
- 4 no tengáis qué decir.
- La nuestra novia
- 6 todo lo veló al candíl.

A variant of the preceding song, also about the dowry display, adding that every item was prepared by the bride herself (v.5-6). (The informant remarked that this was not true; everything was bought at the store.)

נוסח אחר של 8a ובו נאמר גם שהכלה בעצמה הכינה כל פריט בנדוניה (ש' 5-6) (המידענית מציינת בלעג שאין זו האמת, כי הכל נקנה בחנות!)

8c Anoché mi madre

NSA Yc 2262/36 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 21.3.1984

$\text{♩} = 108$

A - no - che mi ma - - dre

ce - ní y - me e - chí a dor - mir so - ña - ba un sue - ño tan dul - ce era de de - cir.

que me a - dor - mí - a a las o - ri - llas del Sil

Ma - ri - do es hi - ja

que a tí - vi - no a de - pe - - dir con a - mor ma - - dre con a - mor yo me i - ré a dor - mir.

Anoché, mi madre,
 2 cení y me echí a dormir,
 soñaba un sueño,
 4 tan dulce era de decir,
 que me adormía
 6 a las orillas del Sil.

Marido es, hija,
 8 que a tí vino a depedir,
 con amor, madre,
 10 con amor yo me iré a dormir.

Anoché, mi madre,
 12 cuando me eché a acordar
 soñaba un sueño
 14 tan dulce era de contar,
 que me adormía
 16 a las orillas del mar.

Marido es, hija,
 18 que a tí vino a demandar,
 con amor, madre,
 20 con amor me iré a folgar.

In this variant of song 8a the bride's dream (v.1-6, 11-16) and its meaning are poetically expanded, referring to her husband-to-be (v.7-8, 17-18), who will ask her hand and in whose love she will rejoice (v.9-10, 19-20).

נוסח זה של שיר 8a מפרש את חלום הכלה ומרחיב אותו בצורה פיוטית (ש' 1-6, 11-16): הגל הסוחר הוא הבעל לעתיד (ש' 7-8, 17-18) שבא לבקש את ידה ולגרום לה אושר (ש' 9-10, 19-20).

9 Hermana, hermana, hermana

NSA Y 2772/6 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 28.4.1986

$\text{♩} = 112$

Her- ma-na her-ma-na her-ma - na

ve- nid por la ma- ña - na

ve- rí al no-vio her-ma - na ve- rí al no - vio de la ca- sa blan-ca.

No sé qué le di-ga her-ma - na

no sé qué le di-ga her-ma - na

tan de ma- na-ña her-ma - na tan de ma-ña - na co-mo al-bo-re- a - ba.

- Hermana, hermana, hermana,
 2 venid por la mañana,
 verí al novio, hermana,
 4 verí al novio
 de la casa blanca.
- 6 No sé qué le diga, hermana,
 no sé qué le diga, hermana,
 8 tan de mañana, hermana,
 tan de mañana,
 10 como alboreaba.

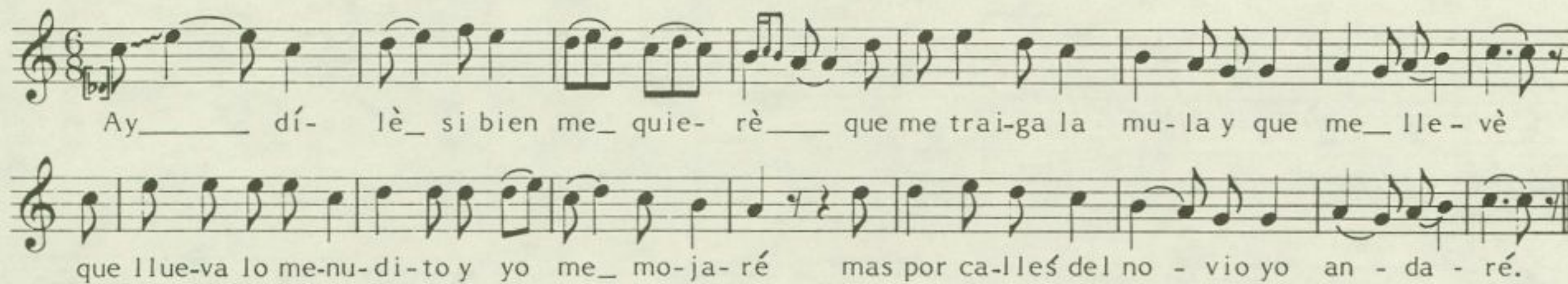
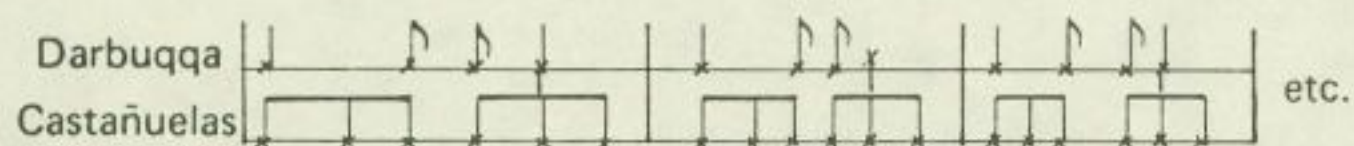
In this wedding song the bride's sister is invited to come early in the morning (v.1-2, 8-10) to see the groom (v.3-5).

שיר חתונה. אחות הכלה מוזמנת לבוא (ש' 1) בבוקר השכם (ש' 2, 8-10), כדי לראות את החתן (ש' 3-5).

10 Ay, díle si bien me quiere

NSA Yc 2261/4 - Ginette Benabu (Tangier), her son Jacky Benabu (*darbuqqa*) and Menashe Elbaz (*sonaja*) - Jerusalem, 31.1.1984

♩. = 118



	Ay, díle	que llueva lo menudito	más por las arenitas
2	si bien me quiere	6 y yo me mojaré,	10 que por el arenal,
	que me traiga la mula	mas por calles del novio	más por calles del novio
4	y que me lleve.	8 yo andaré,	12 me harís andar.

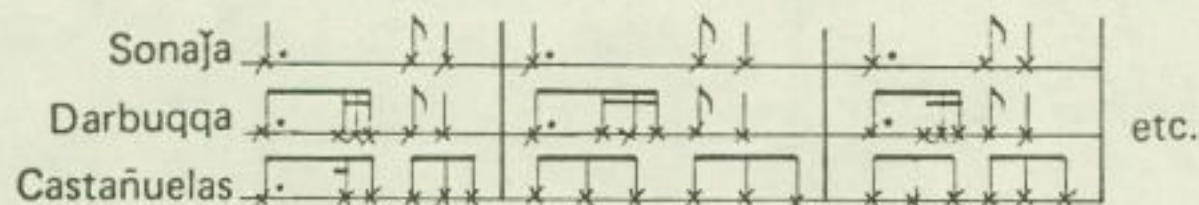
A wedding song. The bride asks to tell her beloved to come and fetch her on his mule (v.1-4). It is raining and she will get wet with the rain (v.5-6). She is ready to walk along the sandy streets where the groom lives (v.7-12).

שיר חתונה שבו הכלה מבקשת להודיע לאהובה שיבוא אליה וייקח אותה על פרדתו (ש' 4-1). גשם יורד והיא תירטב (ש' 5-6) אך היא מוכנה ללכת ברחובות החוליים שם גר החתן (ש' 7-12).

11a La novia destrenza el pelo

NSA Yc 2261/8 - Ginette Benabu (Tangier), her son Jacky Benabu (*darbuqqa*) and Menashe Elbaz (*sonaja*) - Jerusalem, 31.1.1984

♩. = 120



2 La novia destrenza el pelo,
se deśmaya el caballero.

6 Gozará de buen marido,
quitarás ansià y suspiro.

4 Ay novià, ventè a mi lado,
gozará viciò y regalo.

8 Ay, novià de la cara blanca,
donde su novio se reśmirara.

The bride unfastens her tresses (v.1) and her "knight" (the groom) faints (v.2). He invites her to come with him (v.3), and promises to take good care of her (v.4), to be a good husband (v.5) and cause her no worry (v.6). The groom looks joyfully at her pale and beautiful face (v.7-8).

הכלה מתירה את צמותיה (ש' 1) וה"אביר" (החתן) מתעלף (ש' 2). הוא מזמין אותה לבוא עימו (ש' 3) ומבטיח לדאוג לה לכל (ש' 4): להיות בעל טוב (ש' 5) ולא לצער אותה (ש' 6). החתן שולח מבט ענוג בפניה הבהירות והיפות של הכלה (ש' 7-8).

11b La novia destrenza el pelo

NSA Y 5438/2 - Ester Creciente (Tetuan) - Qiryat Eliyahu, 19.9.1984

♩ = 120

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. It consists of six staves of music, each with a line of lyrics underneath. The lyrics are in Spanish. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and folk-like. The lyrics are: 'La no- via des-tren za el pe - lo y'. The second staff continues the melody and lyrics: 'se deś -ma - ya el ca-ba - lle-ro y quién lo i - rá a lla-mar'. The third staff continues: 'quién lo i - rá a lla-mar al no-vio y quién lo i - rá a lla-mar'. The fourth staff continues: 'No des -ma- yis ca- ba - lle - ro'. The fifth staff continues: 'que las al- mas yo las ten - go y quién i- rá a lla-mar al no- vio'. The sixth staff concludes the piece with the lyrics: 'quién lo i-rá a lla-mar'.

La no- via des-tren za el pe - lo y

se deś -ma - ya el ca-ba - lle-ro y quién lo i - rá a lla-mar

quién lo i - rá a lla-mar al no-vio y quién lo i - rá a lla-mar

No des -ma- yis ca- ba - lle - ro

que las al- mas yo las ten - go y quién i- rá a lla-mar al no- vio

quién lo i-rá a lla-mar

La novia destrenza el pelo,
2 y se deśmaya el caballero.
Y quién lo irá a llamar?
4 quién lo irá a llamar al novio,
y quién lo irá a llamar?

6 No desmayis, caballero,
que las almas yo las tengo,
8 y quién irá a llamar al novio?
quién lo irá a llamar?

10 Se ha vueltò su capotito,
debajo llevà 'l trajito
12 quién lo irá a llamar?

A variant of song 11a.

נוסח אחר של 11a.

12 Ay, que si te fueres a bañar novia

NSA Y 3996/12 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 25.9.1983

$\text{♩} = 66-78$

Ay que si te fue - res a ba- ñar no- via — lle- vaa tu ma - dre y non va- yas so- la —
pa- ra qui- tar- te — la tu ca- mi- sa — pa- ra me- ter - te en el a - gua frí- a —
Ay que si te fue- res a ba- ñar no- via — lle- vaa tu sue - gra y non va - yas so- la —
pa- ra sa- car - te del a- gua cla- ra — pa- ra po- ner - te la tu del- ga- da —

Ay, que si te fueres a bañar, novia,
2 lleva a tu madre y non yayas sola,
para quitarte la tu camisa,
4 para meterte en el agua fría.

Ay, que si te fueres a bañar, novia,
6 lleva a tu suegra y non yayas sola,
para sacarte del agua clara,
8 para ponerte la tu delgada.

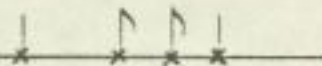
This wedding song refers to the bride's ritual bath. She goes accompanied by her mother (v.1-2) and her mother-in-law (v.5-6). They help her to take off her chemise (v.3) and get into the cold water (v.4); and then to get out of the clear water (v.7) and to put on her chemise (v.8).

שיר חתונה על רחצת הכלה. היא הולכת בליווי אמה (ש' 1-2) וחמותה (ש' 5-6) והן עוזרות לה, להפשיט את חולצתה (ש' 3), להיכנס למים הקרים (ש' 4), לצאת מהמים הזכים (ש' 7), וללבוש את כותונתה (ש' 8).

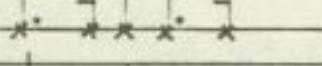
13 La novia se bañaba

NSA Y 2185/3 - Ester Davida and her daughters (Tangier) - Ashdod, 10.7.1978

$\text{♩} = 120$

Darbuqqa 

SonaJa 

Castañuelas 

La no-via se ba- ña - ba

etc.

los no-vios se a-le- gra- ban ba- ñá- ba- sè

Lo que me-re- cèn laś no-viaś yo voś di- ré

un pan blan- dò

u- na ca- ma de ro- sas

u- na ga- lli-na her-mo- śa yo voś di- rè

Lo que me-re-cèn las vie-jaś yo voś di- rè

un pan du- rò

u - na ca - ma de es - pi- nos

un pa-lo de bem- bri- llo yo voś di- ré

2 La novia se bañaba,
los novios se alegraban,
bañábase.

4 Lo que merecen las novias
yo vos diré:
6 un pan blando,
una cama de rosas,

8 una gallina hermosa,
yo vos diré.

10 Lo que merecen las viejas
yo vos diré:

12 un pan duro,
una cama de espinos,
14 un palo de bembrillo,
yo vos diré.

This wedding song also refers to the ritual bath (v.1-3). It lists what brides deserve (v.4-5): soft bread (v.6), a bed of roses (v.7), and a fine chicken (v.8), as opposed to what old women deserve (v.10-11): hard bread (v.12), a bed of thorns (v.13) and a quince stick (v.14).

שיר נוסף על רחצת הכלה (ש' 1-3) המספר שהכלה ראויה (ש' 4-5) ללחם רך (ש' 6), מיטת שושנים (ש' 7), ותרנגולת טעימה (ש' 8). בעוד שה"הזקנות" ראויות (ש' 10-11) ללחם יבש (ש' 12), מיטת קוצים (ש' 13) ומקל של עץ חבושים (ש' 14-15).

14a Y fuérame a bañar

NSA Yc 2261/3 - Ginette Benabu (Tangier), her son Jacky Benabu (*darbuqqa*) and Menashe Elbaz (*sonaja*) - Jerusalem, 31.1.1984

The musical score is written for three instruments: Sonaĵa, Castañuelas, and Darbuqqa. The Sonaĵa part is shown as a single line with a treble clef and a key signature of one flat. The Castañuelas and Darbuqqa parts are shown as single lines with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes.

Sonaĵa
Castañuelas
Darbuqqa

etc.

Y fué-ra me a ba- ñar a o-ri-las del_ rí- ò_

àhí en-còn-tré ma-dre a mi lin - do a- mi - gò_

él me dió un a - bra-zo yo le dí_ cin- cò_

yo le dí_ cin- cò.

Por Dios la nues-tra no- via cuer-po ga - rri - dō—

qué es lo que os po - nís en es- con- di - dō—?

si os pò-néis al- ba- yar de u o-ro mò - li - dō

u o-ro mò - li - dō—?

Tan bien que le pa-re - cís a vues-tro mà - ri - dō—.

Y fuérame a bañar
2 a orillas del río,
ahí encontré, madre,
4 a mi lindo amigo,
él me dió un abrazo,
6 yo le dí cinco.

Por Dios, la nuestra novia,
8 cuerpo garrido,
qué es lo que os ponís
10 en escondido?
si os ponéis albayarde
12 u oro molido?

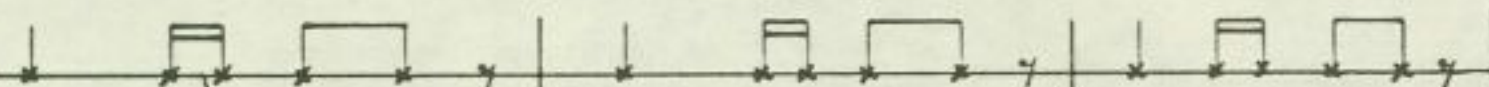
Tan bien que le parecís
14 a vuestro marido.

This wedding song refers, in the first person, to bathing at the river (v.1-2), where she meets her beloved (v.3-6). "Oh bride of the beautiful body! What do you secretly put on (v.7-10) to look so well in the eyes of your husband (v.13-14), white enamel or gold dust?" (v.11-12).

שיר חתונה המדבר, בגוף ראשון, על רחצה בנהר (ש' 1-2), שם הנערה פוגשת את אהובה (ש' 3-6): "הו, כלה, יפת תואר! במה את מושחת את עצמך בסתר (ש' 7-10) כדי לשאת חן בעיני בעלך (ש' 13-14), חרסינה לבנה או אבקת זהב?" (ש' 11-12).

14b Y así se me arrimó

NSA Y 2989/20 - Ginette Benabu (Tangier) - Ashdod, 20.2.1980

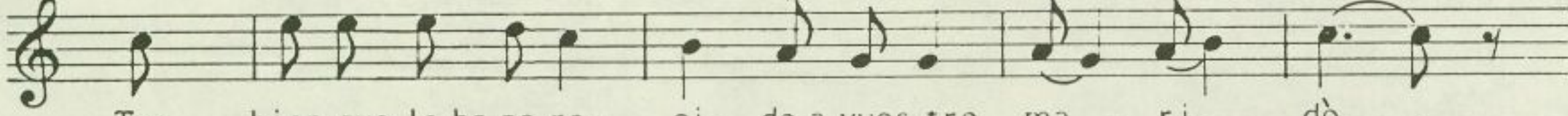
$\text{♩} = 126$
Castañuelas  etc.

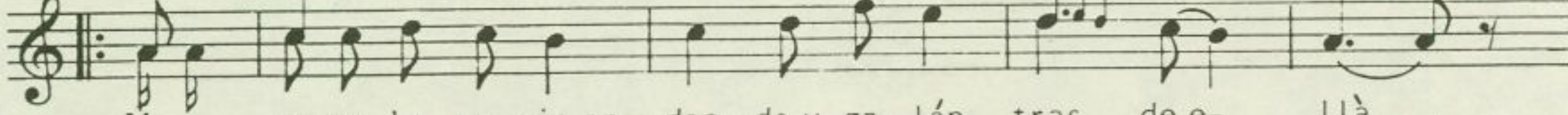

Y_a- sí se me a -rri- mó__ has-ta la ca- mà__
Por Dios la nues-tra no- via cuer-po ga- rri- dò__


por ver las al- mo- ha- das si-e-ran de la- nà__
qué es lo que os po- néis en es- con- di- dò__


por ver la nues-tra no- via si-e-ra ga- la- nà__
si os pò- néis al- ba - yar- de uo-ro mo- li- dò


si-e-ra ga- la- nà__ DC
uo-ro mo- li- dò__?


Tan bien que le ha pa-re- ci- do a vues-tro ma - ri- dò__.


Y pa-se la no-via an - dan-do y ga- lán tras de e- llà__
Que no la ven-do por on- za ni por cuar- te- ró__


y to-dos los que la di- cen que e-ra ga- la- nà__ Fine
se la ven-do a mi a- ma- do de mi co- ra- zón


Que la on- za de la gra-cia__ a có- mo la ven- de- ré__


a có- mo la ven- de- ré__

dal segno al Fine

Y así se me arrió
 2 hasta la camà,
 por ver las almohadas,
 4 si eran de lanà,
 por ver la nuestra novia,
 6 si era galanà.

Por Dios, la nuestra novia,
 8 puerpo garrió,
 qué lo que os ponéis
 10 en escondido?
 si os ponéis albayarde
 12 u oro molido?

Tan bien que le ha parecido
 14 a vuestro marido.

Y pase la novia andando
 16 y [el] galán tras de ella,
 y todos los que la dicen:
 18 que era galanà,
 que la onza de la gracia
 20 a cómo la venderé

Que no la vendo por onza
 22 ni por cuartero(n)
 se la vendo a mi amado
 24 de mi corazón.

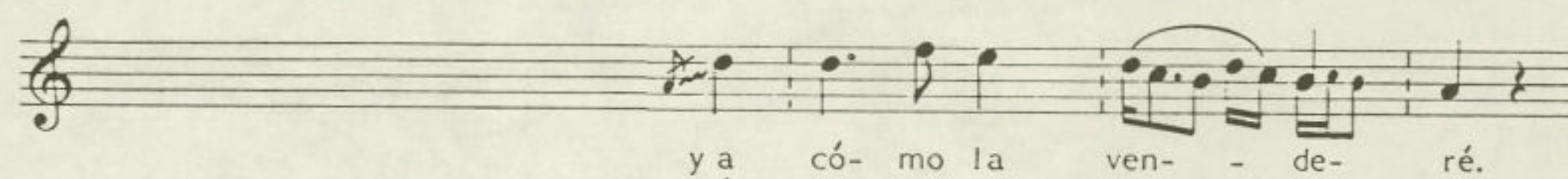
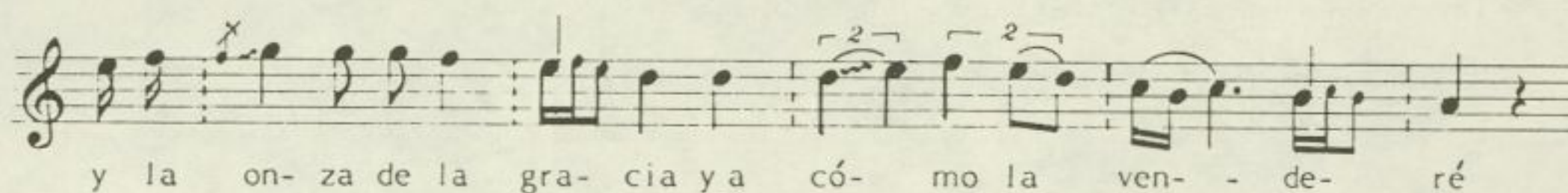
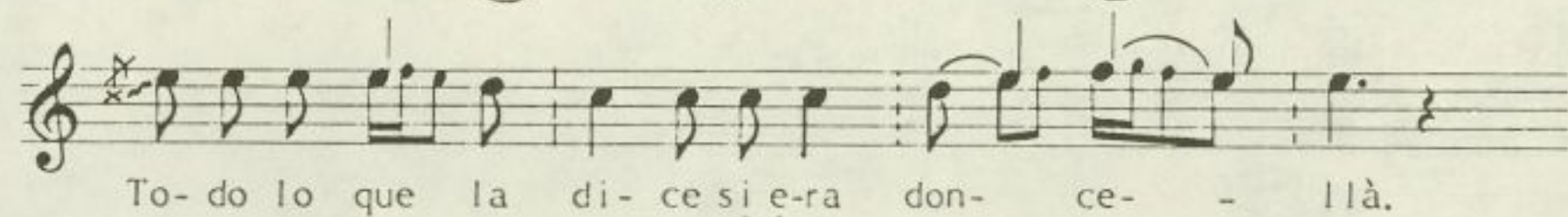
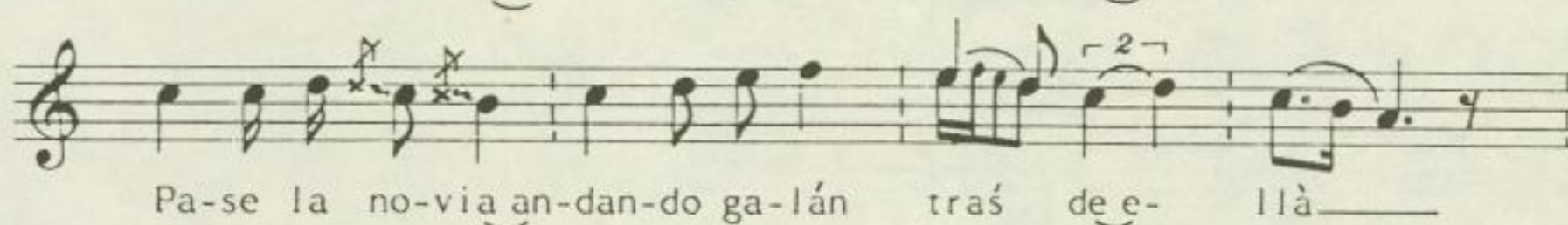
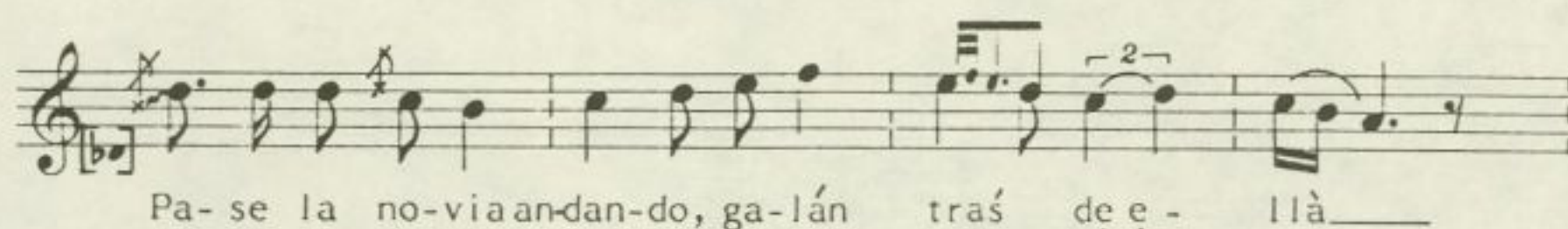
A variant of song 14a and 14c combined, adding a veiled allusion to checking the bride's virginity (v.5-6): her bed is inspected (v.1-2) on the pretext of seeing if the pillows are made of wool (v.3-4). A refrain is added, asking "This ounce of beauty, how shall I sell it?" (v.19-20) and answering "Not by ounces nor by pints, I'll give it all to my beloved" (v.21-24).

נוסח משולב של השירים 14a, 14c, בתוספת רמז עדין לבחינת בתולי הכלה (ש' 5-6): נגשים אל מיטתה (ש' 1-2) וכביכל בודקים אם הכריות עשויות מצמר (ש' 3-4). כמו כן נוסף פזמון השואל: "אונקיית היופי, איך אמכור אותה?" (ש' 19-20) ומשיב: "לא [אמכור] באונקיות ולא ברבעים, הכל אתן לאהובי" (ש' 21-24).

14c Pase la novia andando

NSA Y 5418/12 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 28.11.1984

♩ = 98 - 100



No la ven-do por on- za ni por cuar- te- rón—

No la ven-do por on- za ni por cuar- te- rón—

se lo en-tre-go a mi a-ma- do de mi co- - ra- - zón

Pase la novia andando,
 2 galán tras de ella,
 todo lo que la dice:
 4 si era doncella
 y la onza de la gracia
 6 y a cómo la venderé?

No la vendo por onza
 8 ni por cuarterón,
 se lo entrego a mi amado
 10 de mi corazón,
 y la onza de la gracia,
 12 y a cómo la venderé?

A variant of song 14a. The bride comes walking (v.1) and the groom follows her (v.2), telling her she is a maiden (v.4). The refrain (v.5-6, 7-10) is the same as in 14b.

נוסח אחר של 14a: הכלה פוסעת (ש' 1) ואחריה הולך החתן (ש' 2) האומר לה שהיא אכן בתולה (ש' 4). הפזמון (ש' 5-6, 7-10) כמו בשיר 14b.

14d No me pués mi madre

NSA Y 2910/4 - Simi Suissa (Alcazarquivir) - Ashdod, 1.8.1979

$\text{♩} = 118$
 Castañuelas | etc.

No me pu- sò mi ma-dre co-śa nin- gu - nà—

no me pu- sò mi ma-dre co-śa nin- gu - nà

la ca-ra de es-ta no-via co-mo la— lu - nà.

La on- za de la gra- cia ya có - mo lo ven - de - rè

ya có - mo lo ven - de - rè.

No me puó mi madre
2 coía ninguna,
la cara de esta novia
4 como la luna.
La onza de la gracia,
6 y a cómo lo venderé?

Ni lo vendo por onza
8 ni por cuarterón,
la cara d'esta novia
10 como el lucero,
La onza de la gracia
12 y a cómo lo venderé?

No me puó mi madre
14 mas que albayalde,
la cara de esta novia
16 como el ésmalte.
La onza de la gracia
18 y a cómo lo venderé?

Ni lo vendo por onza
20 ni por cuarterón,
por onzas tawía
22 que vale el valor.
La onza de la gracia
24 y a cómo lo venderé?

In this song the bride answers the questions asked in 14a: her mother did not put anything on her to make her beautiful (v.1-2). This bride is like the moon (v.3-4), her face is like enamel (v.15-16), or like a star (v.9-10). The refrain (v.5-6, 11-12, 17-18, 23-24) is the same as in 14b.

בשיר זה הכלה עונה על השאלה שבשיר 14a: אימה לא שממה עליה כלום כדי להיות יפה (ש' 2-1). הכלה הזאת היא כמו הירח (ש' 4-3), פניה כחרסינה (ש' 16-15), והיא דומה לכוכב (ש' 10-9). הפזמון (ש' 6-5, 12-11, 18-17, 24-23) כמו בשיר 14b.

14e Decía el aguadero

NSA Y 4552/13 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 18.1.1984

♩. = 100

De- cí-a el a- gua- de- ro y a-rri- ba pri- mà
a- hí es-tá u-na fuen-te de a- gua frí- à
mu- jer que dee-lla be-ba al a-ño es pa- ri- dà
al a- ño es pa- ri- dà.

Decía el aguadero:
 2 y arriba, prima;
 ahí está una fuente
 4 de agua fría,
 mujer que de ella beba
 6 al año es paridà.

Decía el aguadero:
 8 arriba, hermana;
 ahí esta una fuente
 10 de agua clara,
 mujer que de ella beba
 12 al año es preñada.

Another poem to the same melody of songs 14a-d. This text refers to fertility. It tells about a miraculous well of cold and clear water (v.3-4, 9-10). Any woman who drinks from it will become pregnant (v.11-12) or give birth (v.5-6) during that year.

מלים אחרות למנגינה של 14d-14a בעניין הפוריות. השיר מספר על מעיין פלא של מים קרים וזכים (ש' 3-4, 9-10). כל אישה שתשתה ממימיו תהרה (ש' 11-12) או תלד באותה שנה (ש' 5-6).

15 De veinticinco escalones

NSA Y 4551/13 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 18.1.1984

$\text{♩} = 112$

De vein-ti - cin-co es-ca - lo - nes de o - ro - - - - - fi - no
 por don- de pa- - se es-ta no- via con su ma- ri- do y bien nos de Dios
 bien nós dé - - ya nues- tro no - vio sa- lud y bien.
 Y - a - gra- dez - co al Dió del - cie - lo ya mi se- ñor - - - - - pa - dre
 que tal ma- ri - do me ha da - do de al-to y buen li - na - je bien nos dé el Dió
 y bien nós dé - - ya nues- tro no - - - - - vio sa- lud y bien.

De veinticinco escalones
 2 de oro fino,
 por donde pase esta novia
 4 con su marido,
 y bien nos dé Dios,
 6 bien nos dé y a nuestro novio
 salud y bien.

8 Y agradezco a Dios del cielo
 y a mi señor padre
 10 que tal marido me ha dado,
 de alto y buen linaje,
 12 bien nos dé el Dió,
 y bien nos dé y a nuestro novio
 14 salud y bien.

A wedding song about a golden ladder of twenty-five steps (v.1-2) for the bride and groom to climb (v.3-4). The bride expresses her gratitude to God and to her father (v.8-9) for giving her a respectable husband (v.10-11).

שיר חתונה על סולם זהב בן עשרים וחמש מדרגות (ש' 2-1) אשר בו יעלו הכלה והחתן (ש' 4-3). הכלה מודה לאל וגם לאביה (ש' 9-8) על שנתנו לה בעל מכובד (ש' 11-10).

16 Y a todos los caballeros

NSA Y 2772/11 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 28.4.1986

♩ = 104

Ya to- dos los ca- ba- lle - ros con-vi- da - dos los trae- re- mos
 que ven- gan a es- tós si- lle - ros que hoy se ca - sa un ca- ba- lle- ro.
 Que hoy se ca - sa un ca- ba- lle - ro con hi- ja de un pa- dre bue- no.

Y a todos los caballeros
 2 convidados los traeremos,
 que vengan a estos silleros
 4 que hoy se casa un caballero.
 Que hoy se casa un caballero
 6 con hija de un padre bueno
 con ajuar y dinero...

A wedding song. An invitation to the "knights" (v.1-2) to come and celebrate the marriage of one of their number (v.4-5) to a good man's daughter (v.6), well provided with trousseau and dowry (v.7).

שיר חתונה. כל ה"אבירים" מוזמנים (ש' 2-1) לבוא ולחגוג את נשואי אחד מהם (ש' 5-4) לבתו של איש טוב (ש' 6), אשר לה נדוניה גדולה (ש' 7).

17 Y espera, señor, que me estoy empolando

NSA Y 5418/11,16 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 28.11.1984

♩ = 88 - 100

Es - pe-ra sè- ñor que me es-tó em-po-lan- dò — po-nién-do-me lo ver-dey lo co-lo- ra- do.

Y es-pe-ra sè- ñor ve- ré a mi ma- drè — y a mis her-ma-ni-tos tam-bién mi pa- dre.

2 Y espera, señor, que me estó' empolando, Transando, transando, que m'he dé vestir,
poniéndome lo verde y lo colorado. 6 con este novio me tengo que ir.

4 Y espera, señor, veré a mi madre, Transando, transando, que me le dé lucir,
y a mis hermanitos, también mi padre. 8 con todo el kahal hemos de cumplir.

Quien tiene buen cuerpo que salga al baile,
10 y el que no le tiene que mire y calle.

In this wedding song the bride describes her preparations, such as powdering her face (v.1-2), and dressing (v.5), reflecting her feelings at her separation from her mother (v.3), her little brothers and her father (v.4). She wishes to look well (v.7) for the guests (v.8; note the hebrew word *kahal*). Whoever has a good body should dance (v.9), whoever hasn't, should look on and be still (v.10).

שיר חתונה המתאר את הכנות הכלה — כגון: איפור (ש' 1-2) והלבשה (ש' 5) — ופרידתה מאימה (ש' 3), ומאחיה ואביה (ש' 4). היא רוצה להיראות יפה (ש' 7) בעיני ה"קהל" (ש' 8). כל אורח שיש לו גזרה נאה יקום וירקוד (ש' 9) ומי שאין לו, יביט וישתוק (ש' 10).

18 Y estas caías altas son

NSA Y 5418/8 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 28.11.1984

♩ = 104

Y es - tas ca- saías al- tas son, — pa- ra bo- das — bue- nas son —

Y es - tas ca- saías — son de pi- no en e- llas mo- ra un hom-bre ri- co

Nun- ca le fal- te el pan ni el vi- no — ni a la no- via — su ma- ri- do

y Es-ta pa-lo-mi-ta her-ma-no A-tal cómo-la pu-di-ti e-na-mo-rar.

Co-mo vo la die-ra su se-ñor pa-dre an-dan-do y a-ña-dien-do en los a-ju-a-rès.

Co-mo vo la die-ran su her-ma-nos an-dan-do y a-ña-dien-do en los du-cua-dòs.

Yaun-que le dí la ma-no al ca-ba-lle-rò à-ni-l-li-to de o-ro pu-so en mi de-dò

Aun-que le dí la ma-no la ma-no le dí yaun-que le dí la ma-no no m'a-rre-pen-tí.

Aun-que le dí la ma-no al hi-jò de Al-bò à-ni-l-li-to de o-ro pu-so en mi ma-no.

Y un a-mor que yo tè-ní-a màn-za-ni-tas de o-ro el tra-í-à.

Cua-tro y cin-co y en u-na en-ci-nà la más bo-ni-ta de e-l-las pa-ra mi a-mi-gà.

2 Y estas casa\$ altas son,
para bodas buenas son.

4 Y estas casas son de pino,
en ellas mora un hombre rico.

6 Nunca le falte el pan ni el vino,
ni a la novia su marido.

8 Esta palomita, hermano Atal,
cómo la puditi\$ enamorar?

10 Como vo la diera su señor padre?
andando y añadiendo en los ajuares.

12 Como vo la dieran su\$ hermanos?
andando y añadiendo en los ducua-dos.

14 Y aunque le dí la mano al caballero,
anillito de oro puso en mi dedo.

16 Aunque le dí la mano, la mano le dí,
y aunque le dí la mano y no m'arrepentí.

18 Aunque le dí la mano al hijo de Albó
anillito de oro puso en mi mano.

20 Y un amor que yo tenía,
manzanitas de oro el traía.

22 Cuatro y cinco en y una encina
la más bonita de ellas para mi amiga.

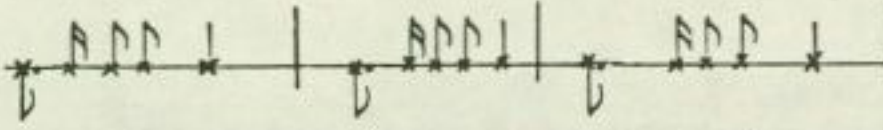
This wedding song talks poetically about the tall houses as appropriate for the wedding (v.1-2); rich men's houses of pinewood (v.3-4); good wishes for the couple's prosperity (v.5-6); the father's saving-up for the dowry (v.9-12); the wedding ring (v.13-14, 17-18); and the love and care that will be lavished on the bride (v.19-22).

שיר חתונה המתאר בתים בהם מקיימים חתונות (ש' 1-2), בית אנשים עשירים הבנוי מעץ אורן (ש' 3-4). בשיר גם איחולים לזוג הצעיר שישגשג (ש' 5-6), תיאור האב החוסך לנדוניית בתו (ש' 9-12) וטבעת הנישואין (ש' 13-14, 17-18). אהבה רבה ירעיפו על הכלה (ש' 19-22).

19a Arrelumbre y arrelumbre

NSA Y 2910/10 - Simi Suissa (Alcazarquivir) - Ashdod, 1.8.1979

♩. = 130

Sonaĵa  etc.



A- rre- lum-bre ya - rre- lum-bre ya- rre- lum-bres tú — For- tu- na —.

ya- sí — 'rre- lum-bra es- ta no- via co- mo el sol y — la 'lu- na —.

Arrelumbre y arrelumbre,
2 y arrelumbres tú, Fortuna,
y así 'rrelumbra esta novia
4 como el sol y la luna.

La novia, vente a mi lado,
6 perderás ansia y cuidado,
perderás ansia y cuidado,
8 ganarás a un buen marido.

Arrelumbre y arrelumbre,
10 y arrelumbre su mazale,
y así 'rrelumbra esta novia
12 delante de todo el kahale.

La novia del cuerpo garrido,
14 dejā tu madre y vente conmigo,
dejā tu madre y vente conmigo,
16 ganarás a un buen marido.

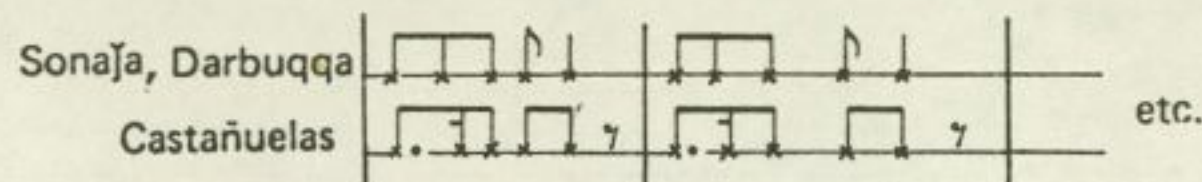
In this wedding song the bride is described, shining like the sun and the moon (v.1-4) in front of all the guests (v.9-12). The groom says he will care for the bride (v.5-8) and asks her to leave her mother and go with him (v.13-16).

בשיר חתונה זה מתוארת הכלה, שהיא זוהרת כחמה וכלבנה (ש' 1-4) לפני כל האורחים (ש' 9-12). החתן מצהיר שישמור על הכלה ויטפל בה היטב (ש' 5-8), ומזמין אותה להיפרד מעל אמה ולבוא עימו (ש' 13-16).

19b Y arrelumbre y arrelumbre

NSA Y 2186/8 - Ester Davida and family (Tangier) - Ashdod, 10.7.1978

♩ = 126



Ya- rre - lum-bre ya - rre - lum-bre ya- rre- lum-bre tu — ma- za-le
co- mo a - rre-lum- bra es- ta no- via de- lan - tè de to- dō el — ka- ha- le
la no- via des- tren- za el pe- lo se deś- ma-ya el ca - ba- lle-ro
la no- via de la ro - sa blan-ca don-de el no- vio se res - mi- ra-ra
Ya- rre- lum- bre ya - rre- lum- bre ya- rre- lum-bre tu — ma- za-le
co- mo a - rre- lum- bra — Car - me - la de- lan - tè de to- dō el — ka- ha- le

Y arrelumbre y arrelumbre,
2 y arrelumbre tu mażale,
como arrelumbra esta novia
4 delante de todo el kahale.

La novia destrenza el pelo,
6 se deśmaya el caballero,
La novia de la rośa blanca,
8 donde el novio se resmirara.

Arrelumbre y arrelumbre,
10 arrelumbre tu mażale,
como arrelumbra Carmela
12 delante de todo el kahale.

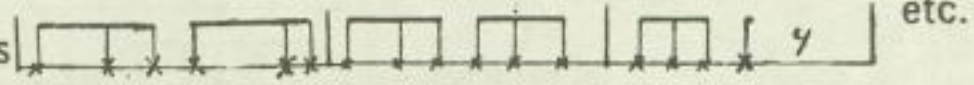
Musical variants of 19a, adding a description of the bridegroom fainting after the bride unfastens her tresses.

נוסחים מוסיקאליים אחרים של שיר 19a, שנוסף בהם תיאור החתן המתעלף כאשר הכלה פורמת את צמותיה.

20 Dice la nuestra novia

NSA Y 2185/12 - Ester Davida and family (Tangier) - Ashdod, 10.7.1978

$\text{♩} = 128-138$

Castañuelas  etc.

Di-ce-la nues-tra no-via có-mo se lla-man los pe- - los?

no se lla-man pe-los si-no cin-ta de la - brar

ay mi cin-ta de la-brar pa-se-la no-via ^h cá del no- - vio

la no- - via

el no- - vio.

Y di-ce la nues-tra no-via có-mo se lla-ma la ca-be - za?

no se lla-ma ca-be-za si-no cam-pos es-pa- cio- sos

ay mis cam-pos es-pa- cio- sos

ay mi se-da de la-brar pa-se la no-vi ^h cá del no - vio

la no - via

el no - vio.

Di-ce la nues-tra no-via có-mo se lla-ma la fren - te___?

no se lla-ma fren-te si-no es-pa-da re-lu- cien-te

y ay mi es-pa-da re-lu- cien-te

y ay mis cam-pos es-pa- cio- sos

y ay mi se-da de la- brar pa-se la no-via a cá del no - vio

la no - via

el no - vio.

- Dice la nuestra novia: cómo se llama los pelos?
- 2 -no se llama pelos sino cinta [*=seda] de labrar,
Ay, mi cinta de labrar,
- 4 pase la novia'n cá del novio,
la novia, el novio.
- 6 Y dice, la nuestra novia, cómo se llama la cabeza?
- no se llama cabeza sino campos espaciosos,
- 8 ay, mis campos espaciosos,
ay, mi seda de labrar,
- 10 pase la novia'n cá del novio,
la novia, el novio.
- 12 Dice la nuestra novia: cómo se llama la frente?
- no se llama frente sino espada reluciente,

* obviously a mistake by the singer

14 y ay, mi espada reluciente,
y ay, mis campos espaciosos,
16 y ay, mi seda de labrar,
pase la novia'n cá del novio,
18 la novia, el novio.

Dice la nuestra novia: cómo se llama las cejas?
20 -no se llama cejas sino cinta de telar,
y ay, mi cinta de telar,
22 y ay, mi espada reluciente...

Y dice la nuestra novia: cómo se llaman los ojos?
24 -no se llaman ojos sino ricos miradores,
ay, mis ricos miradores,
26 y ay, mi cinta de telar...

Y dice la nuestra novia: cómo se llama la nariz?
28 -no se llama nariz sino dátili datilar,
y ay, mi dátili datilar,
30 y ay, mis ricos miradores...

Dice, la nuestra novia: cómo se llama la cara?
32 -no se llama cara sino rosa de rosal,
ay, mi rosa de rosal
34 y ay, mi dátili datilar...

Dice la nuestra novia: cómo se llama la boca?
36 -no se llama boca sino anillo de dorar,
y ay, mi anillo de dorar,
38 y ay, mi rosa de rosál...

Dice la nuestra novia: cómo se llama los dientes?
40 -no se llama dientes sino aljófa de enfilar,
y ay, mi aljófa de enfilar,
42 y ay, mi anillo de dorar...

Dice la nuestra novia: cómo se llama la lengua?
44 -no se llama lengua sino rico tragapán,
ay, mi rico tragapán,
46 y ay, mi aljófa de enfilar...

Dice la nuestra novia: cómo se llama la garganta?
48 -no se llama garganta sino rosca de sobar,

y ay, mi rosca de sobar,
50 y ay, mi rico tragapán...

Dice la nuestra novia: cómo se llama el vientre?
52 -no se llama vientre sino río de nadar,
y ay, mi río de nadar,
54 y ay, mi meía de sobar...

Dice la nuestra novia: cómo se llama los brazos?
56 -no se llama brazos sino remoś de remar,
ay, mis remoś de remar,
58 y ay, mi río de nadar...

Dice la nuestra novia: cómo se llama la espalda?
60 -no se llama espalda sino tabla de lavar,
y ay, mi tabla de lavar,
62 y ay, mis remoś de remar...

This is a wedding song with an accumulative text heaping poetic metaphors on the bride. With each strophe a new comparison is added to the existing list, the strophes thus getting longer and longer with the repetition of all the former metaphors. Her hair is like silk, her forehead a shining sword, her eyebrows are like ribbons, her eyes are like balconies, her nose is like a date, her face is a rose, her mouth a ring, her teeth are like beads, her belly is a river to swim to, her arms are like oars and her back is straight as a washboard.

שיר חתונה עם טקסט קומולטיבי של דימויים פיוטיים לתיאורי גוף הכלה. עם כל בית נוסף דימוי חדש של איבר אחר של גוף הכלה, והבתים הולכים ומתארכים עם חזרה על הדימויים הקודמים: שיערה דומה למשי, מצחה הוא חרב זוהרת, גבותיה כסרטים, עיניה כגזוסטראות, אפה כתמר, פניה כשושנה, פיה כטבעת זהב, שיניה כחרוזים, בטנה כנהר לשחות בו, זרועותיה כמשוטים וגבה ישר כקרב כביסה.

21 Idos, ídos, ídos

NSA Yc 2772/8 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 28.4.1986

♩. = 108 - 106

I- dos í- do\$ í- do\$ í- dos sa-ra- ga- la

í- do\$ í- do\$ í- do\$ í- dos a vues-tras ca- sas.

Es-tas sa-ra- ga-las to-do se lo han co-mi- do

y a és- te nues-tro no- vio de na-da le han ser-vi- do.

Idos, ídos, ídos,
 2 ídos, saragala,
 ídos, ídos, ídos,
 4 ídos a vuestras casas.

Estas saragalas
 6 todo se lo han comido,
 y a éste, nuestro novio
 8 de nada le han servido.

A song sung in farewell to the wedding guests (v.1-4). The guests ate everything up (v.5-6), while the groom was not offered anything (v.7-8).

שיר פרידה מהאורחים בסעודת החתונה (ש' 1-4). האורחים אכלו את הכל (ש' 5-6) ואילו לחתן לא הגישו מאומה (ש' 7-8).

22a La madre de esta novia

NSA Y 4552/16 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 18.1.1984

$\text{♩} = 120$

La ma- dre de es- ta no- via di- ce que la per- do- nís

La ma- dre de es- ta no- via di- ce que la per- do- nís

ca- san- do a su hi- jo me- jor lo co- me- rís.

Bue - nas co - mi - das
 bue - nas com- pa - ñas

co - mi - das — bue - - nas com - pa - ñas - bue - nas.

La madre de esta novia
 2 dice que la perdonís,
 casando a su hijo
 4 mejor lo comerís.

Buenas comidas
 6 buenas compañías,
 comidas buenas,
 8 compañías buenas.

La madre de esta novia
 10 dice que la perdonís,
 cuando la novia cercuza
 12 mejor lo comerís.

Buenas comidas
 14 buenas compañías,
 comidas buenas,
 16 compañías buenas.

After the wedding feast, the mother of the bride asks to be pardoned (v.1-2) if the meal was not good enough, and promises that it will be better in future events, such as at her son's wedding (v.3-4) or the circumcision of her daughter's first born son (v.11-12).

אחרי סעודת החתונה, אם הכלה מבקשת שימחלו לה (ש' 1-2) אם האוכל לא היה די טוב, ומבטיחה שהוא ישתפר באירועים שבעתיד, כגון חתונת בנה (ש' 3-4) או ברית המילה של בכור בתה (ש' 11-12).

22b Oíd decir, oíd decir

NSA Y 5505/7 - Viva Bensadon (Tetuan) - Ashdod, 8.12.1985

$\text{♩} = 94$

O - íd de - cír o - íd de - cír el pá - ja-ro en su ni - dō y
que bo-das quie-ro ha-cér a es-tè que-ri- dō mí - ò,
y a - mén a- mén a - mén que se-a buen si-mán y pa-ra bien.
Bue-na com- pa - ña,
bue-na flo - ra - ña.

Ay la ma-dre de es-ta no-via di-cén que la per-do- nís,
que en ca-sán-do a su hi - jo me- jor lo co-me- rís.
Bue-na com- pa - ña,
bue -na flo - ra - ña.

Oíd decir, oíd decir,
2 al pájaro en su nido,
y que bodas quiero hacer
4 a este querido mío.
y amén, amén, amén
6 que sea buen simán y para bien.
Buena compañía,
8 buena floraña.

Ay, la madre de esta novia
10 dicen que la perdonís,
que en casando a su hijo
12 mejor lo comerís.
Buena compañía,
14 buena floraña.

Another variant of the former song, opening with an allusion (probably metaphoric) to a bird in its nest.

נוסח אחר של שיר 22a, הפותח בציון (אולי מטאפורי) של ציפור בקן.

23 Dadnos a la novia que por ella venimos

NSA Y 4552/7 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 18.1.1984

♩ = 69 - 72

Dad-nos a la no- via que por e - lla ve - ni - mos

Dad-nos a la no - via la del cuer - po ga- rri - do

si no nos la das a la ley vol - ve - re - mos.

Dad-nos a la no- via la del cuer - po lo- za - no

Dad-nos a la no- via la del cuer - po ga- rri - do

si no nos la das a la ley vol-ve - re - mos.

2 Dadnos a la novia que por ella venimos
dadnos a la novia, la del cuerpo garrido,
si no nos la das, a la ley volveremos.

4 Dadnos a la novia, la del cuerpo lozano,
dadnos a la novia, la del cuerpo garrido,
6 si no nos la das, a la ley volveremos.

8 Dadnos a la novia, la del cuerpo lucido,
dadnos a la novia, la del cuerpo gallardo,
si no nos la das, a la ley volveremos.

This song is sung by the groom's family after the wedding. They demand the release of the beautiful bride (v.1-2, 4-5, 7-8) and threaten to call in the law if she is not given away (v.3, 6, 9).

שיר זה שרים בני משפחת החתן אחרי החתונה. הם דורשים שהכלה היפה תימסר להם (ש' 1-2, 4-5, 7-8) ומאיימים לפנות אל השלטונות אם לא ימסרוה לידיהם (ש' 3, 6, 9).

24 Desde hoy, la mi madre

NSA Y 3996/11 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 25.9.1983

$\text{♩} = 200-208$

Des-de hoy la mi ma-dre
la del cuer-po lu-ci-do
to-me-rís vos las lla-ves las del pan y del vi-no.
Que yo ir-me que-rí-a
a ser-vir buen ma-ri-do
y a po-ner le la me-sa la del pan y del vi-no.
Pa-ra ha-cer-le la ca-ma
pa-ra e-char-le con-mi-go
y a-tán a-tán a-ho-ra que-se à en bue-na ho-ra.
y a-tán a-tán a tai-le que se-à en buen si-ma-ne.

Desde hoy, la mi madre,
2 la del cuerpo lucido,
tomerís vos las llaves,
4 las del pan y del vino.

Que yoirme quería
6 a servir buen marido,
y a ponerle la mesa,
8 la del pan y del vino.

Para hacerle la cama,
10 para echarle conmigo,
y atán atán ahora,
12 que sea en buena hora,
y atán atán a taile,
14 que sea en buen simane.

This wedding song describes the bride's departure. She leaves her mother (v.1-2) and her household tasks (v.3-4), and goes to serve her new husband (v.5-6), and to attend to his needs (v.7-10). May luck go with her under a good sign (v.12, 14) (note: *en buen siman*, from the Hebrew: *besiman tov*).

שיר חתונה המתאר את יציאת הכלה מבית הוריה. היא עוזבת את אימה (ש' 1-2) ואת תפקידה בבית הוריה (ש' 3-4) והולכת לשרת את בעלה (ש' 5-6) ולמלא את צרכיו (ש' 7-10). שתלך "בסימן טוב" מאחלים לה (ש' 12, 14).

25 Uno, dos, tres, cuatro

NSA Y 4552/24 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 18.1.1984

U-no dos tres cua - tro cin-co seis — sie - te jue-go de — siem- pre
 ju-ga- bà la no - via con su ma - ri - do con su ma - ri - do.
 Y al pri-mer jue- go la dió un a - ni - llo por bien pa - re - cer.
 Y u-no dos tres cua - tro cin-co seis — sie - te jue-go de — siem- pre
 ju-ga- ba la no - via con su ve - na - do con su ve - na - do.
 Y al pri-mer jue- go la dió un a - bra - zo por bien pa - re - cer.

Uno, dos, tres, cuatro,
 2 cinco, seis, siete,
 juego de siempre,
 4 jugaba la novia
 con su marido.
 6 Y al primer juego
 la dió un anillo,
 8 por bien parecer.

Uno, dos, tres, cuatro,
 10 cinco, seis, siete,
 juego de siempre,
 12 jugaba la novia
 con su venado.
 14 Y al primer juego
 la dio un abrazo,
 16 por bien parecer.

This game-song describes how the bride receives a ring (v.7) and is embraced by her husband (v.15).

שיר משחק המתאר כלה שמקבלת טבעת מבעלה (ש' 7), והוא מחבק אותה בחמימות רבה (ש' 15).

26 Cuando yo en cá de mi padre

NSA Y 2854/11 - Rahma Lucasi, Fortuna Mesas, Elvira Alfasi (Larache) - Qiryat Mal'akhi, 16.6.1979

$\text{♩} = 80 - 84$

Cuan-do yo en cá de mi pa-dre

pei-na-bà ru-bios ca-be-llos

y a-ho-ra en cá de mi no-vio ya no me deś-mi-ro en e-[e]-llos.

Ay me deś-mi-ro y en su hal-di-que-ra y en suś bue-nos di-ne-ros.

Y ay lo bue-no y lo que es lo-bue-no lo-o-res al Dió de los cie-los.

	Cuando yo en cá de mi padre		Ay, me deśmiro en su haldiquera
2	peinaba rubios cabellos,	6	y en sus buenos dineroś.
	y ahora en cá de mi novio		Y ay, lo bueno y lo que es lo bueno,
4	ya no me deśmiro en ellos.	8	loores al Dió de los cielos.

Ay, deseía tener marido,
 10 deseía tener marido,
 me le dió el Dió chiquito y cojín,
 12 loores al Dió y siempre loores a El.

The bride is longing for the days when she lived happily in her father's house (v.1-2). She complains about her life in her husband's house (v.3-4) where she can only contemplate his wealth (v.5-6), since he himself is short and lame (v.11). Nevertheless may God be praised for His blessing (v.8, 12).

הכלה מתגעגעת לימים שבהם חייתה באושר בבית אביה (ש' 1-2) היא מתלוננת על חייה בבית בעלה (ש' 3-4); היא צריכה להסתפק רק בעושרו (ש' 5-6) כי הוא נמוך וצולע (ש' 11). ולמרות זאת היא מברכת את האל על גורלה (ש' 8, 12).

27a Mi nuera, mi nuera

NSA Y 2854/8 - Elvira Alfasi, Rahma Lucasi, Fortuna Mesas (Larache) - Qiryat Mal'akhi,
16.6.1979

$\text{♩} = 168$

Mi nue-ra mi nue-ra mi nue-ra ga- rri-da mi nue-ra ga- rri-da
 tè- je-ris las cin- taś de nues-tras ca-mi-śaś.
 Tè- je-ris las cin-tas de nues-tras ca-mi-śaś de nues-tras ca-mi-śaś
 que vues-troś i-gua-les ya las tie-nen te-ji-das.
 que vues-troś i-gua-les ya las tie-nen te-ji-das ya las tie-nen te-ji- das
 y tú la mi nue-ra tà-pa-da y dor-mi- da.

1	Mi nuera, mi nuera,	14	dáme de tu flama,	28	metióse a su casa
2	mi nuera garrida,		que una suegra tengo		con sietè candados
	tejeri[s] las cintas	16	que a voçes me mata.	30	y una chapa encima,
4	de nuestras camisas,		- Dáme un besito		metios'a la cama
	que vuestros iguales	18	te daré de mi flama.	32	y al pajè encontrara.
6	ya las tienen tejidas,		-Malhaya tú, el paje,		No me entró por puerta
8	y tú, la mi nuera,	20	y el que t'ha parido	34	ni por la ventana;
	tapada y dormida.		que, por una flama,		tú me l'has traído,
	Yo no tengo flama	22	y un beso me has pedido.	36	ya, la vieja mala.
10	ni quién me la dicra;		Metiosè a su casa		- Yo te lo he traído
	por ahí pasó un paje	24	comò mujer honrada,	38	por ver si eràs honrada:
12	que flama tuviera.		cerrósè la puerta		éste es tu marido,
	-Por tu vida, el paje,	26	con sietè candados,	40	tú, su mujer casada.
			y una chapà encina.		

This wedding song, in *romance* form, depicts a bride harassed by her mother-in-law who plots to test her loyalty to her husband.

שיר חתונה בצורת רומנסה, המתאר כלה הסובלת מחמותה שמתכננת להעמיד לנסיון את נאמנותה לבעלה.

27b Mi nuera, mi nuera

NSA Y 2186/7 - Ester Davida and her daughters (Tangier) - Ashdod, 10.7.1978

$\text{♩} = 188$

Sonaĵa ————
 Darbuqqa ———— etc.
 Castañuelas ————

Mi nue-ra mi nue-ra__ mi nue-ra ga- rri-da__ mi nue-ra ga- rri- da
 tè-jid-vos las cin-tas__ de vues-tras ca- mi-śas
 tè-jid-vos las cin-tas__ de vues-tras ca- mi-śas de vues-tras ca- mi-śas
 que vues-troś i- gua-les__ ya las tie-nen te - ji- das
 que vues-troś i- gua-les__ ya las tie-nen te- ji- das__ las tie-nen te- ji- das
 y tú la mi nue- ra__ tà-pa-da y dor - mi- da.

Mi nuera, mi nuera,
 2 mi nuera garrida,
 tejídvos las cintas
 4 de vuestras camisas.
 Que vuestroś iguales
 6 ya las tienen tejidas,
 y tú, la mi nuera,
 8 tapada y dormida.
 Y a tu puerta un paje
 10 que flama tuviera,

y a tu puerta un paje
 12 que flama te diera.
 -Dáme de tu flama
 14 ya, la vieja mala,
 que una suegra tengo
 16 que a voćes me mata.
 No me entró por puerta
 18 ni por la ventana,
 tú me lo has traído
 20 ya la vieja mala.

A musical variant of the former song.

נוסח מוסיקאלי אחר של 27a

28 Está Raḥel lastimośa

NSA Y 2854/17 - Iṣhak Ben Ezra (Tetuan) - Qiryat Mal'akhi, 16.6.1979

♩ = 116

Sonaĵa

Ay, es-tá Ra- ḥel las- ti- mo - śa lás-ti-mà que Dio la dió____

sien-do mù- jer de quien e - ra mu-jer de un go- ber- na - dor.

Sien-do mù- jer de quien e - ra mu-jer de un go-ber- na - dor____

un dí- à sa-lió al pa - se - o y con sus da - más de va - lor.

Un dí- à sa- lió al pa - se -[e]- o con sus da - más de va - lor____

se en-con- tró con un man - ce - bo que la trà- ta- ba de a - mor.

Está Raḥel lastimośa
2 lástima que Dio la dió,
siendo mujer de quien era
4 mujer de un gobernador.
Un día salió al paseo
6 con sus damas de valor,
se encontró con un mancebo
8 que la trataba de amor.
Le mandara y una carta,
10 y declarándola el amor,
la mandara y un anillo,

12 y alhajas de gran valor,
y todo se lo volviera,
14 - que casada era yo!
Hodu l'Adonai ki tov
16 ki le-olán ḥasdó.
Y alabado sea su nombre
18 porque siempre lo apiadó,
y en los cielos y en la tierra
20 su merced nunca fartó.
Hodu l'Adonai ki tov
22 ki le-olán ḥasdó.

This *romance* is frequently sung at weddings. It is about a woman married to a prominent man (v.1-4) who remains loyal to her husband (v.13-14), in the face of a young man's intense courtship (v.7-12).

רומנסה אשר שרים לרוב בחתונות. מספרים בה על אישה הנשואה למושל (ש' 1-4) והשומרת לו אמונים (ש' 13-14) למרות החיזורים הנלהבים של עלם צעיר שהתאהב בה (ש' 7-12).

29 Viva Ordueña

NSA Yc 2140/22, 23 - Ester Davida and her daughters (Tangier) - Ashdod, 25.9.1983

$\text{♩} = 112$

Castañuelas Sonaĵa / Darbuqqa etc.

Vi va Ordueña lo afecha en su arenal

vi va Ordueña lo afecha en su arenal

y así lo afecha vi va Ordueña

y así lo afecha vi va Ordueña

Y así me tira sus pies en el mar

y así me tira sus pies en el mar

y así me enseñaran a bailar

y así me enseñaran a bailar.

Viva Ordueña lo afecha en su arenal
2 y así lo afecha, viva Ordueña.
Y así metira sus pies en el mar
4 y así me enseñaran a bailar.

Viva Ordueña, lo sembra en su arenal,
6 y así lo sembra, viva Ordueña.
Y así metira sus pies en el mar
8 y así me enseñaran a bailar

Viva Ordueña, lo planta en su arenal,
10 y así lo planta, viva Ordueña.
Y así metira sus pies en el mar
12 y así me enseñaran a bailar.

Viva Ordueña, lo corta en su arenal,
14 y así lo corta, viva Ordueña
Y así metira sus pies en el mar,
16 y así me enseñara a mí a bailar.

Viva Ordueña, lo coge en su arenal,
 18 y así lo coge, viva Ordueña.
 Y así metira sus pies en el mar,
 20 y así me enseñara a mí a bailar.

Viva Ordueña, lo lleva en su arenal,
 22 y así lo lleva, viva Ordueña.
 Y así metira sus pies en el mar,
 24 y así me ensañara a mí a bailar.

Viva Ordueña, lo seca en su arenal,
 26 y así lo seca, viva Ordueña.
 Y así metira sus pies en el mar,
 28 y así me enseñara a mí a bailar.

Viva Ordueña, lo mole en su arenal,
 30 y así lo mole, viva Ordueña
 Y así metira sus pies en el mar,
 32 y así me enseñara a mí a bailar.

Viva Ordueña, lo amasa en su arenal,
 34 y así lo amasa, viva Ordueña.
 Y así metira sus pies en el mar,
 36 y así me enseñara a mí a bailar.

Viva Ordueña, lo come en su arenal,
 38 y así lo come, viva Ordueña.
 Y así metira sus pies en el mar,
 40 y así me enseñara a mí a bailar.

A dance-song performed at weddings. The dance movements follow the acts described in the text: sift of flour (v.1-2), stepping into the sea (v.3) and thus learning to dance (v.4). (v.3-4 serve as refrain after each strophe.) Further on: sowing (v.5-6), planting (v.9-10), cutting (v.13-14), harvesting (v.17-18), carrying (v.21-22), dessicating (v.25-26), grounding (v.29-30), preparing bread (v.33-34), eating (v.37-38).

שיר ריקוד שרוקדים אותו לרוב בחתונות. תנועות הריקוד מחקות את הפעולות שמתארים במילים: סינון הקמח (ש' 2-1), וטבילת הרגליים בים (ש' 3), ובדרך זאת ללמוד את הריקוד (ש' 4). (ש' 4-3 משמשות כפזמון חוזר אחרי כל בית). עוד פעולות הקשורות לתנועות הריקוד: זריעת החיטה (ש' 6-5), שתילה (ש' 9-10), קציר (ש' 14-13), איסוף התבואה (ש' 18-17), העברת החיטה (ש' 22-21), ייבוש (ש' 26-25), טחינת הגרעינים (ש' 30-29), לישת הבצק (ש' 34-33), ואכילת הלחם (ש' 38-37).

30a Ya crecen las hierbas

NSA Y 2990/16 - Flora Bengio (Tetuan) - Ashdod, 20.2.1980

♩ = 140

Ya cre- cen las_ hier- bàs y dan de co- lor
 y és- tè mi co- ra- zón vi- ve con do- lor.
 Ya cre- cen las_ hier- bàs y dan de a-ma- ri- llò
 y és - tè mi co- ra- zón vi- ve, de sus - pi- ro.

Ya crecen las hierbas
2 y dan de color,
y éste, mi corazón,
4 vive con dolor.

Ya crecen las hierbas
6 y dan de amarillo,
y éste mi corazón
8 vive de suspiro.

Parióme mi madre
10 e'n una noche oscura,
ni gallo cantaba,
12 ni perro ladraba.

Solo la aguililla
14 negra's voe's daba;
parióme mi madre,
16 crióme mi tía.

Pu'sóme por nombre:
18 niña y sin fortuna;
parióme mi madre
20 y echóme'n la cuna.

Con hierbas del campo
22 m'hi'zo cama y cuna,
pú'sóme por nombre
24 niña y sin fortuna.

This mourning song, sung in the first person, tells about a girl's bad luck and bitter fate. The herbs in the field have changed color (v.1-2, 5-6) and her heart aches (v.3-4, 7-8). Her gloomy history began with her birth on a dark night (v.9-10) when not even the rooster did crow (v.11), the dog did not bark (v.12) and only the eagle emitted dark sounds (v.13-14). When she was born she was given a grass crib (v.19-22). She was brought up by her aunt (v.16) and was nicknamed "unlucky girl" (v.17-18, 23-24).

קינה בגוף ראשון. נערה אומללה מתלוננת על רוע מזלה ומר גורלה. עשבי השדה החליפו צבעים (ש' 1-2, 5-6) ולבה דואב (ש' 3-4, 7-8). סיפורה העצוב מתחיל בלילה האפל בו נולדה (ש' 9-10), אפילו תרנגול לא קרא (ש' 11), כלב לא נבח (ש' 12), ורק הנשר השמיע את קולותיו האפלים (ש' 13-14). כשנולדה, השכיבו אותה בעריסת עשבים (ש' 19-22). דודתה טיפלה בה (ש' 16), וכינתה אותה "נערה עם ביש מזל" (ש' 17-18, 23-24).

30b Ya crecen las hierbas

NSA Yc 2117/15 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 4.7.1983

Ya cre - cen las hier - bas y dan de co - lor
y és - tè mi co - ra - zón vi - ve con do - lor.

Ya crecen las hierbas
2 y dan de color,
y éstè mi corazón
4 vive con dolor.

Mi bien y no mal,
6 mi cirio pascual,
mi antorcha encendida,
8 semana y shabá.

En aquel navío
10 mi bien se embarcó,
yicios y regalos
12 con él los llevó.

Ansias y cuidados	Parióme mi madre,	Parióme mi madre
14 a mí me dejó,	18 crióme mi tía,	22 en una noche oscura,
arzara la vela	púsome por nombre:	ni gallo cantaba
16 se fué y me dejó.	20 niña y sin fortuna.	24 ni perro ladraba.
	Sólo la mi tía	
	26 negras voces daba,	
	con hierbas del campo	
	28 púsome cama y cuna.	

A variant of song 30a. A new episode is added describing the departure of the unhappy girl's beloved (v.9-10, 15-16). With him all good things vanish (v.11-12); only worries and anxieties remain for her (v.13-14).

נוסח אחר של שיר 30a. נוסף בו סיפור לכתו של אהוב הנערה האומללה (ש' 9-10, 15-16); עמו נמוגו כל ההנאות (ש' 11-12); רק דאגות וחרדות נותרו לה (ש' 13-14).

31 Muerte que a todos convidas

NSA Y 3995/5 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 25.9.1983

$\text{♩} = 104-108$

Muer-te que a to-dos con-yi-das dí-me qué son tus man-ja-res

son tris-tu-ras y pe-sa-res al-tas vo-ces do-lo-ri-das

Ve-la-dor se-áis por-te-ro ya-brid-mè por tu vez u-na

se-páis que soy men-sa-je-ro del rey al-to y de la al-tu-ra

Trai-gou-nà car-ta pre-mio-sa del cie-lò muy bien no-ta-da



Muerte que a todos conyidas,
 2 díme, qué son tus manjares?
 -Son tristuras y pesares,
 4 altas voces doloridas.
 -Velador seáis portero,
 6 y abridme, por tu vez una;
 sepáis que soy mensajero
 8 del rey alto y de la altura.
 Traigo una carta premiosa,
 10 del cielo muy bien notada,
 que venga presto y aína
 12 al señor de la posada.
 -Mi señor tiene huespedanos,
 14 no vos puede responder,
 tales son los huespedanos,
 16 que no pueden menos ser.
 -Y entres tú con prisa fuerte
 18 y le dirás de mi parte:
 soy la temerosa muerte,
 20 para ella no hay resgate.
 Y entraré de lecho en lecho,
 22 y tiraré mi pie derecho,
 porque sean satisfechos
 24 todas culpas y pecados.
 -Todas culpas y pecados
 26 que a mi señor tengo hecho,
 lloraré toda mi vida
 28 como triste y sin fortuna,
 por la su despartición
 30 y su negra desventura:
 -Perdón, perdón, mi señor rey,

32 por ésto que os he de decir:
 que os llama un hombre a punto,
 34 de prisa sin mas tardar,
 no le veo cara ni bulto,
 36 más que una voz espantosa.
 -Llamadme ahora a ese hombre
 38 le haré la grande honra:
 le sentaré en mi silleta,
 40 la que tengo de oro hecha;
 le pondré la mi corona,
 42 la que tengo en mi cabeza.
 -Para qué quieres que me siente?
 44 que te daré doble pena:
 si mal te hago a los piés
 46 peor a la cabecera.
 -Llámame ahora a los míos,
 48 los que tienen mis haciendas,
 mis hijos y mi mujer,
 50 se los dejaré encomienda.
 Que los pongan una renta,
 52 a la mayor que pueda ser,
 porque son de sangre noble
 54 no lleguen a menester.
 Llamadme ahora a los míos,
 56 amigos y compañeros,
 que me velen una noche,
 58 la postrera será en el suelo.
 -Para qué quieres que te velen
 60 amigos y compañeros?
 cuando ellos se murieren
 62 no los velarás tú a ellos.

Se alzada la mano el Huerco,
 64 hirióle sus lindos ojos
 presto demandara el rey
 66 a su madre unos antojos.
 -Dáime, madre, unos antojos.
 68 y que sean cristalinos,
 triste de mi mocedad
 70 ya no veo con los ojos
 -Para qué quieres antojos
 72 y que sean cristalinos?

si el alma te he de llevar
 74 antes que amanezca el día.
 -Yo te pido de merced,
 76 la postrera sera la mía;
 -setenciado viene del cielo
 78 la primera será la tuya.
 Basta de tantas palabras,
 80 basta de tantas mansías,
 y el alma te he de llevar
 82 antes que amanezca el día.

A mourning song in romance form. The plot concerns Huerco, a personification of Death, who comes to fetch the king. This Angel of Death carries on two lengthy discussions: first with the palace guard (v.5-30), and then with the king (v.43-82). Introducing the Angel of Death to the king, the guard describes the terrifying guest (v.33-36). The king tries in vain to postpone the moment of death. He invites his deadly visitor to sit on his throne and wear his crown (v.37-42) but he refuses (v.43-46); he arranges the future of his family (v.47-54); and he asks his friends to mourn for him (v.55-58). The Angel of Death first darkens the king's eyes (v.63-64). The king asks his mother for glasses (v.65-68) but the Huerco says that it is in vain (v.71-74). Nothing can prevent his soul being taken away before sunrise (v.81-82).

קינה בצורת רומנסה. העלילה מספרת על אוארקו (Huerco האנשה של המוות), הבא לקחת מלך שדינו נחרץ. מלאך המוות הזה מנהל שני ויכוחים ארוכים: האחד עם שומר הארמון (ש' 5-30) והשני עם המלך (ש' 43-82). בהציגו את מלאך המוות לפני המלך, שומר הארמון מתאר את האורח הנורא (ש' 33-36). המלך מנסה לדחות את שעת מותו אך לשווא. הוא מזמין את האורח האיום לשבת על כס המלוכה ולשים על ראשו את כתר הזהב (ש' 37-42), אך הוא מסרב (ש' 43-46). המלך דואג לעתיד משפחתו (ש' 47-54) ואף מבקש מידידיו להתאבל עליו (ש' 55-58). מלאך המוות פוגע בעיני המלך (ש' 63-64) המבקש מאימו שתביא לו משקפי בדולח (ש' 65-68). אך מלאך המוות אומר שלשווא יבקש (ש' 71-74), שום דבר לא ימנע ממלאך המוות לקחת את נשמת המלך בטרם יאיר השחר (ש' 81-82).

32 De Burgos partió ese rey

NSA Yc 2117/13 - Alicia Bendayan (Tetuan) - Ashqelon, 4.7.1983

$\text{♩} = 152 - 132$

De Bur- gòs par- tió-e- se rey de Bur- gòs pa Sa - la - man-ca
 y en mi- tad de a- quel ca- mi - no del cie- lo ca- yo u-na car- ta
 To-mad là mis ca - ba- lle- ros to- mad- là bien y no - tad-la
 pa-ra vos mi se - ñor rey pa - ra vos e- ra man- da- da

De Burgos partió ese rey,
 2 de Burgos pá Salamanca,
 y en mitad de aquel camino
 4 del cielo cayó una carta.
 Tomadla, mis caballeros
 6 tomadla bien y notadla.
 –para vos, mi señor rey,
 8 para vos era mandada,
 Malo y estaba ese rey,
 10 ese rey de Salamanca,
 malo está de caientura,
 12 que otro mal no se le añada.
 Ya mandan por los doctores
 14 doctores de toda España,
 todos dicen a una boca:
 16 –mi señor no tiene nada.
 Si non era el mas chiquito
 18 que Sebastián se llamaba:
 de rodillas en el suelo
 20 el pulso le demandara.
 –Perdón, perdón, mi señor rey,
 22 por estas tristes palabras,
 tres horas tiene de vida

24 la una y media ya es pasada.
 Ellos en estas palabras,
 26 su madre por ahí entrara:
 –Dónde estabas tú, mi madre,
 28 mi madre la desdichada?
 –Rogando iba a Dios del cielo
 30 que troque alma por alma
 –Tarde recordatis, madre,
 32 la setencia ya está dada.
 Tres horas tiene de vida
 34 la una y media ya es pasada;
 ellos en estas palabras
 36 su esposa por ahí entrara,
 un velo negro en la cara,
 38 y una sogá en la garganta.
 Y a todo ésto, señores,
 40 la infanta queda preñada.
 Si la infanta pare niño,
 42 rey será de toda España
 si la infanta pare niña,
 44 reina es de Salamanca.

This mourning song, also a romance, tells about a king who receives a letter from heaven (v.1-8). The king falls ill (v.9-12) and doctors from all over Spain cannot discover the reason for his illness (v.13-16). But the youngest doctor, called Sebastian (v.17-18), predicts that the king has only three hours to live (v.21-24). The king's mother enters (v.25-26) and prays for her son, offering to die in his place (v.29-30), but it is too late (v.31-34). The queen now appears (v.35-36), with her face covered by a black veil and with a rope around her throat (v.37-38). She is pregnant (v.39-40): if the baby will be a boy he will be the king of Spain (v.41-42); if a girl, she will be the queen of Salamanca (v.43-44).

קינה בצורת רומנסה, המספרת על מלך המקבל מכתב מהשמים (ש' 1-8). המלך נופל למשכב (ש' 9-12) ורופאים מכל ספרד אינם מגלים את סיבת מחלתו (ש' 13-16). צעיר הרופאים, סבסטיאן שמו (ש' 17-18), מנבא שלמלך נותרו רק שלוש שעות (ש' 21-24). אם המלך נכנסת (ש' 25-26) ומתפללת לאלהים שימיר את נשמתה בנשמת בנה (ש' 29-30). מאוחר מדי, הדין נחרץ (ש' 31-34). אשת המלך מופיעה (ש' 35-36) רעולה בצעיף שחור עם חבל סביב צווארה (ש' 37-38). היא הרה ללדת (ש' 39-40). אם תלד בן, הוא יהיה מלך ספרד כולה (ש' 41-42), אם תלד בת, היא תהיה מלכת סלמנקה (ש' 43-44).

WORKS CITED

Alvar, Manuel

- 1969 *Endechas judeo-españolas* (Edición refundida y aumentada). Madrid: Instituto Arias Montano.
- 1971 *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid: Instituto Arias Montano.

Armistead, Samuel G. et alii

- 1978 *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo índice de romances y canciones)*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal. 3 vols.

Armistead, Samuel G. & Joseph H. Silverman (con la colaboración de Oro Anahory Librowicz)

- 1977 *Romances judeo-españoles de Tánger recogidos por Zarita Nahón*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.

Ben-Ami, Issachar

- 1971 "משירי 'שבת הנדנדה' אצל יהודי מרוקו", תצליל, 11: 199-197.
("Shabbat Hanadneda", Moroccan Jewish Wedding Song.)

Benarroch, Carlos

- 1970 "Ojeada sobre el judeo-español de Marruecos", *Actas del primer simposio de estudios sefaradíes*, ed. Iacob M. Hassán. Madrid: Instituto Arias Montano, pp. [263]-275.

Benichou, Paul

- 1945 "Observaciones sobre el judeo-español en Marruecos", *Revista de Filología Hispánica*, 7: 209-258.
- 1960a "El cancionero lírico judeo-español en Marruecos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14: 97-102.
- 1960b "Notas sobre el judeo-español de Marruecos en 1950", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14: 307-312.

Benoliel, José

- 1926-1928, 1952 "Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitía", *Boletín de la Real Academia Española*, 13 (1926): 209-233, 342-363, 507-538; 14 (1927): 137-168, 196-234, 357-373, 566-580; 15 (1928): 47-61, 188-223; 23 (1952): 255-289.

Cohen, Judith R. & Oro Anahory-Librowicz

- 1986 "Modalidades expresivas de los cantos de boda judeo-españoles", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 41: 189-209.

Devoto, Daniel

- 1961 "Nota adicional sobre las melodías de los 'Romances de Tetuán'", *Bulletin hispanique*, 63: 249-250.

Hassán, Iacob M.

- 1982 *El catálogo de coplas sefardíes*. Lecture presented at the Third British Seminar on Judeo-Spanish Studies. University of Leeds, 13th-15th March.

Larrea Palacín, Arcadio de

- 1952 *Romances de Tetuán*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos. 2 vols.
1954 *Canciones rituales hispano-judías*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos.

Martínez Ruiz, Juan

- 1963 "Poesía sefaradí de carácter tradicional (Alcazarquivir)", *Archivum*, 13: 79-215.

Menéndez Pidal, Ramón & José Benoliel

- 1905 "Endecha de los judíos españoles de Tánger", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año 9, vol. 12: 128-133.

Ortega, Manuel

- 1934 *Los hebreos en Marruecos*. Madrid, Cuarta edición.

Pedrell, F.

- 1922 *Cancionero musical popular español*. Valls. 4 vols.

Pimienta, Gladys

- 1982 "Los kantes de matesha", *Akí Yerushalayim*, 4/13-14 (Abril-Julio 1982): 30-32.

Romero, Elena

- 1980 "Las coplas sefardíes: categorías y estado de la cuestión", *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 69-98.

Schindler, Kurt (ed.)

- 1941 *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States.

Schneider, Marius & Jose Romeu Figueras (eds.)

- 1951 *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.

COMPARATIVE TABLE

Song no.	Larrea 1954 ¹	Palacín 1952 ¹	Alvar 1971 ²	Benoliel	Armistead & Silverman	Alvar 1969	Martínez Ruíz
1a	93						
1b	89-92						
3a-3b	95						
4	125						
5b	128						
6a	4		XVIIa-c*	p.371	53		
7a	5		XL*				
7b	55-57		XXXVII				
8a-8b	16		V*	p.371			
8c	17		VIa-b	p.371			
9	86		XLVII*				
10	40-42		XXVIIa-b	p.373			
11	13-15		IIIa-b				
12	26-28		XIIIa-b	p.373			
14a	23-25		XVa-b	p.372			
14b	58		XXVII				
14c	45		XIa-b				
14d	60		XIVb				
14e	63		XXXVII				
15	52-53		XXXIIIa				
16	39		XXVIII*				
17	43		XXVI*				
18	36-38		XLI* X				
19a	50		XXIVa*	p.373			
20	73-76		XLIVb	p.369-371			
21	80						
22a	85		LIII*				
23	46-47		XXX*				
24	19-22		VIIa-b*				
26	81-82		XLIXa-c* XXXII				
27	79		XXIXb				
28		114-116	LV*		35		
29	70-71		L				
30a-b						XIIa-c*	p.114-115
31	96-100					XIa-b*	p.120-122
32		15					

¹ References to melody numbers.

² References to text numbers.

* Musical transcriptions.

כללי תעתיק המוסיקה

גובה

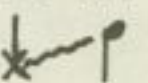
תיווי השירים הוא ברגיסטר האמצעי. הגובה האבסולוטי של הצליל הראשון מצוין לפני סימן המפתח. כמו בסגנונות עממיים אחרים של מוסיקה עממית קולית, הגבהים לא תמיד תואמים את המרווחים המערביים המושווים. הריגות בולטות של פחות מחצי טון מצוינות בחיצים מעל לתווים:

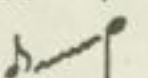
$\uparrow$ = גובה מהרשום (בפחות מאשר חצי טון)

$\downarrow$ = נמוך מהרשום (בפחות מאשר חצי טון)

$\downarrow$ = גובה בלתי מוגדר

גליסאנדי בולטים ונישנים מצוינים כלהלן:

$\text{גליסאנדו מצליל בלתי מוגדר}$ = 

$\text{גליסאנדו מצליל מוגדר}$ = 

קישוטים

שלושה סוגי תווים מסמנים קישוטים:

1. כאשר הקישוט מוגדר בבהירות מבחינת הגובה והמשך, התיווי מלא.

2. במקרים מסוימים, קישוטים שאפשר לשמוע אותם ביתר בהירות רק כאשר מאיטים את מהירות הסרט נרשמים בתווים קטנים.

3. כאשר משך הקישוט אינו מקצץ באורך הצליל העיקרי, התיווי הוא כדלהלן: 

משך

משך הצלילים נרשם בתיווי מערבי רגיל. חריגות בולטות מערכים בסיסיים נרשמות כדלהלן:

$\frown$ = משך מעט יותר ארוך

$\smile$ = משך מעט יותר קצר

משקל ומקצב

ציוני משקל נרשמים לצד סימני המפתח כאשר יש תבנית מטריית המוגדרת בבהירות על ידי דגש מחזורי לאורך כל השיר. כאשר הפעמה הבסיסית ברורה, אך המשקל אינו יציב או קיימות חריגות רבות בטמפו, קוי התיבה מסומנים בקו מקווקו לציין יחידות משקליות המוגדרות על ידי הדגשים הבלתי מחזוריים.

טמפו

בתחילת כל שיר נרשמים סימני מטרונום. למען הבהירות, לא התייחסנו לשינויים רגועים בטמפו בשירים בעלי אופי רציטטבי. במקרים אלה ציינו את מגוון הטמפי המנוצלים בשיר.

תעתיק המלים

השירים נכתבו במלואם, כפי שהם מופיעים בגרסאות של האוסף שבפונותיקה הלאומית. הם כתובים בהתאם לשיטת התעתיק של המוסד Arias Montano במדריד, דהיינו, כתיב של ספרדית מודרנית בתוספת שישה סימנים דיאקריטיים המציינים עיצורים שהוגים אותם אחרת. פירוט כללי התעתיק וההיגוי של הטקסטים הספרדיים ורשימת ההפניות הביבליוגרפיות, ראה במבוא האנגלי והספרדי.

מה - קו-ח פליס-נו - ל-ה

מה - קו-ח פליס-נו - ל-ה

ve - la - dor - se-as por-te - ro

בו - עו - ב-הוט - ני-ע - בור-מ

Y a-brid-me - por tu vez u - na

מה - רו-ח - בו יש - אס-ו

se-pas que - soy men-sa-je - ro

מה - דו-ו - בור די - יור-ל

del rey al - to y de la al-tu - ra

הערה בתוך 1905 Menendez Pidal & Benoliel מאשרת את קיום הקשר בין לחן האנדצ'ה לבין הקינה של יהודה הלוי במרוקו. קשר מוסיקאלי זה בין שירים בעברית של ימי הביניים לבין שירים ספרדיים עשוי להצביע על שכבה מוסיקאלית עתיקה יותר בתרבות המוסיקה של היהודים הספרדים של מרוקו.

ההערות של רוביאטו אצל Alvar 1971, עמ' 348). מידענים הסבירו שקישור זה הוא הצורה המסורתית לביצוע שירים אלה בחתונות. למשל, את השירים נ6, 14a, 10 שרים ברצף אחד בהקלטה שבפונתיקה הלאומית (Yc 2261).

כמו הרומאנסות, גם הקופלאס והשירים הליריים יש להם מבנה מוסיקאלי סטרופי, אלא שאצלם הבתים המוסיקאליים מקבילים למבנה הסטרופי של הטקסט. לעיתים קרובות משלבים פזמון חוזר בין הבתים והוא עוד מאפיין מבני המבדיל בין הרומאנסות לבין הקופלאס והשירים הליריים.

המבנה הפנימי של הבתים המוסיקאליים בקופלאס ובשירים הליריים מגוון. הבתים מורכבים בדרך כלל מארבעה פסוקים מוסיקאליים. הצורות הנפוצות ביותר של בתים בני ארבעה פסוקים הן: אבגד (מס' 2); אא¹בג (מס' 7a, 7b); אבגב¹ (מס' 6a, 6b, 10). בתים בני שני פסוקים (מס' 11a, 18) ובני פסוק אחד החוזר כל הזמן (מס' 1a, 1b, 16) נפוצים פחות. בתים אחרים יש להם מבנה יותר מורכב, כגון אבגב¹ב²א²ב³ (מס' 13) או אא¹א²בג (מס' 9).

ברוב הקופלאס והשירים הליריים יש פעמה ומשקל ברורים המודגשים על ידי ליווי בכלי. המשקלים הנפוצים הם 4/4 (מס' 18, 26); 2/4 (מס' 7a, 7b, 8c); או 6/8 (מס' 10, 14a, 14b, 14e, 19a, 19b, 20). רב השימוש בחילופין בין 6/8 ו-3/4 (מס' 6a, 9, 11a, 13). משקלים מורכבים כגון 11/8 (מס' 27) נדירים יותר ברפרטואר זה. מרובים השירים בעלי פעמה קבועה ללא תבנית מטריית קבועה (מס' 1a, 3a, 15, 17, 23). לקינות עשויה להיות תבנית מטריית הניתנת בטפיחות ידי הנשים על הירך (סימן לאבל), אך לעולם לא בכלים (מס' 30a).

הארגון הטונאלי של השירים ברפרטואר זה מייצג מגוון רחב של מבנים מודאליים, הנקבעים תמיד על ידי שתיים או שלוש דרגות: הפינאליס, ומרכזים מודאליים משניים. דרגות עיקריות אלה של המודוס מופיעות בנקודות ארטיקולציה של המלודיה: הפינאליס מופיע בסופי הפסוקים או בסוף השיר כולו; המרכזים המודאליים המשניים מופיעים בנקודות ארטיקולציה משניות.

יש לשים לב שתנודות של גובה הצליל הן תופעה חוזרת ונשנית בביצוע שירים אלה. לפיכך, התוכן המרווחי של המודוס עשוי להשתנות בחלקים השונים של שיר אחד. תנודות של גובה הצליל מתרחשות בעיקר בדרגות הסמוכות לפינאליס או למרכזים הטונאליים המשניים. המנעד של כל השירים באנתולוגיה כמעט שאינו גדול מאוקטאבה. רוב השירים אינם חורגים מתחום הסקסטה ושיר אחד (מס' 4a) יש לו מנעד של קוורטה, במנגינה הבנויה משלושה צלילים.

מספר הערות על המקורות המוסיקאליים של הרפרטואר נמנענו מלהציג בחינה ביקורתית של מקורות השירים. בחינה כזו דורשת מחקר היסטורי ולשוני משווה שהוא מעבר לגבולות אנתולוגיה זו ומטרותיה. ברור שברפרטואר חלו שינויים במשך הזמן ואפשר להבחין בשכבות עתיקות יותר יחד עם יצירות או התאמות חדשות. יש גם בעיה של הבחנה בין מקורות יהודיים למקורות זרים. לדוגמא, גרסאות מקבילות של שיר הערש "Si este niño se durmiere" (מס' 2) ידועות בחצי האי האיברי (Schindler 1941, מס' 372, Schneider and Romeu Figueras 1951, מס' 159, 163; Pedrell 1922, כרך I, עמ' 2, מס' 2).

דוגמא זו יכולה להצביע על השפעה מאוחרת יחסית של תרבות ספרד על היהודים הספרדים של צפון מרוקו. מאידך גיסא, מצאנו דמיון מבני בין המנגינה של הקינה "Muerte que a todos convida" (מס' 31) לבין המנגינה של הקינה "הלנופלים תקומה" למלים של יהודה הלוי (ע' 1075-1141) ששרים בישראל זמרים יהודים ילידי מרוקו (ראה ישראל דאווידזאן, אוצר השירה והפיוט, נויארק, תרפ"א, כרך II, עמ' 146-147; הקלטה Y 619/43 בפונתיקה הלאומית).

טורים קצרים וארוכים לסירוגין (מס' 8a, 8b, 10, 14b, 15). לרוב, הטורים מאורגנים בבתים. הנפוצים ביותר הם בתים בני 4 טורים. בחלק מהשירים, פזמון חוזר סוגר כל בית (3a, 7a, 7b, 15) ובמקרים אחרים בית שלם חוזר כפזמון בין הבתים האחרים (22a, 22b). שיר מס' 20 הוא דוגמא לשיר קומולטיבי, אשר בו כל בית מתאר בצורה אלגורית חלק מגופה של הכלה. הטורים הנוספים מתארים חלק חדש ותמיד חוזרים על הטורים הקודמים המתארים חלקי גוף אחרים.

הטקסטים עשויים לתאר את המשתתפים בטקסים ואת פעילויותיהם, או מצבים הקשורים לאירוע אשר בו שרים את השירים. לדוגמא, הטקסטים של שירים מס' 1a-1b מתארים את הקהל הממתין לאבי היילוד שיערוך את טקס ברית המילה; שיר מס' 24 מתאר את פרידת הכלה ממשפחה ואת חובותיה החדשות; בשיר מס' 27 יש רמז על המתח ביחסים בין הכלה לחמותה ואילו בשיר מס' 14b יש רמז דק על בדיקת טהרתה של הכלה. את שיר מס' 29 שרים יש לליווי ריקוד, לרוב בחתונות. תנועות הריקוד קשורות לפעולות המתוארות בשיר.

לעיתים קרובות לשירים צורה רטורית של פנייה אל אחד מן המשתתפים באירוע, כגון הכלה (מס' 12), החתן (מס' 17), אם החתן (מס' 7a, 24), אבי היילוד (מס' 1a) או הוריו של הילד בר־מצוה (מס' 3a). יש גם שימוש בדיאלוגים כמו, למשל, בין הקהל המהלל את יופיה של הכלה לבין החתן המזמין אותה לעזוב את משפחתה וללכת עמו (מס' 19a).

טכניקות ספרותיות נוספות משמשות בשירים אלה (תיאור הטכניקות הספרותיות בשירי החתונה, ראה Alvar 1971, עמ' 65-80). כך למשל, נפוץ השימוש בהקבלה: שני בתים מתארים אותו נושא, אך במילים שונות (ראה מס' 8c, 12, 14d, 23, 25).

מוסיקה

אפשר לקבץ את השירים בהתאם למבנה המוסיקאלי, אופן הביצוע והמקצב. מאפיין מבני כללי של הרפרטואר כולו הוא הארגון של השירים ביחידות מלודיות קצרות המקבילות בדרך־כלל ליחידות הטקסטואליות: צלעיות ושורות. אנו נכנה יחידות מלודיות אלה "פסוקים". את הפסוקים מגדירות סיומות ברורות הנוצרות על ידי התופעות הבאות: הפסקה, נשימה של הזמר, צליל ארוך, תבנית קדנציאלית. הארגון הגרפי של התווים באנתולוגיה זו משקף את המבנה של כל שיר המתבטא בחלוקתו לפסוקים או חלקי פסוקים.

את הרומאנסות שרים כשירי יחיד ללא ליווי כלי, פרט למס' 28 שקבוצה שרה אותו בחתונות עם ליווי כלי הקשה. המבנה המוסיקאלי שלהן הוא סטרופי: כל בית מורכב מארבעה פסוקים (התבנית הנפוצה ביותר היא אבגד, ראה מס' 28, 32) ומכיל שני טורים (4 צלעיות). הבית המוסיקאלי חוזר לאורך הטקסט עם ווריאנטים קלים, ומחלק את הטקסט של הרומאנסה למבנה סטרופי. בשירים מס' 27a, 27b, 28 יש שירשור של הבתים: כל בית מוסיקאלי פותח בחזרה על הטקסט של המחצית השנייה של הבית הקודם. המנגינות של הרומאנסות עשויות להיות בעלות משקל קבוע (ראה מס' 28) או שיש להן סגנון ריתמי חופשי (ראה מס' 31).

בניגוד לרומאנסות, קופלאס ושירים ליריים שרים בקבוצה, בהנחיית הנשים המנוסות ביותר. את השירים האלה מלווים לעיתים קרובות תוף בעל מסגרת עגולה מסוג הטנבור בתוספת מצלתיים, קאסטנייטות או דרבוקה (darbuqqa) שהוא תוף בצורת גביע, מחימר או מתכת בעל ממברנה אחת (ראה מס' 8a, 10, 19b, 20).

שירי חתונה שרים לרוב ברצף, ללא הפסקות. אותה מוסיקה עשויה לשמש טקסטים שונים, ויש שורות טקסט המופיעות ביותר משיר אחד. מאפיין זה הקשה על ההפרדה בין השירים (ראה גם את

קינות (oínas או endechas) שרות בלוויה נשים הקרויות endechaderas או oinaderas. בקרב הספרדים של צפון מרוקו נפוצה האמונה שאת המוות מביא מלאך המוות – Güerco או Huerco. משום כך, בחלק מן השירים יש האנשה של המוות והוא מנהל שיחה עם הנידון למות (שיר מס' 31). הטקסטים של אנדצ'אס אחרות מבטאים רגשות, כגון עצב, יאוש וביש מזל (שירים מס' 30a, 30b). גם רומאנסות עם תוכן טראגי יכולות להיות אנדצ'אס (שיר מס' 32).

בתשעה באב, נוסף על השירים המתייחסים לחורבן בית המקדש, שרים גם אנדצ'אס.

סיווג השירים

מחקרים על השירים של הספרדים של צפון מרוקו עדיין לא קבעו טיפולוגיה של צורות ספרותיות ומוסיקאליות. הגדרה שיטתית של הז'אנרים השונים היא עדיין מטרה שאליה חותרים החוקרים, ובאנתולוגיה זו ננסה לראשונה לסווג את השירים בקטגוריות המבוססות על תכונות מוסיקאליות וספרותיות גם יחד. בדרך כלל משתמשים במונחים של צורות ספרותיות של השירה הספרדית, או במונחים שהמידענים משתמשים בהם.

טקסטים

אפשר למיין את הטקסטים של שירי מחזור החיים של יהודי ספרד לשלוש קטגוריות: רומאנסות (romances), קופלאס (coplas) ושירים ליריים (canciones líricas).

הרומאנסה היא שיר נאראטיבי. הסיפור שאוב ממקורות עממיים או מסורתיים ונסב על תמונה, מצב דרמטי או אגדה, שמקורם בדרך כלל באפוסים של ימי הביניים ובאגדות אבירים על קרבות, אינטריגות ונשים נאמנות או בוגדניות.

הטקסט של הרומאנסה מורכב ממספר בלתי מוגדר של טורים בני 16 (או 12) הברות בחריזה אסונאנטית. כל טור נחלק לשתי צלעיות (hemistiches) בנות 8 (או 6) הברות.

השימוש ברומאנסות כשירי ערש נפוץ מאוד, אך בחירת הרומאנסות אינה קבועה, והיא תלויה באם. לפיכך, במבחר זה נמנענו מלכלול רומאנסות שעשויות לשמש כשירי ערש. (אנתולוגיה שלמה של רומאנסות שעומדת לצאת לאור, תוקדש לז'אנר זה של שירי הספרדים של צפון מרוקו). בכל זאת אנו מציגים ארבע רומאנסות. שתיים מהן, מס' 27a, 27b, 28, שרים תמיד בטקסי חתונה, כנראה בשל תוכן: טוהר האשה ונאמנותה. שתי רומאנסות אחרות, מס' 31-32, מושרות כקינות.

שירים ליריים שייכים לג'אנר המקביל לקאנטיקה של היהודים הספרדים ממזרח אגן הים התיכון. שלא כמו ברומאנסה, הטקסטים בסוג זה של שירים אינם סיפוריים ולשונם לשון היומיום. המבנה הטקסטואלי שלהם מגוון. התבנית השלטת היא התבנית של 4 טורים (quatrain) עם או בלי פזמון חוזר, ועם חריזה מתחלפת.

קופלאס הם שירים סטרופיים במבנה מטרי קבוע. התבניות המאפיינות את הקופלאס הן, בין השאר, בתים של טורים ארוכים וקצרים, עם או בלי פזמון חוזר; בתים בני 3 טורים מחורזים (או טרצט בחריזה אחידה), בתים בני 4 טורים בחריזה אחידה ובתים בני 8 או 9 טורים. לעיתים הבתים יוצרים אקרוסטיכון. אופייני להם רצף תמאטי או הומוגניות של התוכן (סיפורי, תיאורי או פולמוסי; ראה Hassán 1982, עמ' 4).

לטקסטים של השירים באנתולוגיה שלנו (פרט לרומאנסות שהוזכרו לעיל) יש כמה מבנים. בדרך כלל יש בטורים 6 הברות (מס' 4a, 4b, 7a, 7b), 8 (מס' 11a, 16, 19a, 19b) או 10 הברות (מס' 12). לעיתים יש

שירי חיזור שרים ליד הנדנדה (mateša) והם קרויים "שירי נדנדה" coplas de mateša. הבנות נהגו להתאסף בבית שהייתה בו נדנדה. נערה אחת הייתה על הנדנדה בשעה שהיא או חברותיה שרו רומאנסה. לאחר שסיימה, פינתה את מקומה לנערה אחרת. החלפה זו צוינה בשיר מיוחד (4a, 4b). כשהיו הנערות מתאספות לצד הנדנדה, נהגו בחורים צעירים לצפות בהן ולעשות הכרות איתן. כאשר עלם ביקש לחזר אחרי אחת הבנות, הוא שר לה בית אחד או copla המרמזים על רגשותיו. אם הנערה שהנער פנה אליה ביקשה להיענות לו, היא הייתה בוחרת לשיר למחזרה בבתים "חיוביים" (coplas buenas; ראה שיר 5a, בתים 1-8). אם ביקשה לדחות את פנייתו, הייתה בוחרת בבית "שלילי" (coplas malas, ראה שיר 5b, בתים 20-23). באופן זה היה הזוג שוזר שרשת בתים "חיוביים" או "שליליים", בהתאם לרגשותיהם, בדיאלוג מוסיקאלי מלגלג או מתגרה. (על שירי הנדנדה במרוקו ראה: Ben Ami 1971; Pimienta 1982). במהלך התכנסויות אלה נערכו שידוכים בסיוע השדכנית (jotaba).

שירי חתונה קרויים בפי הספרדים של צפון מרוקו cantares de novia או cantares de boda; הם רוב הרפרטואר של שירי מחזור החיים, וגם הרוב באנתולוגיה זו (שירים 7a-29). מספרם הגדול יחסית נובע במידה מסוימת משרשרת הטקסים המורכבת הקשורה בחתונה. סדרת הטקסים מתחילה בבקשת ידה של הנערה, apalabramiento. ה- mais, בשבת השנייה שלפני החתונה, היא חגיגה למשפחה ולחברים ומסמנת את התחלת ההכנות לחתונה. ה- tufera מתקיימת ביום החמישי שלאחר מכן. באירוע זה, הנשים הקרובות לכלה פורמות את צמותיה, סורקות את שערות וקושרות לראשה סרט ורוד (cinta rosada) ורדיד רקום זהב. אחר כך מסירים את הסרט ונותנים אותו לאשה רווקה, שיהיה לסימן מבשר לחתונה קרובה. באותו יום מציגים לראווה את נדוניית הכלה (ajuar) ואת המתנות שהזוג קיבל. savtaray היא חגיגה שהכלה עורכת לחברותיה בשבת שלאחר מכן, חגיגה המציינת את פרידתה מחיי רווקות. גם החתן עורך חגיגה דומה לידידיו. ביום ראשון של השבוע שלאחר מכן חותמים על הכתובה בבית החתן בנוכחות los sofres (מן המלה "סופר"). ביום שני בלילה נערך טקס הטבילה במקווה (baño de la novia). הנשים הנשואות ממשפחת הכלה (בלי האלמנות) מובילות את הכלה למקווה. כבוד מיוחד מעניקים לאם החתן ולאם הכלה. הן מתבקשות, בעזרת נשים אחרות, להסיר את בגדי הכלה לפני הטבילה ולהלבישה בתום הטבילה. ביום שלישי, ליל הכלה (la noche de la novia), חוגגים בבית משפחת הכלה. הוריה של הכלה והורי החתן מובילים את הכלה לבית החתן, ידי הכלה צבועות בחינה (alheña) ועיניה עצומות. גם מקהלה (hevra), המוסיפה נופך חגיגי לאירוע, מתלווה אליהם. ביום רביעי מעמידים את החופה ואחריה יש קבלת פנים שמשפחת החתן הכינה. בשמונת הימים הבאים מתפללים ערבית (arví) בבית החתן והכלה הטרייה יושבת על כיסאה (tálamo). יום השבת שלאחר החתונה קרוי Sabá del tálamo. החתן הולך לבית הכנסת ומתכבד בעלייה לתורה. יום רביעי שלאחר החתונה קרוי "יום הדג" el día del pescado. הכלה מבשלת לחתן דג תחת עינם הפקוחה והאוהדת של בני משפחתה. ביום הראשון שלאחר מכן שוב הולכת הכלה למקווה. לאחר חגיגה זו הזוג הצעיר מתחיל את חייו הרגילים כזוג נשוי.

חלק משירי החתונה מתייחסים לאחד משרשרת הטקסים של החתונה (למשל שירים 12, 13, 14e). המתייחסים לטבילה במקווה, ושירים 8a-8b, המתייחסים להצגת הנדוניה; על סוגיה זו ראה: Alvar 1971, עמ' 28-39). שירים אחרים רק מרמזים על עניינים של אחד הטקסים הללו (לדוגמא בחירת בן זוג – שיר מס' 7a-7b).

שירי חתונה שרות בדרך כלל נשים המלוות את שירתן בתופים הקרויים סונאשה (sonaja). לעיתים משתמשות הזמרות בזוג קסטנייטות התלויות על האצבע האמצעית או בקסטנייטה בודדת המופעלת על ידי האצבעות של היד החופשית. בטקסים רבים נוכחות רק נשים. כאשר נוכחים גם גברים, הם עשויים להצטרף לשירת הנשים.

המבחר מייצג את הפרפורציות של הקטגוריות השונות (לידה, ברית מילה, בר-מצוה, חיזור, חתונה וקבורה) בתוך הרפרטואר כולו. סדר השירים בתוך כל קטגוריה נקבע על פי קריטריונים מוסיקאליים או ספרותיים: ווריאנטים טקסטואליים וטקסטים בעלי תוכן משותף קובצו תחת אותו מספר פריט (מס' 8a, 8b, 8c); גם טקסטים שונים המושרים בווריאנטים מלודיים קובצו תחת אותו מספר פריט (מס' 14a, 14b, 14c, 14e).

מחקרים קודמים של רפרטואר זה

יש מספר אסופות ומחקרים מקיפים של הרפרטואר. החשובים שבהם: Martínez Ruiz (1963); Alvar (1971); Alvar (1969); Benoliel (1927); Larrea Palacín (1954). מחקרים אלה מתרכזים בהיבטים הבלשניים והספרותיים של הרפרטואר, ורק אצל Larrea Palacín (1954) ואצל Alvar מצויים גם טרנסקריפציות מוסיקאליות. לאחרונה יצא לאור מחקר הכולל ניתוח אתנומוסיקולוגי של שירי הרפרטואר הזה: Cohen and Anahory-Librowicz 1986 עמ' 201-209. בנספח מופיעה קונקורדנציה של השירים עם גרסאות מקבילות, כפי שפורסמו במקורות אחרים.

פרסומנו מתמקד בהיבט המוסיקאלי של הרפרטואר. ביקשנו להציג כאן תיעוד שיטתי של מסורת זו המועברת בעל-פה. המנגינות של שירים מס' 2 (גרסה יהודית) ומס' 13 פורסמו כאן לראשונה, ככל הידוע לנו. חוליה מקשרת בין עבודת האיסוף שלנו לבין מחקרים קודמים היא הגב' אליסיה בן דיין (Alicia Bendayan), שהייתה בצעירותה מידענית של Larrea Palacín וגם של Alvar.

הרפרטואר

השירים שנבחרו לאנתולוגיה זו קשורים לטקסים של אירועים במחזור החיים של הפרט. האנתולוגיה מטפלת בארבעת האירועים העיקריים במחזור החיים היהודי: ברית מילה; בר-מצוה; חתונה (כולל חיזור) וקבורה, המקבילים ללידה – התבגרות – זיווג – ומוות.

שירי לידה וילדות

שירים אלה קשורים בטקס ברית המילה ובשמונת הימים שבין הלידה והמילה. הם מתייחסים כמובן ללידת בנים. לידת בנות חוגגים באופן צנוע יותר בחגיגה הקרויה fadas.

שירי לידה קשורים באמונה שהאם והתינוק חשופים לסכנות בשמונת ימי המילה. אי אלה מנהגים נועדו להרחיק סכנה זו: תפילות, בעיקר פרקי תהלים שאומרים בחדר האם; פיסות נייר עם פסוקים מן התנ"ך מוצמדים למתלים סביב למיטתה של האם; והחדר נסרק בקפדנות על ידי בני המשפחה האוחזים בחרב שאותה שמים לאחר מכן לאורך מיטתו של הוולד מתחת למזרון, יחד עם ספר תהלים שמניחים מתחת לכת. האם והילד אינם נשארים לבדם עד טקס המילה. נשות המשפחה מתאספות סביבם, ובלילות שימורים אלה שרים שירים רבים. ביום הברית שרים שירים לכבוד אביו של היילוד (el parido) ולכבוד אימו (la parida) (ראה שירים מס' 1a, 1b).

האימהות המטפלות בילדן ומיניקות אותו נוהגות לשיר שירי ערש.

בר-מצוה

כאשר נער מגיע לגיל 13 ויום, חוגגים את כניסתו לעולם הבוגרים בטקס הבר-מצוה. בפי הספרדים ממרוקו קרוי אירוע זה תפילימס (tefelimes, כלומר המלה תפילין בתוספת es, סיומת הרבים בספרדית) שהנער ישתמש בהם מאותו יום ואילך (שירים מס' 3a, 3b).

תודתנו נתונה לגב' מירה רייך ששקדה על העריכה הלשונית בשפה האנגלית ולגב' קלאודיה שיכמן על התרגום לספרדית. תודה מיוחדת לד"ר יעקב חסן אשר קרא את כתב־היד והעיר הערות חשובות ביותר.

קהילות היהודים דוברי ספרדית יהודית בצפון מרוקו

בניגוד לרוב מגורשי ספרד אשר פנו מזרחה בחיפוש אחר ההטבות שהעניקה להם קיסרות האימפריה העות'מנית, היהודים שהתיישבו במרוקו שמרו על קשרים הדוקים עם חצי האי האיברי. מצב היהודים בצפון מרוקו היה שונה מזה של היהודים בשאר חלקי המדינה. המהפכים הפוליטיים, הכלכליים והחברתיים שעברו מדי פעם על יהדות מרוקו, הורגשו פחות בצפון, בזכות השפעת המעצמות האירופיות בחלק אסטרטגי זה של המדינה. הקהילה בטואן שגשגה בעיקר במאה השמונה־עשרה כתוצאה מהשתתפותה בפעילויות המסחריות והמדיניות של הנציגים האירופים בעיר. הקהילה בטנג'יר הגיעה לשיא פריחתה במשך המאה התשע־עשרה כאשר הפעילות המדינית והמסחרית האירופית עברה מטואן לטנג'יר. לקראת סוף המאה התשע־עשרה יהודים ספרדים רבים היגרו מצפון מרוקו לדרום אמריקה, שם ייסדו קהילות בקראקס, בואנוס־איירס, מונטווידאו, לימה וריו דה־ג'אנירו, ובמשך שנים ארוכות שמרו על קשרים עם ערי המוצא שלהם במרוקו.

הקשרים בין יהודי מרוקו אלה לבין ספרד התחזקו אחרי כיבוש טואן בשנת 1860 ועוד יותר אחרי שנת 1912 עם ייסוד ממשלת חסות ספרדית בצפון מרוקו, ולאחר מכן בשנת 1923 כשטנג'יר הוכרזה איזור בינלאומי. לאחר הכרזת העצמאות של מרוקו בשנת 1956 החלה תנועת הגירה של יהודי צפון מרוקו מטנג'יר וטואן לקהילות הקיימות בדרום אמריקה, וגם לספרד (מדריד), לשווייץ (ג'נבה) ולישראל. בישראל אפשר למצוא ריכוזים של יהודים ממרוקו דוברי ספרדית יהודית בירושלים, אשדוד, אשקלון, באר־שבע, קריית־גת, קריית־מלאכי, ירוחם, ראשון לציון ועוד.

הקרבה הגיאוגרפית ליבשת, ומגעים תמידיים עם בני אירופה באמצעות נציגים דיפלומטיים ומסחריים, השפיעו על היהודים הספרדים בצפון מרוקו. הם הפכו לחברה גאה וקוסמופוליטית, והדבר משתקף בתרבותם. יחד עם זאת, אפשר גם לחוש בהשפעת יהודי מרוקו מן הדרום אשר עברו לעיתים קרובות לערי הצפון בחיפוש אחר פרנסה – השפעה המתבטאת באמונות ובמנהגים שמייחסים אותם בדרך כלל לחלקים אחרים של החברה היהודית המרוקאית.

מגוון ההשפעות שהטביעו את חותמן על התרבות של היהודים הספרדים של צפון מרוקו בולט בעיקר בשפתם. הדיאלקט הספרדי היהודי שהם מדברים, החפיתיה, משלב שכבה ארכאית של ספרדית של ימי הביניים (קסטליאנית) עם עברית ודיאלקטים ערביים מרוקאיים. השכבות הלינגוויסטיות המרכיבות את החפיתיה באות לידי ביטוי במורפולוגיה, פונולוגיה, תחביר ואוצר המילים. עם ייסוד ממשלת החסות הספרדית בשנת 1912 נחשפה החפיתיה להשפעה של ספרדית מודרנית ואפשר למצוא ערבוב של חפיתיה עם ספרדית מודרנית במילות השירים ששרים אותם עד היום. מחקרים מקיפים על החפיתיה ראה: Bénichou 1945 & 1960b; Benarroch 1970; Benoliel 1927-1928, 1952.

קריטריונים לבחירת השירים

השירים המוצגים באנתולוגיה זו נאספו בישראל בשנים 1976-1987. הם מייצגים מדגם מקיף של הרפרטואר, כולל שירי לידה, ברית מילה, בר־מצוה, חיזור, חתונה וקבורה, ושרים אותם מידענים בישראל. רוב ההקלטות נעשו בבתי המידענים ומספר הקלטות קטן נעשה באולפן הפונותיקה הלאומית.

שירי מחזור החיים של היהודים הספרדים ממרוקו

מבוא

קהילות יהודים דוברי ספרדית יהודית בצפון מרוקו

קריטריונים לבחירת השירים

מחקרים קודמים

הרפרטואר

שירי לידה ויולדות

שירי בר-מצוה

שירי חיוור וחתונה

קינות

סיווג השירים

טקסט

מוסיקה

הערות על המקורות המוסיקאליים של הרפרטואר

כללי תעתיק המוסיקה

תעתיק המלים

אנתולוגיה זו כוללת מבחר של 32 שירים ספרדיים יהודיים (50 גרסאות שונות) שנאספו בישראל מפי עולים מצפון מרוקו. השירים הם חלק מהאוסף של מסורות מוסיקאליות שבעל-פה של היהודים הספרדים, השמור בפונותיקה הלאומית שבבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים. פרסום זה מוקדש לשירים של מחזור החיים והוא רק חלק מן המסורת הספרותית והמוסיקאלית הענפה של דוברי ספרדית יהודית בטטואן ובטנג'יר ובמרכזים אחרים, כגון ארסיליה לרצ'ה, ואלקזרכיביר.

המורשת התרבותית של היהודים הספרדים עוררה עניין רב בקרב חוקרים רבים בתחום הספרות, המוסיקה, הפולקלור, הבלשנות והאנתרופולוגיה. אוסף זה עשוי להיות לעזר לעוסקים במסורת העממית של היהודים הספרדים, כמו גם לעוסקים במסורות אחרות היכולים למצוא בו חומר למחקר משווה. האנתולוגיה היא עדות חיה למורשת של יהודי מרוקו דוברי ספרדית יהודית ובניהם בישראל, אירופה ואמריקה. אפשר לראות בה תשובה חלקית לחיפושם אחר שורשי התרבות שלהם.

פתח דבר

יובל סדרת מוסיקה מגמתה לקדם את אחד היעדים של המרכז לחקר המוסיקה היהודית, והוא פרסום מקורות של המוסיקה היהודית. מטרת הסדרה היא להציג לקהל קורפוס רחב של הקלטות, טראנסקריפציות של מוסיקה וחומר אתנוגרפי אחר הקשור למסורות מוסיקאליות שונות של היהודים. אנו תקווה שהסדרה תגדל ותהיה מעין המשך מודרני לעבודת חייו של א"צ אידלסון Hebräisch-orientalischer Melodienschatz (אוצר נגינות ישראל). מאז פרסום הכרך העשירי והאחרון של מלאכת חלוץ זאת בשנת 1932 לא נעשה אף ניסיון לעדכן מפעל זה או להוציא פרסום אחר במקומו. אכן, הגידול העצום של תיעוד המוסיקה היהודית שנאסף בדורות שעברו עשה מפעל כזה לבלתי אפשרי.

בכל זאת, העוסקים במוסיקה היהודית זקוקים למקורות עדכניים למחקריהם מחד גיסא, ומאידך גיסא רבים מהם אספו מקורות תוך כדי עבודתם איש איש בתחומו. **יובל סדרת מוסיקה** אמורה לענות על שני צרכים אלה. בסדרה יהיו כרכים כתובים כל אחד בידי חוקר (או צוות מחקר) אחר; כל כרך יעסוק בדרך כלל ברפרטואר של קהילה מסוימת או של אזור מסוים ויכלול טראנסקריפציות מוסיקאליות משמעותיות ומהדורה של הטקסטים שלהם, עם מבוא מדעי קצר. דבר זה יאפשר לחוקרים לפרסם את תעתיקי המוסיקה שהכינו לצרכי מחקרם אשר אחרת לא היו יוצאים לאור במאמרים או בספרים בשל קוצר היריעה.

שני סוגים של טראנסקריפציות יהיו בסדרה. האחד, תווים של מוסיקה שנמסרה בעל-פה; השני, מהדורות של כתבי-יד או ספרים נדירים. חומר הגלם של הסוג הראשון יבוא בעיקר מתוך האוצרות של הפונותיקה הלאומית בבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים, בתקווה שגם חומר דומה נוסף, ממוסדות או אוספים פרטיים אחרים, ימצא את דרכו אל הסדרה. הכרכים ילוו בקלטות שמע ובהן מבחר מתוך הקורפוס. חומר הגלם של הסוג השני יילקח מכתבי-יד וספרים נדירים שנרשמו בתוך הכרך Hebrew Notated Manuscript Sources (RISM B IX¹) up to circa 1840 וגם מתוך כתבי-יד וספרים נדירים מאוחרים יותר.

אנו מקווים כי **יובל סדרת מוסיקה** יהיה לאוצר גדל והולך של מקורות ולכלי מחקר בסיסי לכל חוקרי המוסיקה היהודית.

פרסום זה נמנה עם המפעלים של המרכז שבוצעו בסיועם של
משרד החינוך והתרבות, האגף לתרבות ואמנות; קרן לזכרו
של א"צ אידלסון, הוקמה ע"י בנותיו; קרן לזכר אסתר
גרונולוד; קרן לזכרו של נח גרינברג, הוקמה מעזבון יעקב
פרלוב; קרן פאני ומקס טארג ז"ל למחקרים ופרסומים; קבוצת
שוחרי האוניברסיטה העברית באיטליה שהוקמה ע"י ד"ר
אסטורה מאיר ז"ל, מילאנו; קרן יהודי מנוחין, הוקמה ע"י
שוחרי האוניברסיטה העברית בבלגיה; קרן לזכרו של הרב
מילטון פייסט; קרן ע"ש משפחת פינטו; קרן ע"ש אליקום
צונזער; קרן לזכר שלמה צ'יזבסקי למוסיקה ליטורגית יהודית;
קרן ה־Cantors Assembly למחקרים ופרסומים; קרן לזכרו
של אלן רוז; מענק מעזבון לסלי רוז למחקרים ופרסומים; מר
מוריס ריימס, פריס.

© האוניברסיטה העברית בירושלים
ירושלים תש"ן

תווים: סוּטלנָה גורדון
סדר ועיצוב: קסת הפקות בע"מ
נדפס בישראל
ISSN 0792-3740

שירי מחזור החיים של היהודים הספרדים במרוקו

הקלטות, תעתיקים והסברים
שושנה וייך-שחק

ירושלים תש"ן
המרכז לחקר המוסיקה היהודית
האוניברסיטה העברית בירושלים

האוניברסיטה העברית בירושלים
הפקולטה למדעי הרוח • המכון לשפות, ספרויות ואמנויות
מרכז לחקר המוסיקה היהודית
בשיתוף עם הפונותיקה הלאומית
בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי

הועד המנהל
יו"ר: עזרא פליישר
ישראל אדלר, מלאכי בית-אריה, משה ברש
שלמה מורג, רוג'ר קמיון, אביעזר רביצקי
מנהל המרכז: ישראל אדלר

מועצת המערכת
יו"ר: ישראל אדלר
חנוך אבנארי, בתיה באיאר, יעקב גלמן; אסתר גרזון-קיוי
אביגדור הרצוג, ישראל כץ, ניל לוין, מרק סלובין
יוהנה ספקטור, אמנון שילוח, אליהו שליפר, אורי שרביט
עורך: אדוין סרוסי

יובל סדרת מוסיקה

1

שירי
מחזור החיים
של
היהודים
הספרדים
במרוקו

הקלטות, תעתיקים והסברים
שושנה וייך-שחק

ירושלים תש"ן
המרכז לחקר המוסיקה היהודית
האוניברסיטה העברית בירושלים

