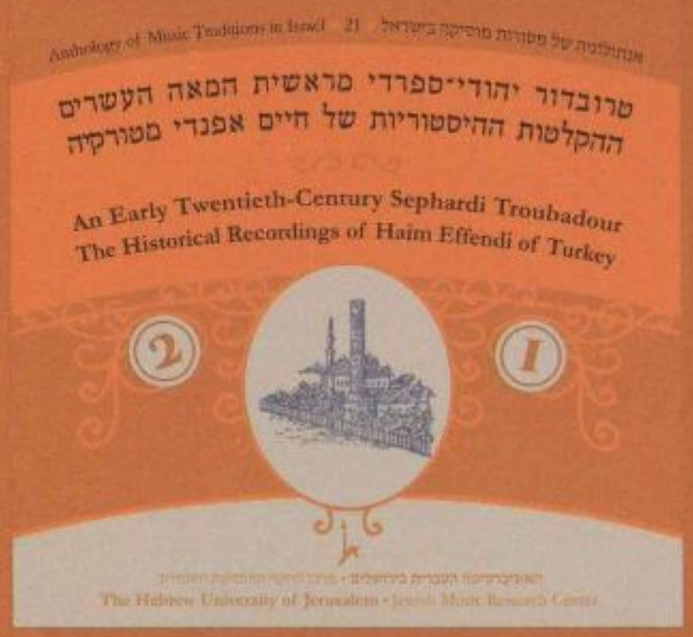
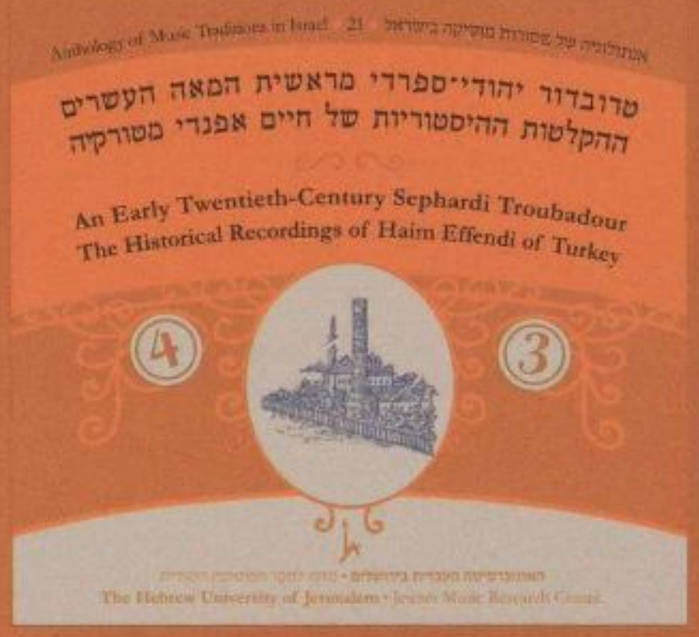
שרונדור יהודי־ספרדי מראשית המאה העשרים

ההקלטות ההיסטוריות של חיים אפנדי מטורקיה

האוניברסיטה
העברית
בירושלים
מרכז לחקר
המוסיקה היהודית





Jewish Music Research Centre • The Hebrew University of Jerusalem • www.jewish-music.huji.ac.il
POB 39105 Jerusalem • 91390 Israel • Tel: 972-2-6585059 • Fax: 972-2-5611156

אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל >>> 21
עורך: אדוין סרוסי

טרובדור יהודי-ספרדי מראשית המאה העשרים: ההקלטות ההיסטוריות של חיים אפנדי מטורקיה

דברי הסבר: אדוין סרוסי ורבקה הבסי
חקר ההקלטות: יואל ברסלר

בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי ירושלים

ירושלים, תשס"ח
מרכז לחקר המוסיקה היהודית, האוניברסיטה העברית בירושלים

האוניברסיטה העברית בירושלים • הפקולטה למדעי הרוח
מרכז לחקר המוסיקה היהודית
בשיתוף עם בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי

הוועדה האקדמית של המרכז לחקר המוסיקה היהודית
יו"ר: **משה אידל**
יורם בילו, רות הכהן, דון הרן, אהרן ממן, יום טוב עסיס, קרל פוזי, אליהו שלייפר

מנהל: **אדוין סרוסי**

עריכה דיגיטלית ומסטרינג: **שי דרורי**
תרגום לעברית: **יובל שקד**
עיצוב ועימוד גרפי: **סטודיו** Flyers
תמונת השער של חיים אפנדי: **באדיבות עידו אברבאיה**

© and ℗ The Hebrew University of Jerusalem

פתח דבר

בשנים האחרונות ייחדו חוקרי מוסיקה תשומת לב גוברת והולכת להשפעה שנודעה להקלטות מסחריות של מוסיקה על מסורותיהן של תרבויות מוסיקליות מראשית המאה העשרים ואילך. מרבית ההקלטות האתנוגרפיות של מוסיקה מסורתית נעשו אחרי מלחמת העולם השנייה, לאחר שמוסיקאים רבים נחשפו להקלטות במשך כחצי מאה. לפיכך חשוב לבחון את ההשפעה האפשרית של הקלטות מסחריות על יחידים, שהמסורת המוסיקלית שלהם נחקרת כמסורת עממית.

שירים בלאדינו הם נושא מובהק למחקר של יחסי הגומלין שבין מסורת שבעל־פה לבין התעשייה המתפתחת של הקלטות מוסיקה. לאחרונה, בעקבות חשיפתן של הקלטות על גבי תקליטים במהירות 78 סיבובים לדקה (להלן: 'תקליטי–78') והעמדתן לרשות החוקרים עם הוצאתן לאור מחדש, התברר היקפם של יחסי גומלין דינמיים אלה. הפרסום המחודש של מוסיקה ליטורגית ושל שירים בלאדינו בביצוע החזן יצחק אלגאזי מאיזמיר (1889–1952) (סרוסי 1989) עורר התלהבות בקרב חוקרים, אמנים וקהל רחב של מתעניינים במוסיקה של היהודים–הספרדים. באמצעות פרסום זה נחשפו מאזינים בני זמננו – רובם בפעם הראשונה – לרפרטואר זה, כפי שהוקלט באופן מסחרי בשלושת העשורים הראשונים של המאה העשרים וכפי שנשמע בבתיהם של יהודים–ספרדים רבים, במפגשים חברתיים, במועדונים ובבתי–קפה.

שמו של האמן החשוב חיים אפנדי נזכר אמנם מפעם לפעם בפי מידענים, חוקרים וחובבים נלהבים של מוסיקה יהודית-ספרדית, אך עם זאת רק למעטים הייתה גישה להקלטות שלו

(למקרה יוצא דופן, ראו ארמיסטד, כץ וסילברמן 1981). משום כך, ההוצאה המחודשת של מבחר הקלטות של חיים אפנדי – מפעל שהשלמתו הצריכה כמעט עשרים שנה – מרחיבה באופן ניכר את המבט הכולל שלנו על עולמם המוסיקלי של היהודים-הספרדים בשלהי ימיה של האימפריה העות'מאנית.

זאת ועוד, תקליטור זה רואה אור במועד ראוי: הוא מציין מלאת מאה שנה להקלטות מסחריות של מוסיקה יהודית-ספרדית. בשנת 1907 השיקה חברת 'תקליטי אודיאון' (Odeon) בטורקיה תקליט-78 ראשון של חיים אפנדי – הקלטה הראויה לתואר הכבוד 'ההקלטה המסחרית הראשונה של מוסיקה יהודית-ספרדית'. תקליט זה ותקליטים מוקדמים אחרים ציינו את תחילתו של עידן בתחום המוסיקה הזו, עידן שנמשך למעשה עד עצם היום הזה. כפי שעשה גם אלגאזי זמן קצר אחריו, חיים אפנדי הקליט פרקי תפילה למועדים שונים (במיוחד לימים הנוראים) ושירים בלאדינו, וכן קטעים אחרים בטורקית שאינם מיוצגים באסופת תקליטורים זו. הרפרטואר שלו – חתך של מה שמפיקים בחברות ההקלטה והאמן המבצע עצמו חשבו ל'ראוי להקלטה' – מספק תמונה מהימנה על מצבה של המוסיקה היהודית-הספרדית במרכזים העירוניים הגדולים של האימפריה העות'מאנית בשנים 1890–1918 בערך.

הגישה להקלטות של חיים אפנדי חיונית לכל מי שמעוניין להכיר את הרפרטואר המגוון של שירת קודש יהודית-ספרדית ושל שירים בלאדינו בראשית המאה העשרים. ידוע לנו שהקלטות אלו נשמרו בזיכרונם של יהודים-ספרדים שהיגרו בהמוניהם לישראל, לצרפת ולארצות שונות ביבשות אמריקה מראשית המאה העשרים ואילך. יהודים-ספרדים אלה היוו מקור ראשוני למידע בסיסי על אודות שירים רבים בלאדינו ולרפרטואר המוסיקה הליטורגית שתועד במחצית השנייה של המאה העשרים. הוצאתה לאור של אסופת תקליטורים זו

חשובה, אפוא, מבחינה היסטורית, אתנוגרפית ומוסיקלית, וכן כדי להבין את הרפרטואר היהודי-הספרדי שכונס באנתולוגיות בתקופות מאוחרות יותר.

איתורן של הקלטות היסטוריות אלה ברחבי העולם והשגתם של עותקים ראויים להדפסה מחדש הצריכו מאמץ עילאי. יואל ברסלה, מייסדו של פרויקט המוסיקה היהודית-הספרדית, ראוי על כן להוקרה ולהכרת תודה על ביצוע משימה זאת בכוחות עצמו וכמעט בלי כל תמיכה מוסדית. תקליטי-78 שאסף בהתמדה ועותקים דיגיטליים של הקלטות אחרות שאיתר אצל אספנים ומוסדות שונים הצטברו לכדי מאגר רב־ערך, ואליו צורפה תוספת נכבדה מן הספרייה הציבורית של העיר ניו יורק. בארכיון הספרייה נמצאו תשעה תקליטים (18 קטעים מוקלטים) שהופקו על ידי חברת התקליטים 'אורפיאון' (Orfeon). אנחנו מודים לארכיון ההקלטות של מוסיקה ותיאטרון יהודיים ע"ש בנדיקט סטמבלה, הפועל במסגרת ארכיון ההקלטות ע"ש רוג'רס והמרשטיין בספרייה הציבורית של ניו יורק לאמנויות הבמה, על עזרתם ביצירת עותקים דיגיטליים של תקליטים אלה ונכונותם להעמידם לרשותנו.

במשך העשור האחרון (פחות או יותר) פעלתי עם יואל במשותף, ומאגר ההקלטות שהקים יואל הפך לאחד הפרויקטים של המרכז לחקר המוסיקה היהודית באוניברסיטה העברית בירושלים. לאחרונה זכה הפרויקט לתמיכה נדיבה מקרן מוריס אמאדו, ממשפחת ג'ק מַאיֶיש מלוס אנג'לס ומלֶן בֶּלַאבַאטְנִיק, יושב הראש של Access Industries. רבקה הבסי, עוזרת מחקר בכירה, תרמה תרומה עצומה לקטלוג ולמיון של שירי הלאדינו שהוקלטו על ידי חיים אפנדי וכן לדיון בהם. אני מודה מקרב לב ליואל ולרבקה על המאמצים שהשקיעו כדי להביא לידי גמר את הוצאת התקליטור ואת דברי ההסבר הנלווים אליו.

עמיתים נוספים שיתפו פעולה בפרויקט זה ועל כך אנו חבים להם חוב של תודה. דב הכהן מיד בן־צבי בירושלים סייע לנו בזיהוי הטקסטים בלאדינו. ולטר זאב פלדמן מאוניברסיטת בר־אילן ומהמרכז לחקר המוסיקה היהודית הבהיר היבטים של היחסים בין הקטעים שהקליט חיים אפנדי לבין סוגות ומודוסים מוסיקליים שרווחו באימפריה העות'מאנית. עזרא ברנע האיר את המקור המוסיקלי של מקצת הקטעים הליטורגיים.

לבסוף, ברצוני להביע את תודתי לעמיתי עדו אברבאיה, חוקר מוסיקת הבארוק. אחרי שנים רבות של היכרות אישית גיליתי שהוא נינו של חיים אפנדי. עדו סיפק מידע ביוגרפי רב ערך וכן את התמונות היחידות המוכרות כיום של האמן.

אדוין סרוסי

קורות חיים

אף-על-פי ששמו כזמר וכמוסיקאי הלך לפניו בימי חייו, הגיעו אלינו פרטים מעטים ביותר על חיים אפנדי. חיים בכר מנחם, חיים אפנדי – הידוע גם בשמות אדירנלי חיים אפנדי (Edirneli, כלומר 'איש אדירנה') וחיים יאפאג'י (Yapağı, 'איש הצמר' או 'סוחר הצמר', כינוי שמקורו אולי בעסקי צמר של המשפחה) – נולד באדירנה (Edirne, היא אדריאנופוליס) אשר במערב תרקיה, כיום בחלקה האירופי של טורקיה. מרבית שנותיו עברו עליו בעיר הולדתו, אף כי הרבה במסעות. מ־1925 עד 1935/36 התגורר באלכסנדריה שבמצרים. הוא הלך לעולמו בקהיר בשנת 1938. לחיים אפנדי היו שלוש בנות – אמילי, אסתר וביאטריס, ושלושה בנים – נסים, משה ואלברט. צאצאיהם התפזרו ביבשות אמריקה ובישראל.

לפי סיפור שהילך במשפחה, זומן פעם חיים על ידי הסולטאן עבדול חמיד כדי לשיר בחצרו, והתעורר חשש שלא ישוב לעולם. מאחר שנחשב למת, עם שובו אל משפחתו חיבר והקליט שיר המבשר שהוא בריא ושלם, הוא השיר 'השקר על אודות המוות' (*La mentira de la muerte*). לא ידוע לנו על קיומו של עותק של הקלטה זו, אולם השיר מוכר בגרסאות אחדות במסורת שבעל־פה. הנה הבית הפותח, כפי שנרשם בקובץ השירים של אמילי סני (Sene) בלוס אנג'לס (הבסי 2007, ES 072):

Esta carta vos escribo	אני כותב לכם מכתב זה
por decirvos que estó vivo,	כדי לספר לכם שאני חי וקיים,
y por preva que estó sano	וכהוכחה לבריאותי
vo la escribo con mi mano.	אני כותב אותו במו ידי.

לפי המסורת המשפחתית, הקלטות של מוסיקה בביצועו של חיים אפנדי שודרו ברדיו קהיר עד שנת 1956.

חיים אפנדי היה התגלמות מובהקת של זמר יהודי–ספרדי בתקופתו, תקופת מעבר מכרעת מבחינה חברתית ותרבותית בהיסטוריה של היהודים דוברי לאדינו. הקהילה היהודית העות'מאנית המסורתית, שרבנים שלטו בה בכוח סמכותם, הלכה והתפוררה עקב תהליכי המודרניזציה: החשיפה לתרבויות המערב (בעיקר לתרבות צרפת), התפשטות מגמות חדשות ביהדות (במיוחד חילוניות וציונות) ואידיאולוגיות פוליטיות חתרניות באימפריה העות'מאנית. חיים התחנך באדירנה, אחד המרכזים החשובים של מוסיקה יהודית–ספרדית דתית. בקהילה היהודית התקיימה מקהלת גברים שנקראה 'מפטירים', שנהגה לשיר את רפרטואר המוסיקה העות'מאנית העברית בשבתות – בבקרים ובשעות בין הערביים – בבית הכנסת 'פורטוגל'.

חיים אפנדי לא היה חזן במשרה מלאה, שהקליט שירים בלאדינו לעת מצוא, כדוגמת יצחק אלגאזי. הוא השתייך למה שנקרא כיום 'תעשיית הבידור' והופיע במקומות ציבוריים בערים שונות שהיו בהן קהילות גדולות של יהודים-ספרדים. בהודעה שלהלן, שהופיעה בעיתון בלאדינו 'איל נוב'יליסטה' (*El Nuvelista*) ב־3 ביוני 1908 (כרך 19, מס' 36, עמ' 234), התפרסמה הופעתו של חיים אפנדי בקפה ל'אבְּרי (Café L'abri) באיזמיר: 'ערבים מוסיקליים... בניהולו של חיים אפנדי, המציג לפנינו רפרטואר חדש ומגוון של שירים בערבית, בטורקית ובספרדית [במקור: איספאנייול]'. מידע דומה התפרסם שבוע קודם לכן, ב־28 במאי 1908, בעיתון אחר בלאדינו שראה אור באיזמיר – 'איל קומירסייאל' (*El Commercial*, כרך 3, מס' 15, עמ' 9). מכאן אנו למדים שהופעתו באותו בית קפה באיזמיר לא הייתה אירוע חד־פעמי, אלא חלק מסדרת הופעות שנמשכה שבועות אחדים.

מן הפרסום הקצר ב'איל נוב'יליסטה' אנו למדים על שני נושאים בעלי משמעות מכרעת הנוגעים להקלטות של חיים. ראשית, הוא ביצע 'חידושים', כלומר שירים חדשים, ואפשר להניח כי את מקצתם יצר בעצמו. במונח 'יצר' כוונתנו שחיים חיבר טקסטים מקוריים בלאדינו והתאים אותם ללחנים קיימים של שירים מוכרים בטורקית, ואולי גם בערבית – נוהג מקובל בקרב זמרים יהודים-ספרדים. חיים גם קלט שירים חדשים ממקורות שונים ו'סִפְּרֵד' אותם, כלומר ביצע אותם בסגנונו המיוחד. בהקשר זה מעניינת ביותר הימצאותם של שירים ספרדיים מודרניים בין הקלטותיו. כך מספרות לנו הקלטותיו של חיים עוד פרק בהתקרבותה של העילית האינטלקטואלית היהודית-הספרדית העות'מאנית אל ספרד המודרנית. שנית, חיים שלט ברפרטואר של שירי חול בארבע שפות לפחות – לאדינו, טורקית, ערבית ועברית מודרנית – וזאת לצד שליטתו ברפרטואר של שירי קודש בעברית. בהמשך למה שנאמר כבר, אפשר לשער כי במילה 'ספרדית' (איספאנייול) התכוון כותב ההודעה שנזכרה לעיל גם לספרדית מודרנית, ולא ללאדינו בלבד. יתר על כן, כמה מהקלטותיו של חיים נושאות את הכיתוב 'ספרדי' (Espagnol), שפירושו בדרך כלל 'לאדינו', אבל לפעמים גם 'ספרדי מודרני' (למשל, 'La palomba Espagnol').

קשריו של חיים אפנדי עם ספרד התקיימו בערוץ נוסף. חיים הוא המקור של שני טקסטים בלאדינו שנשלחו בשנת 1911 על ידי מַנואל מאנְריקֶה דֶה לארָה לארכיון מֶנֶנְדֶז פִּידאל במדריד (CMP, Encuesta 113): הרומנסה 'דון בואיסו ואחותו' (*Don Bueso y su hermana*, CMP H2.23) ושיר האהבה המפורסם 'הקריאה לשחרחורת' (*La llamada a la morena*) הפותח בשורה 'מורינה מי ייאמאן' ('Morena me llaman', CMP AA45.9). מאנריקה דה לארה היה קצין מצטיין ומלחין שסייר בקהילות היהודיות הספרדיות באגן הים התיכון מטעם דון ראמון מנדז פידאל, בכיר חוקרי הספרות הספרדית העממית. אין לנו כל הוכחה שמאנריקה

דה לארה אכן נפגש עם חיים אפנדי באופן אישי. עם זאת, לגבי אחד השירים שמאנריקה דה לארה מייחס לחיים (הרומנסה 'דון בואיסו ואחותו') לא ידוע לנו על הקלטה מסחרית בביצועו של חיים אפנדי (אילו הייתה הקלטה כזאת בנמצא, יכלה היא לשמש מקור לאספן). לפיכך עלינו להניח שהיה מגע כלשהו ביניהם – ישיר או עקיף.

למרות דלות המידע על אמן עתיר זכויות כחיים אפנדי, המספר העצום של הקלטות מסחריות שלו – במושגים של ראשית המאה העשרים – מעיד על המוניטין שיצאו לו. עדות לפרסום הרב שלו מהווה, למשל, אזכורו בסיפור עממי המצוי בארכיון הסיפור העממי בישראל ע"ש דב נוי שבאוניברסיטת חיפה (אסע"י 5324, תועד מפי אהרן פרנקו מטורקיה ב־1963 על ידי דב נוי). הסיפור הוא וריאנט של הטיפוס הסיפורי העממי [AT 922*C I-B IFA], המספר על מוסיקאי יהודי שכופים עליו לנגן או לשיר לפני השליט המקומי (מלך, סולטאן, נסיך וכיו"ב) ביום חג יהודי חשוב, בניגוד למצוות הדת. המוסיקאי מסרב ומשלם את המחיר (מוות או התאבדות) או שהוא מציית, אך בוחר לבצע נעימה יהודית מן הרפרטואר של החג. הביצוע המרגש באופן מיוחד גורם לשליט להימלך בדעתו, והוא מוותר ליהודי ואפילו משלם לו סכום כסף גדול כגמולו או ממנה אותו למוסיקאי הבכיר בחצרו. ברוב הגרסאות של הסיפור הגיבור הוא מוסיקאי יהודי ששמו אינו נזכר. אולם בזכות הפרסום האגדי של חיים אפנדי הוא מתגלה בגרסה מסוימת זו כגיבור. וזהו הסיפור:

מלך איזמיר נלחם נגד הסלאבים. העיר בלגרד נפלה בידיהם והוא התעצב. עבדיו רצו להביא מישהו שירומם את רוחו. הוא ציווה עליהם להביא את חיים אפנדי, המפורסם שבכנרים בטורקיה כולה. העבדים הגיעו לביתו של חיים אפנדי ומצאוהו ישוב לשולחן הערוך. ציוו עליו לבוא עמם, והוא השיב שהוא מכבד את המלך אך אינו יכול לבוא. סיפרו השליחים למלך מה

שאירע, והמלך ציווה לשלוח קציני משטרה להביא אליו את המוסיקאי. היה זה ערב יום כיפור וקציני המשטרה מצאו את חיים אפנדי עטוף בטלית ומוכן לסעודה המפסקת. הם לקחו אותו בכוח ואמרו לו: 'דינך מוות, אולם קודם לכן חובה עליך לבדר את המלך.' חיים אפנדי לא ידע מה לנגן. הוא פתח את סידור התפילה שהחזיק בידיו והתחיל לנגן נעימות מתפילת ערבית, מן הסליחות ועוד. המלך התרגש התרגשות עמוקה למשמע המוסיקה ושאל מהי. חיים אפנדי הסביר למלך מהי המוסיקה והמלך שילח אותו לדרכו והעניק לו סכום כסף גדול.

היחסים בין חיים אפנדי לשלטונות האימפריה העות'מאנית – אשר כפי שהזכרנו אפשר שהיה להם בסיס עובדתי – נותרו חיים במסורת שבעל־פה של היהודים העות'מאנים. כך, לדוגמה, בריאיון עם החוקר סמואל ג' אַרְמִיסְטֶד אמרה אֵיסְטֶרִיאה מַאייוֹ מרודוס ב־7 בפברואר 1958: 'זהו תקליט טוב. הוא יצא באיסטנבול. הוא מושר בפי חיים אפנדי. אני חושבת שהתקליטים האלה קיימים עדיין. חיים אפנדי היה זמר גדול. הוא הופיע לפני הסולטאן הטורקי [עבדול] חמיד ושר [שירים] כאלה כמו 'הסירנה בים.' (המקור בלאדינו באתר של אוסף ארמיסטד, סילברמן וכץ, www.sephardifolklit.org, מס' ec073-4).

רמז נוסף למוניטין של חיים כזמר, עוד לפני שהתחיל בקריירת ההקלטות שלו, וכן לפעילותו כמתרגם של פיוטים ללאדינו אפשר למצוא בפרסום משנת תרנ"ה (1895) בערך. זהו התרגום שלו לפיוט 'אם אפס רובע הקן' (תקליטור 1, מס' 12) שראה אור ברוסצ'וק שבבולגריה בהוצאת אלקלעי והובא לדפוס על ידי נסים הלוי, מלמד וחזן בבית הכנסת גירון בעיר (עותק נמצא בספריית יד בן צבי בירושלים). בכותרת הפרסום נכתב בלאדינו: 'קונפונידו די חיים איפ'ינדי, קאנטאדור אפ'אמאדו די אידירני' (נתחבר על ידי חיים אפנדי, זמר מפורסם מאדירנה).

השאלה באיזו מידה השפיעו ההקלטות של חיים אפנדי על המסורת היהודית-הספרדית שבעל־פה במהלך המאה העשרים מחכה עדיין למחקר ולהערכה. אולם ברור כי המטען שלקחו עמם יהודים-ספרדים שעזבו את טורקיה ויוון בשני העשורים הראשונים של המאה העשרים כלל עותקים של הקלטותיו. המחקר שערכה רבקה הבסי מראה כי הרפרטואר של הזמר ונגן העוד יצחק סֶנִי, גם הוא מאדירנה - על פי התיעוד של רעייתו, אֶמילי סֶנִי (שניהם היגרו לארצות הברית באמצע שנות העשרים) טבוע בחותמו של רפרטואר השירים בלאדינו של חיים אפנדי (הבסי 2007). כמו כן, גרסאות רבות של שירים בלאדינו שנכללו באנתולוגיות מודרניות מגלות זיקה ברורה לביצועיו המוקלטים של חיים. התעלמותם של חוקרים בעשרות השנים האחרונות מן החותם שהותירה הטכנולוגיה המודרנית על המוסיקה היהודית-הספרדית המסורתית, תבוא עתה על תיקונה באמצעות האזנה להקלטות של חיים.

ההקלטות

חיים אפנדי התחיל בקריירת ההקלטות שלו בגיל מאוחר יחסית, כשהיה בן 54, והוא כבר זמר מבוסס ומפורסם בקרב היהודים באימפריה העות'מאנית. הקהל שלו התרכז באדירנה עיר הולדתו, באיסטנבול, באיזמיר, וגם, לפי השערתנו, בסלוניקי. כשערך את ההקלטות האחרונות היה בן 73.

בשש השנים הראשונות של קריירת ההקלטות שלו (1907–1913) הקליט חיים כ־75 שירים, יותר מכפי שהקליט בשארית ימיו כאמן פעיל, בשנים 1914–1926. ההקלטות המוקדמות ביותר נעשו על ידי חברת 'תקליטי אודיאון' ב־1907 וב־1908, וראו אור באיסטנבול, ככל הנראה בסמוך למועד השלמת עריכתן. רוב הקטעים שהוקלטו אז יצאו לאור שנית בחברת 'אודיאון' האמריקנית בשנים 1921–1926, תוך ציון שמות ומספרי קטלוג שונים. קשה לקבוע אם תקליטי חברת 'אודיאון' האמריקנית הוטבעו ונדפסו באירופה ונשלחו משם לשוק האמריקני או שיוצרו באמריקה. הוצאות מחודשות אלה מעידות על כוח המשיכה שנודע לזמרתו של חיים בקרב הקהילה היהודית-הספרדית מן האיפריה העות'מאנית, שהתבססה בארצות הברית בעשרים השנים הראשונות של המאה העשרים.

משנת 1911 ועד 1926 הקליט חיים אפנדי עבור חברה אחרת – חברת 'תקליטי בלומנטל והמכונה המדברת' (Blumenthal Record and Talking Machine Company) והחברות שלה, 'אורפיאון' (Orfeon) ו'אורפיאוס' (Orfeos). החברה נוסדה בשלהי 1910 או בראשית 1911 על ידי האחים הרמן ויוליוס בלומנטל והיא נחשבת לראשונה בחברות התקליטים הטורקיות. שני האחים שירתו קודם לכן כנציגיה הראשונים של חברת 'אודיאון' בטורקיה. אין ספק שהכירו

היטב את חיים ואת יצירותיו. מלחמת העולם הראשונה שיבשה את פעילות ההקלטות של חיים. אדירנה עיר הולדתו והקהילה היהודית שבה ספגו אבידות קשות וסבלו מביזה מידי הבולגרים. זוהי הסיבה שמן השנים 1913–1921 אין כל הקלטות ששמו של חיים אפנדי מופיע עליהן.

סדרת ההקלטות הגדולה האחרונה של חיים אפנדי נערכה בשנים 1921–1923 וראתה אור גם היא בחברת 'אורפיאון'. אף שהיה אז כבר כמעט בן שבעים שנה, הקליט חיים יותר מ־45 שירים וקטעי תפילה. בשלוש השנים שלאחר מכן (1923–1926) הקליט קומץ קטעים בלבד. ככלל, ההקלטות משנות העשרים כוללות יותר קטעי תפילה מאשר שירים בלאדינו. אפשר שבאותם ימים פינתה אישיותו כבדרן את מקומה לדמות השקולה יותר של חזן, אם כי לנוכח שכיחותם של אי–דיוקים טקסטואליים בהקלטות של קטעי התפילה ניתן לשער כי חיים לא פעל כחזן. הסבר אחר לריבוי קטעי התפילה הוא שעם הקלטתם השלימה 'אורפיאון' חסר שהיה לה באוסף הכולל של מוסיקה יהודית–ספרדית, ובהיצע של הקלטות בביצוע חיים אפנדי. בהקלטות המוקדמות מיצה חיים, ככל הנראה, את רפרטואר השירים שלו בלאדינו, ולחברה היה כבר מבחר גדול של שירים כאלה. בין ההקלטות המאוחרות בולטים שירים אחדים בעלי תוכן ציוני, והם מצביעים על זיקתו של חיים לתנועה הלאומית היהודית, זיקה שבאה לידי ביטוי כבר ב־1913, כאשר ביצע את אחת ההקלטות המוקדמות ביותר של 'התקווה'.

ההתמקדות בהוצאה מחודשת של ההקלטות בעברית ובלאדינו מפי חיים אפנדי אל לה להסיח את דעתנו מן ההקלטות שלו בטורקית. דוגמה לאמנות השירה שלו בסוגה הקולית גאזל (gazel) אפשר למצוא בהקלטה של השיר Dil Hanesi Yandı bu Şeb במקאם סוזינאק, הנכללת בתקליטור של הקלטות היסטוריות, Gazeller 3, שהוציאה לאור בטורקיה חברת התקליטים 'קאלאן'. חיים גם ביצע והקליט קטעים בסגנונות קלילים יותר של המוסיקה

הטורקית העות'מאנית, וביניהם 'קאנטו' (kanto), סוגה פופולרית נפוצה שנהגו לשיר צוענים ובני מיעוטים אחרים. אנחנו מניחים שהאמן 'חיים', שג'מאל אינלי (Cemal Ünlü) מזכיר במאמרו 'קאנטו' בין המבצעים הנוצרים הבולטים של סוגה זאת בתחילת המאה העשרים, הוא לא אחר מאשר חיים אפנדי (www.costak.blogspot.com/2006/03/kanto-article-by-cemal-nl.html, נדלה בתאריך 10 באוקטובר 2006).

לבסוף, חיים הקליט גם מונולוגים ודיאלוגים קומיים בלאדינו (למשל, *Rinya konyugal*, 'ריב משפחתי', ו־*El dantista moderno*, 'רופא השיניים המודרני'), שהיו כנראה פופולריים בקרב הקהל היהודי–הספרדי בסוף המאה התשע–עשרה ובתחילת המאה העשרים.

רפרטואר וסגנון ביצוע

חיים הקליט כשישים שירים וקטעי תפילה בעברית, וכשמונים בלאדינו. אחדים מהם הקליט יותר מפעם אחת. ערכנו את ארבעת התקליטורים על־פי חלוקה זו, וכללנו בהם את כל ההקלטות שבידינו שמצבן סביר. שני התקליטורים הראשונים כוללים קטעים ליטורגיים ופאראליטורגיים, מסודרים לפי סדר התפילה והחגים. רוב ההקלטות בעברית הן של קטעי תפילה ופיוט לימים הנוראים. ראוי לשים לב להקלטות של תרגומי לאדינו לקטעי תפילה מסוימים. זהו נוהג שרווח במאה התשע–עשרה יותר מאשר בתקופות שלאחר מכן. מבחר הקטעים הליטורגיים שהקליט חיים מורכב מן הרפרטואר היוקרתי והמוכר ביותר של מוסיקת קודש יהודית–ספרדית שקסם כנראה לרוכשים הפוטנציאליים של התקליטים.

חיים הקליט גם לפחות ארבעה פזמונים – שירים פאראליטורגיים בעברית שבוצעו באירועים משפחתיים או קהילתיים ובהתכנסויות של מקהלת המפטירים מאדירנה (סרוסי, בדפוס 2). ארבעת הפזמונים הם: 'יה אל חביב', 'שבתי באדוני', 'רחום עד מתי' ו'אמת אל שמך'. מתוכם הצלחנו לאתר רק עותק של 'רחום עד מתי'.

התקליטורים מס' 3 ו־4 כוללים שירי חול בלאדינו (יוצאת מן הכלל היא הקופלה 'מוצאי שבת', *Noche de alḥad*). הם מסודרים לפי הסדר הכרונולוגי של הקלטתם. הרוב המוחלט של השירים שייך לסוגה המוכרת כ'קאנטיקאס' או 'קאנטיגאס'. אלו הם שירים ליריים, בדרך כלל שירי אהבה, ורבים מהם מודרניים (מאמצע המאה התשע-עשרה ואילך). בסוגת הרומנסה – אותה סוגה יוקרתית של שירים בלאדינו שמשכה את רוב החוקרים בתחום השירה הספרדית שבעל־פה – הקליט חיים רק רומנסות בודדות. יתר על כן, בסוגת הקופלאס – הסוגה הייחודית של השירה בלאדינו, שמקורה בימי הביניים ואשר התפתחה ושגשגה במיוחד באימפריה העות'מאנית מן המאה השבע-עשרה ואילך – הקליט חיים רק קופלה אחת ויחידה. הפרופורציות בין סוגות השירה העממית בלאדינו כפי שהן מיוצגות ברפרטואר המוקלט אינן מפתיעות, משום שהן משקפות כנראה את הטעם הנפוץ בקרב קהל היעד של חיים. הקהל דרש שירים חדשים או אותם שירים מן הרפרטואר המסורתי שמאוחר יותר יהפכו למרכיב קבוע בהופעות של זמרים במהלך המאה העשרים.

ניתן לסכם בקיצור כמה מן המאפיינים של ההקלטות של חיים. כמעט כולן נפתחות בהכרזת שמה של חברת ההקלטה. מלווה אותו כלי נגינה יחיד, במיוחד בקטעים הליטורגיים (קאנון, עוד או קלרנית סולו כמו ב'אבינו מלכנו' וב'הודו לה' כי טוב'), או אנסמבל קטן ובו עוד, קמנצ'ה (כינור מזרחי) או קלרנית, וקאנון. לעתים קרובות מאוד יש פתיח וכן קטעי ביניים כליים בין

בתי השיר. התפקיד הקולי מתחיל בדרך כלל בווקליזה של הברת קריאה (בדרך כלל 'אה'). לעתים נדירות מתחילות ההקלטות (ולפעמים מסתיימות) בסדרת מילים בטורקית, למשל: 'Ah, lo, yarım, medet, aman' (תקליטור 3, מס' 9). קטעים רבים, ובפרט אלו הליטורגיים, נחתמים במליסמה ארוכה שאין בה פעמה ברורה או טקסט, ולעתים רחוקות – באלתור כלי. מתקבל על הדעת שסלסולים קישוטיים ואלתורים כליים אלה נוספו כדי להאריך את משך הקטע לכדי שלוש דקות – משך ההקלטה שצד אחד של תקליט-78 יכול להכיל. בטקסטים הכלולים בדברי ההסבר השמטנו את הווקליזות בדרך כלל.

במבט כולל, להקלטות של חיים אפנדי נודעת חשיבות עצומה. הן מספקות למאזין תמונה מקיפה למדי של רפרטואר המוסיקה היהודית-הספרדית בביצוע גברים במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה. בהאזיננו להקלטות בלאדינו אנו עדים לתרבות מוסיקלית במעבר מסגנונות מסורתיים ישנים יותר, לסוגות של שירים מודרניים ממקורות טורקיים, בלקניים ומערב-אירופיים (ובאופן בולט במיוחד מן המוסיקה הספרדית הפופולרית המודרנית). יתר על כן, ההתקבלות יוצאת הדופן של ההקלטות מפי חיים אפנדי בשלושים-ארבעים השנים הראשונות של המאה העשרים מתגלה בבירור בחותם שהותירו הקלטותיו בזיכרון הקולקטיבי של היהודים-הספרדים מארצות המזרח, כפי שתועד במחצית השנייה של המאה העשרים. בהערות לשירים בלאדינו הצבענו על זיקות בין ההקלטות של חיים לבין נוסחים בעל־פה של אותם שירים שנאספו על ידי חוקרי הפולקלור של היהודים-הספרדים, וביניהם אלברטו חמסי, משה אטיאש, ליאון אלגאזי ויצחק לוי. רבים מן השירים הללו היו לפופולריים ביותר ברפרטואר בן זמננו, בגרסאות המזכירות באופן מובהק את אלה שראו אור בתחילת המאה העשרים מפיו של הטרובדור היהודי-הספרדי.

האופי החדשני של הרפרטואר שהקליט חיים אפנדי בלאדינו עולה בבירור מתוך השוואה לרפרטואר הליטורגי השמרני למדי שלו. רבים מן הקטעים הליטורגיים משקפים סגנון ספרדי עות'מאני ישן, שכמעט ונעלם אחרי מלחמת העולם השנייה. סגנון זה מתאפיין, מחד גיסא, באינטונציה על פי המקאמים הטורקיים, ומאידך גיסא אינו צמוד למוסכמות המלודיות של המקאמים הטורקיים של אותה תקופה. בהקלטות ניכרות גם עקבותיו של הנוהג לבצע פיוטים וקטעי תפילה מסוימים בתרגום ללאדינו, כפי שנדפסו בסידורי תפילה שנפוצו ברחבי האימפריה העות'מאנית במאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה.

מן הראוי להוסיף הערה אחרונה ביחס לדמיון ולשוני בין הרפרטואר המוקלט של חיים אפנדי לזה של יצחק אלגאזי. השוואה כזאת מעניינת וראויה למחקר. ההבדלים נובעים ממקומות המוצא השונים של הזמרים (מערב תרקיה ואנטוליה), מהפרש הגילים ביניהם (חיים היה מבוגר מאלגאזי בשלושים וחמש שנה) ומדרך ההפקה הקולית. בעוד שהרפרטואר הליטורגי שהקליטו השניים חופף במידה רבה, חיים דבק בסגנון מאופק לעומת הביצוע הווירטואוזי של אלגאזי. לפיכך, מרתק להשוות בין ביצועיהם לאותו טקסט ליטורגי - לדוגמה, 'אבינו מלכנו' - כדי להבין את ההבדלים הדקים ביישום הייחודי הנזכר לעיל של המקאם הטורקי במוסיקה הליטורגית היהודית-הספרדית העות'מאנית. לעומת זאת, הרפרטואר בלאדינו שהקליטו שני הזמרים שונה מאוד. אלגאזי הקליט שירים מרפרטואר הקהילה באיזמיר, עיר הולדתו, שרבים מהם לא היו מוכרים עד אז מחוץ לעיר. ואילו חיים הקליט רפרטואר של שירים פופולריים שנהג לבצע, ואשר לפי מקורות נוספים היה נפוץ מאוד בקרב הציבור הספרדי באיסטנבול, באדירנה ובסלוניקי.

שיטת התעתיק וכותרות השירים

כותרות הקטעים שהופיעו על גבי התקליטים המקוריים של חיים אפנדי לוקות באי-עקביות ומשקפות שיטות לא אחידות של תעתיקי עברית ולאדינו. מרכיבים מצרפתית, מגרמנית ומטורקית משמשים בערבוביה ברישום אקראי של הכותרות, שנעשה כנראה בידי מהנדסי ההקלטה, שמן הסתם לא הבינו את מילות השירים. בדברי ההסבר לשירים נקטנו בכותרות המקובלות במחקר והבאנו את הכותרות שעל גבי התקליטים בסוגריים (בדברי ההסבר בעברית מובאת רק אחת מאלו האחרונות, והיא ניתנת בכתיבה העברי). לשירים בלאדינו אימצנו כותרות מדעיות מוסכמות משני מקורות עיקריים. בשירים הליריים יישמנו בעיקר את הכותרות שנקבעו בקטלוג פרויקט הפולקלור, מפעל משותף של המחלקה ללאדינו של 'קול ישראל' ושל המחלקה ללימודים יהודיים-ספרדיים במועצה העליונה למחקר מדעי בספרד (CSIC). לרומנסות השתמשנו בכותרות המדעיות שהנהיגו ארמיסטד וצוות חוקרים בקטלוג של ארכיון מנדז-פידאל (ארמיסטד ואחרים, CMP). במקרים שבהם לא מצאנו כותרת מקובלת במחקר השתמשנו בשורה הפותחת של השיר, בכתיב הספרדי הנורמטיבי. אשר לתעתיק בכתב הלטיני: תעתיק הכותרות העבריות של קטעי התפילה והפיוט נעשה בהתאם לשיטה הכללית הנהוגה ב'אנציקלופדיה יודאיקה' (1972) בשינויים קלים. תעתיקי הטקסטים בלאדינו נעשו לפי השיטה הנהוגה בכתב העת *Sefarad* (מדריד), תוך השמטת הסימנים הדיאקריטיים. בתעתיקים השתדלנו לשקף את ההגייה הייחודית של התנועות בלאדינו שבפי חיים אפנדי. עקב אילוצים טכניים הטקסטים בלאדינו מובאים בתוך דברי ההסבר באנגלית בלבד.

תקליטור 1: מוסיקה ליטורגית

שבת

1. קדיש

זוהי דוגמה ללחן מקורי מאולתר שחזנים באימפריה העות'מאנית שרו בו את ה'קדיש' הפותח בשחרית לשבת, כדי לבסס את המקאם לאותה שבת (מקאם נִכְּרִיז, בקטע הנדון), או שזהו 'קדיש' מושר שנהוג היה לחתום בו את המפגשים של מקהלת המפטירים באדירנה. שלא כבכל ההקלטות האחרות של מוסיקה ליטורגית מפי חיים אפנדי, בהקלטה זו משתתף 'קהל' המבצע את המענה המסורתי.

2. ראו בנים את גבורתו

פסקה קצרה זאת מברכת הגאולה (בנוסח הספרדי) בערבית לשבת מתארת את חציית ים סוף על ידי בני ישראל. במסורת הספרדית מושרת פסקה זאת בדרך כלל בלחנים מיוחדים. לאחר ביצוע הקטע בעברית שר חיים אפנדי את הטקסט פעמיים בתרגום ללאדינו. הלחן חסר פעמה ברורה והוא קישוטי מאוד ואיטי. למרות איכותו האלתורית, הקטע כולל לחן אחד המושר שלוש פעמים בווריאנטים שונים.

3. קידוש

זהו ביצוע קלסי של הקידוש בערב שבת, המושר במסורת הספרדית המזרחית בפי ראש המשפחה לפני הארוחה החגיגית. הטקסט מורכב מפסוקי מבוא (בראשית ב,1–3), מהברכה על היין ומברכת השבת. הקטע מסתיים בווקליזה ובברכה מפי חיים אפנדי: 'שבת שלום, סינְייוֹרֵיס' ('שבת שלום, רבותי').

4. הנותן תשועה למלכים

ברכה לרווחתם של השלטונות המקומיים. נאמרת בבתי הכנסת אחרי הקריאה בתורה בשחרית לשבת. חיים אפנדי מקדיש את הברכה לסיר הרברט סמואל, הנציב הראשון של המנדט הבריטי בארץ ישראל, שהתמנה לתפקידו בשנת 1920.

5. מכתם לדוד

פרק ט"ז בתהלים (פסוקים 1-2, חצי פסוק 4, פסוקים 8-10) מבוצע בבתי הכנסת הספרדיים המזרחיים בשבת אחר הצהריים, סמוך לצאת השבת. לחן מיוחד זה מבטא תוגה על סופו הקרב של יום המנוחה הקדוש. ההקלטה החלקית של מזמור זה נובעת אולי ממגבלות זמן ההקלטה, אך גם מן הביצוע של קטע זה בבית הכנסת כשירת מענה, כלומר מפי סולן (או קבוצת סולנים) וקהל לסירוגין.

פסח

6. הודו לה' כי טוב

לפי המסורת הספרדית נאמר מזמור ק"ז בתהלים בפתיחה של תפילת ערבית לפסח. שני הפסוקים הראשונים של המזמור (ואולי גם המילה הראשונה של הפסוק השלישי) מושרים בפי חיים אפנדי בסגנון מליסמטי מאוד.

סליחות

7. קמתי באשמורת

פיוט זה מאת ר' משה אבן עזרא (אנדלוסיה, 1055-1135 בערך) משמש לפתיחת סדר

הסליחות בכל הקהילות הספרדיות באימפריה העות'מאנית, על פי מסורת שמקורה ככל הנראה בתקופה שלפני גירוש היהודים מספרד. לפיוט ארבעה בתים בני ארבע שורות, שבכל אחת מהן חמש הברות. חיים שר את הבית הפותח של הפיוט ובעקבותיו את התרגום ללאדינו של שני הבתים הראשונים. חזנים ספרדים מזרחיים משתמשים באותו לחן לזמרת הבית 'שיחו לאמי' מתוך הפיוט 'עת שערי רצון'.

8. אל מלך יושב

שלוש-עשרה מידותיו של האל הנמנות בקטע מספר שמות, בצירוף פסוקים אחדים הקודמים לו, הן יחידת טקסט המשמשת כסוג של רפרן בסדר הסליחות במנהג הספרדי. חיים מבצע את הקטע כמעט בלי ליווי, בנוסח הדקלומי המסורתי המייחד את ביצוע הטקסט בבתי הכנסת הספרדיים המזרחיים. הקטע מסתיים באלתור מליסמטי בלא טקסט, וירטואוזי ונרחב (הנמשך כדקה), שאינו הולם את ההקשר הליטורגי המקורי של הקטע. הסיבה היא כנראה הצורך להשלים את משך צדו של התקליט. כמו כן נוסף סולו של קאנון, והנגן (שגם שמו חיים) מוצג על ידי הזמר.

9. בזכרי על משכבי

סליחה מאת ר' יהודה אבן בלעם (אנדלוסיה, המאה האחת-עשרה). חיים שר את שני הבתים הראשונים של הפיוט (וחוזר בסיום על הבית הראשון) לפי גרסה משובשת מעט שנדפסה במחזורים ספרדיים לימים הנוראים. ללחן הממושקל במקאם עושאק יש מבנה ריתמי מעניין של 15/4 (ולפעמים 16/4) בכל משפט מוסיקלי. המבנה המוסיקלי של הבית הפותח הוא **אאבא**, ושל הבית השני **אאאבא** (**א** מייצג את הרפרן). מבנה מוסיקלי סטרופי זה מצוי גם בסליחות אחרות המבוססות על צורות פואטיות דומות (למשל, 'יצו האל', תקליטור 2, מס' 12 להלן).

10. רחום וחנון

פיוט זה, מן הסליחות העתיקות ביותר במסורת הספרדית, מוכר כיום על פי הבית הראשון שלו, 'אדון הסליחות', ולא על פי הרפרן הפותח אותו, 'רחום וחנון'. הלחן המושר בפי חיים אפנדי שונה במידה ניכרת מן הלחן המקושר בדרך כלל עם טקסט זה בבתי הכנסת הספרדיים המודרניים ברחבי העולם. הוא מייצג בוודאי את הרובד הספרדי העות'מאני ומוכיח כי מוצאו של הלחן הנפוץ, המסורתי כביכול, הוא ככל הנראה מודרני.

11. אבינו מלכנו

תפילה זו, המורכבת מסדרה של תחינות בנות משפט אחד הנפתחות בנוסחה הקבועה 'אבינו מלכנו', נאמרת בסדר הסליחות ואחרי החזרה על תפילת עמידה בראש השנה וביום כיפור. ההקלטה כוללת את שלוש התחינות האחרונות לפי הנוסח הספרדי המקובל ביותר של טקסט זה. יצירה זאת מבוססת על נעימה מסורתית, שהחזן מקשט אותה באמצעים קוליים וירטואוזיים, וביניהם צלילים מתמשכים ומעברים מלודיים מהירים ממשלב למשלב. סגנון הזמרה מזכיר את זה של בלדות יווניות ושל רומנסות מסוימות בלאדינו. ההקלטה של חיים היא, על־פי הכיתוב, במקאם חוסייני, אך היא מסתיימת במקאם חג'אז. זוהי תפנית מודאלית נדירה מאוד במוסיקה הטורקית הקלאסית.

12. אם אפס רובע הקן

עקדה מאת ר' אפרים בר יצחק מרגנשבורג (1110–1175), אחד מגדולי הפייטנים האשכנזיים, הנכללת בסדר הסליחות הספרדי. למרבה ההפתעה, הגרסה בלאדינו שחיים שר שונה מן הגרסה שנדפסה בשמו ב־1895 וכן מן הגרסאות האחרות המוכרות במחקר. לחן זה במקאם עושאק/חוסייני הוא מן הנעימות הספרדיות–המזרחיות המסורתיות לימים הנוראים הנפוצות ביותר. הוא משמש גם לביצוע 'ה' שמעתי שמעך' (ראו תקליטור 2, מס' 1 להלן).

תקליטור 2: מוסיקה ליטורגית

ראש השנה

1. ה' שמעתי שמעך

פיוט מסוג רשות, המושר בפי החזן קודם לחזרה על תפילת עמידה בתפילות מוסף בימים הנוראים. הטקסט כתוב בצורת מוּסְתַּג'אב, סוגה הדומה למוּוַשַּׁח, שפיתחו משוררים עבריים בימי הביניים בספרד. השיר נפתח בפסוק המקראי 'ה' שמעתי שמעך יראתי ה'' (חבקוק ג,2), המשמש בהמשך כרפרן. הבתים הם בני ארבע שורות שמשקלן אינו קבוע. השורה האחרונה בכל בית לקוחה גם היא מן התנ"ך והיא מסתיימת במילה 'אדני', כמו הרפרן. פיוטים אחדים שהרפרן שלהם הוא פסוק זה מופיעים במחזורים ספרדיים. המוכר ביותר ביניהם, זה שנשמע מפי חיים, מיוחס לדוד בן יעקב (מחזור לימים נוראים, וינה, דפוס הראשאנצקיא, תקע"א). את המחבר ניתן לזהות כר' דוד שמואל בן יעקב פארדו (1718-1790). חיים אפנדי שר את הבית הפותח של הפיוט פעמיים (בשינויים קלים). ההקלטה מסתיימת בבית הראשון של 'אם אפס רובע הקן' בלאדינו, המושר לאותו לחן (ראו תקליטור 1, מס' 12).

2. זכרנו לחיים

תוספת מיוחדת זו לברכה הראשונה בחזרת הש"ץ על תפילת עמידה בימים הנוראים ('זכרנו לחיים מלך חפץ בחיים') מבוצעת על ידי חזנים במרחב העות'מאני לפי אחד הלחנים החגיגיים והקישוטיים ביותר ברפרטואר הליטורגי הספרדי כולו. הלחן הוא במקאם שיגא, המשמש לחזרה על תפילת עמידה כולה.

3. היום הרת עולם

את 'היום הרת עולם' אומרים בתפילת מוסף לראש השנה בעקבות התקיעות בשופר שלאחר כל אחת מן החטיבות הליטורגיות המיוחדות (והברכות החותמות אותן) שנוספות בחג זה לתפילת עמידה: מלכויות, זיכרונות ושופרות. הטקסט נאמר אפוא שלוש פעמים, ובסך הכול שש פעמים במהלך שני ימי החג. בהקלטה שלפנינו שר חיים אפנדי את הטקסט פעמיים ברצף (הפעם השנייה מקוצרת), כנראה כדי להשלים את משך צד התקליט. בקהילות הספרדים משמשים לחנים שונים לביצוע כל אחת מהחזרות. מקצתם לקוחים מן הרפרטואר הליטורגי ואחרים משירים בלאדינו (סרוסי 1999). הגרסה של חיים מזכירה את קווי המתאר של השיר בלאדינו 'ציפור היופי' (*El pájaro de hermosura*).

4–5. עת שערי רצון

העקדה המפורסמת מאת יהודה בן שמואל עבאש (נפטר ב־1167) מפאז שבמרוקו, שחי בעיר הולדתו ובחאלב שבסוריה, היא מן הפיוטים המיוחדים ביותר מימי הביניים העוסקים בעקדת יצחק. בקהילות הספרדים שרים אותו בתפילת מוסף לראש השנה, לפני התקיעה בשופר או אחרי פתיחת ההיכל, בהתאם למנהג המקום. בדרך כלל שרות אותו הקהילות הספרדיות המזרחיות לפי הלחן שהוקלט מפי חיים. אף על פי כן, בתים מסוימים – וביניהם 'שיחו לאמי', 'ויהמו כל' (ראו תקליטור 2, מס' 6 להלן) ו'לבריתך שוכן זבול' – מבוצעים על ידי החזן בצורה מעוטרת. ההקלטה מסתיימת בקטע מליסמטי ארוך.

6. ויהמו כל מלאכי מרכבה

זהו הבית השני שלפני האחרון של הפיוט 'עת שערי רצון'. הוא מבוצע לפי לחן מיוחד, מליסמטי מאוד, המבטא את הדרמה המתוארת בטקסט: המלאכים מתחננים לאלוהים שיתערב וימנע את עקדת יצחק.

יום כיפור

7. לך אלי תשוקתי

פיוט מאת ר' אברהם אבן עזרא (1090 בערך – 1164 בערך) המשמש בנוסח ספרד לפתיחה של תפילת ערבית ליום כיפור, סמוך לתפילת 'כל נדרי'. חיים שר את הלחן הספרדי המזרחי המסורתי של פיוט זה. וריאנט שלו משמש גם לקופלה בלאדינו 'מוצאי שבת' ('נוג'י די אלחאד') הפותחת במילים 'אל דייו אלטו' (ראו תקליטור 3, מס' 6).

8. כל נדרי

זוהי הקלטה נדירה של הלחן הספרדי המזרחי לפתיחתה של תפילת ערבית ליום כיפור. שלא כמו הלחן האשכנזי המוכר והמפותח, הלחן הספרדי מושר במנעד מצומצם, שקטעים קישוטיים וקטעים הברתיים מובהקים מופיעים בו לסירוגין ומשרטטים בבירור את המבנה הספרותי של הטקסט.

9. עננו

תפילה עתיקה המורכבת משורות באורך משתנה, הפותחות ומסתיימות במילה 'עננו'. חיים שר את הגרסה הנפוצה המצויה בסידורי תפילה ספרדיים מזרחיים ובה תשע שורות, ומבצע את הסדרה כולה פעמיים. בפעם הראשונה הוא חוזר על השורה התשיעית, ובפעם השנייה הוא משמיט את השורה האחרונה (ככל הנראה בגלל הצורך להתאים את אורך השיר למשך צד התקליט). לחן זה משמש בדרך כלל בסלוניקי ובקהילות ספרדיות אחרות בארצות הבלקן.

10. והכהנים

סדר עבודה – העלאת זכר הקרבת הקורבנות של יום הכיפורים בבית המקדש – הכלול

בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי ירושלים

בתפילת מנחה של יום כיפור. חיים חוזר על הקטע שמבצע החזן בבית הכנסת. בלחן חגיגי, איטי ומיוחד זה מופיעות מליסמות ארוכות לצד קטעים הברתיים דקלומיים.

11. יה שמע אביוניך

פיוט זה מאת ר' יהודה הלוי (1075 בערך – 1141 בערך) הוא מבוא לסליחות בתפילת מנחה של יום כיפור. זהו אולי אחד הלחנים העתיקים ביותר ברפרטואר הליטורגי של כלל הקהילות הספרדיות. גרסה ספרדית מערבית שלו תועדה בכתב יד בהמבורג ב־1827. ההקלטה של חיים מציגה וריאנט ייחודי, ומכל מקום לא שגרתי, בהשוואה לגרסאות הנפוצות יותר שתועדו מפי חזנים ספרדים במהלך המאה העשרים.

12. יצו האל

סליחה מאת ר' יהודה הלוי. יש שהיא מופיעה בסידורי תפילה ספרדיים כרשות לקדיש בתפילת מנחה ליום כיפור או כפזמון ששרים אותו בין מוסף למנחה ביום כיפור. ביחידה הפותחת ארבע שורות, ובכל בית – שש שורות. בכל שורה שלושה חלקים בני שלוש, שלוש ושש הברות. הלחן המסורתי במקאם עושאק נפוץ בקרב חזנים ספרדים, והם משתמשים בו גם לתפילות אחרות. הלחן מורכב משני משפטים מוסיקליים, והם נשנים על פי המתכונת אאבא. במשפט ב עולה הלחן למשלב גבוה של המקאם, והוא שב ויורד למשלב נמוך ולצליל הפינאליס לקראת סופו. מהלך מלודי זה (seyir) מאפיין את מקאם עושאק.

13. אדיר ונאור

פזמון זה מבוסס על דברי מיכה הנביא (ז, 18–20) ונאמר בכל תפילות יום כיפור. הוא כתוב במתכונת של אקרוסטיכון א"ב ומורכב מ־11 בתים קצרים. בכל בית מוצגים שניים מתיאורי האל. המענה לכל בית הוא הפסוק מספר מיכה 'מי אל כמוך'. גרסתו של חיים שונה מזו

הנפוצה כיום ברוב בתי הכנסת הספרדיים המזרחיים. חלקו הראשון של הלחן הוא במשקל משולש ומזכיר לחנים ישנים יותר לפיוט זה, שתועדו בשלהי המאה התשע-עשרה אצל היהודים-הספרדים באיטליה ובווינה.

14. אל נורא עלילה

פיוט זה מאת ר' משה אבן עזרא נכלל במחזור הספרדי בפתיחתה של תפילת נעילה של יום כיפור. הלחן המסורתי שהקליט חיים מתאפיין בניגוד בין המשקל של המשפט הפותח ('אל נורא עלילה, אל נורא עלילה' ברצף של 3-2-2-3 או 3-2-3-2 פעמות) לבין המשקל של המשפט השני ('המציא לנו מחילה בשעת הנעילה' במשקל מרובע). תבנית זו תועדה בקהילות הספרדיות המערביות באיטליה (ליבורנו) ובעיקר בבוקרשט (בהשפעה איטלקית) בשלהי המאה התשע-עשרה. כמו בקטעי תפילה אחרים חיים מסיים באלתור מליסמטי ארוך, בלי טקסט.

מפטירים

15. רחום עד מתי

פזמון מאת המשורר רחמים יוסף חיים, שפעל בירושלים במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה. הפזמון נדפס לראשונה בקובץ 'יגל יעקב' (ירושלים, 1885) ואחר כך בעוד אסופות של פיוטים. הוא נפוץ בקרב חוגי המפטירים באדירנה ונדפס בקובץ השירים של המפטירים, 'שירי ישראל בארץ הקדם' (איסטנבול, 1921, עמ' 79) במקאם מוחייאר. חיים הקליט רק חצי מהטקסט. האוסול (תבנית המקצב) של הקטע הוא 16/4, והוא מסתיים בווקליזה ארוכה שאין לה פעמה ברורה.

תקליטור 3 : שירים בלאדינו

1. *Las horas de la vida* (אה לה אונה נאסי ייו)

זהו אחד השירים בלאדינו הנפוצים והמוקלטים ביותר במהלך המאה העשרים. הגרסה של חיים היא ההקלטה המוקדמת ביותר ומן השלמות ששרדו. מקורה בשיר עם אנדלוסי ומשולבים בה בתים משירים פופולריים אחרים מספרד. אפשר להניח שחיים אפנדי מילא תפקיד מכריע ביצירתו ובהפצתו של שיר לאדינו מודרני זה, אשר ייתכן כי שמע מפי אמנים ספרדיים שערכו מסעי הופעות ברחבי האימפריה העות'מאנית (סרוסי, בדפוס 1).

2. *¿Por qué no cantáis la bella?* (לה ריינה איסטאב'ה לאב'ראנדו)

גרסה מקוצרת ביותר של הרומנסה 'מדוע אינך שרה, היפה? *¿Por qué no cantáis la bella?*' (CMP J4). הרומנסה נדירה בקרב היהודים–הספרדים במזרח הים התיכון, ונודעה בעיקר בסאראייבו. אפשר לשער כי שיר טורקי (שטרם זוהה) שימש מקור למוסיקה ולשורות המושרות בטורקית. הבית הפותח הוא בטורקית: 'הלילה יורד, הנה אדליק את הנרות / הבה נשב, אהובי, בלי צער / הו, אפנדי שלי, הו, סולטאן שלי, חבק אתי / בגעגועיך אלי, שחור(ת) העיניים'. (פענוח ותרגום לאנגלית: ארול טונאלי). עוד משפטים ומילים בטורקית, שאין להם כל קשר לרומנסה, נשמעים בין השורות בלאדינו. ההקלטה מפי חיים כוללת רק שלוש שורות מפתיחת הרומנסה, כנראה בגלל מגבלת המֶשֶך של תקליט–78. גרסאות מסוימות שתועדו במסורת שבעל־פה משקפות כנראה את ההקלטה של חיים (למשל, חמסי 1995, מס' 28).

3. *Muero yo de amor* (מואירו ייו די אמור)

שיר בסוגת השארקי (şarki) שאינו מתועד במקור כלשהו הידוע לנו, בעל־פה או בכתב.

סגנונו הספרותי והנושא שלו (הצהרת אהבה יוקדת) מדגישים את מקורו המודרני למדי. האוסול הוא 12/4.

4. *Ventura y desventura en el amor* (ב'ינטורוזו מאנסיב'ו)

לחנו של שיר שארקי זה שייך לרפרטואר הפופולרי המודרני. הוא במקאם חיג'אז ואפשר שבזכות הביצוע של חיים נכנס השיר לרפרטואר היהודי–הספרדי (חמסי 1995, מס' 96; לוי 1970, מס' 58).

5. *Niña llena de brillos* (אח ניינייה יינה די בריאוס)

זוהי דוגמה לכך ששיר בלאדינו עשוי להפוך לשיר עממי בתוך תקופה קצרה. מקורו בשיר לירי מאת שלמה שלם, משורר מסלוניקי שכתב בלאדינו. השיר המקורי ראה אור בעיתון 'לה איפוקה' ב־3 בינואר 1902. שני פזמונים חוזרים, המושרים במפעם מהיר יותר, נוספו כנראה במסורת שבעל־פה, כאשר למילותיו של שלם הותאם לחן קיים שלא זוהה עד עתה. אטיאש (1972, מס' 66, 89) תיעד שיר זה בשתי גרסאות מסורתיות. למרות סגנונו האירופי הברור נפתח השיר במליסמה ארוכה יחסית ובלי פעמה ברורה, המושרת על ההברה 'אה', כמקובל ברבות מהקלטותיו של חיים.

6. *Noche de Alḥad* (אל דייו אלטו)

קופלה מסורתית זו להבדלה היא בחלקה פרפראזה על הפיוט 'במוצאי יום מנוחה' ויש לה זיקה גם לפיוט 'המבדיל בין קודש לחול'. הקופלה הייתה פופולרית מאוד ברחבי האימפריה העות'מאנית וראתה אור בקובצי שירים מתחילת המאה העשרים, ביניהם 'ספר רננות' (ירושלים, תרס"ח, עמ' 1) ו'איל בוקייטו די רומאנסאס' (איסטנבול, תרפ"ו, עמ' 2), שניהם בהוצאת בנימין ב' יוסף. אטיאש (1971, עמ' 127–128) חשף את שם מחבר הקופלה – ר'

אברהם טולידו, משורר יהודי-ספרדי עות'מאני חשוב שפעל בסוף המאה השבע-עשרה ובתחילת המאה השמונה-עשרה, ואשר התפרסם בזכות יצירת המופת שלו 'הקופלאס של יוסף הצדיק'. חיים שר ארבעה בתים בלחן הנפוץ, שאופייניים לו מהלכים מלודיים (seyir) במקאם חוסייני. גם אלגאזי הקליט לחן זה, אך הגרסה של חיים מעט מהירה יותה. בקהילות ספרדיות במרחב העות'מאני משמש לחן זה גם לפיוט 'לך אלי תשוקתי' מאת אברהם אבן עזרא, המבוצע ביום כיפור לפני 'כל נדרי'.

7. *El infante cautivo* (קארסילירו אי פייאדוזו)

רומנסה זו (CMP H16) הייתה פופולרית בקרב היהודים-הספרדים במזרח ותועדה בכתב יד מ־1794. הגרסה שהקליט חיים אפנדי מציגה את עיקר הסיפור. זוהי דוגמה לאופן שבו הוא מבצע רומנסות שלחניהן קישוטיים מאוד וחסרים פעמה ברורה, תכונות אופייניות לסגנון הספרדי המזרחי ביוון ובטורקיה. מבנהו הספרותי של הטקסט, המוצג לפי המוסכמות של חקר הרומנסות (ראו דברי ההסבר באנגלית) היטשטש לחלוטין בהקלטה של חיים בגלל המבנה המוסיקלי. ניתן להבחין בכך בעיקר בסיום הלחן באמצע השורה הרביעית ובהתחלה המחודשת שלו בחצי השני של אותה שורה. הרצף הטקסטואלי השתבש גם בגלל זמרה של הברות חסרות מובן, שנוספו כדי להשלים את המשפטים המוסיקליים. גרסה נוספת השתמרה על גבי תקליט 'אורפיאון' 10186 והיא קצרה יותר וכוללת רק את שש השורות הראשונות.

8. *El conde Niño* (אליב'אנטיש ב'וס טורונג'ה)

עוד גרסה מקוטעת של רומנסה (CMP J1). ההקלטה של חיים משתקפת בגרסאות שתועדו במסורת שבעל־פה בקהילות היהודים-הספרדים באגן המזרחי של הים התיכון (חמסי 1995, מס' 27) ובקרב מהגרים בני קהילות אלה בארצות הברית.

9. *Los árboles llorosos* (ארב'וליס ייוראן פור ייוב'ייאס)

שיר זה, ששורות הפתיחה שלו מקורן בשירה העממית היוונית ('Κλαίνε τα δέντρη γιά νερό'; הבסי 2007, עמ' 201–202), נפוץ מאוד ברפרטואר היהודי–הספרדי המודרני, וגם במקרה זה – בעיקר בהשפעת ההקלטה מפי חיים. הגרסה שלו אינה כוללת את הפזמון החוזר המפורסם 'Torno y digo / qué va ser de mí, / en tierras ajenas / yo me vo murir', המהווה חלק בלתי נפרד משיר זה במסורת המודרנית בעל־פה (ראו אטיאש 1972, מס' 115, 116; חמסי 1995, מס' 87) וברוב ההקלטות המסחריות. את הבית האחרון בגרסה של חיים שומעים כיום רק לעתים נדירות.

10. *Hablo con coraje + El ardoroso amor* (אב'לו קון קוראז'י)

שיר אהבה בסגנון מערבי ברור ובמשקל 6/8. בתי השיר בני ארבע שורות ארוכות, שבכל אחת מהן 12 הברות. הבית השני הוא חלק מהשיר *El ardoroso amor* שנכלל במחזה בלאדינו 'יוסף ב'ינדידו פור סוס אירמאנוס' ('יוסף נמכר על ידי אחיו'), שראה אור בקונסטנטינופול ב־1910 (רומרו 1978). כמו כן נכלל השיר בקובץ 'איל בוקייטו די רומאנסאס', במקאם ראסט. הטקסט כולל מילים בעברית ובטורקית (dor, dip). חיים אפנדי הקליט גם גרסה קצרה יותר של השיר, הכלולה באנתולוגיה של יצחק לוי (1959, מס' 73; ראו גם אטיאש 1972, מס' 38).

11. *La paloma/Cuando salí de la Habana* (לה פאלומבה/קואנדו סאלי די לה אב'אנה)

האבאנרה (habanera) מפורסמת זו, פרי עטו של המלחין הספרדי סבסטיאן דה אירדייר אי סאלאברי (Sebastián de Iradier y Salaverri, 1865–1809), התפרסמה במרחב התרבות ההיספני בשלהי המאה התשע–עשרה והוקלטה כבר ב־1899. שלא כמו שירים אחרים ברפרטואר של חיים שמקורם ספרדי מודרני, שיר זה לא תועד במסורת שבעל־פה,

אולי מפני שלא נחשב לשיר ספרדי–יהודי. עם זאת, הבית האחרון בגרסה של חיים מקורו ספרדי–יהודי בבירור: נזכרים בו 'חכם' ('ḥakham') וברכת הנישואין ('bindición').

12. *La estrella Diana* (מאנייאנה מאנייאנה)

קנטיגה פופולרית מן הרפרטואר הספרדי המזרחי (CMP AA40; חמסי 1995, מס' 78). ייתכן שמקורה עתיק: מוטיבים כגון הכוכב דיאנה ('la estrella Diana') והגבירה הנאוה ('linda dama') מזכירים שירים ספרדיים ליריים מימי הביניים. גרסתו של חיים מקוטעת מאוד.

13. *La malcasada con un viejo* (טודו בואינו טינגו)

שיר לירי סודר (סֶריאלי) בהשראת נושא מוכר בליריקה הספרדית העתיקה – אישה צעירה הנשואה לבעל זקן. בכל בית היא משווה את הופעתם הזוהרת והמושכת של גברים צעירים למלבושיו האיומים של בעלה הזקן.

14. *La luz en el balcón* (אב'רי טו פואירטה)

גם שיר לירי זה נפוץ במסורות שבעל־פה (אטיאש 1972, מס' 73; חמסי 1995, מס' 106) ובדיסקוגרפיה המודרנית. אולם הגרסאות המודרניות של הלחן ערוכות בדרך כלל במשקל מוסיקלי קבוע ונבדלות באופן מהותי מן הגרסה הרפסודית למדי שהקליט חיים. הבית השני והשלישי בגרסתו נדירים מאוד בדיסקוגרפיה המודרנית.

15. *El barón despreciado* (בארונה ב'ו אזירטי)

זהו אחד משירי הלאדינו המפורסמים ביותר בסגנון מערב–אירופי (כנראה צרפתי), והוא התפרסם בזכות חיים אפנדי. רוב הגרסאות שנאספו מן המסורת שבעל־פה (אטיאש 1972, מס' 77; חמסי 1995, מס' 102) מתייחסות בבירור להקלטה שלפנינו. התיעוד המוקדם ביותר הוא משנת 1920(ברנהיים). גרסה זו הועתקה אצל אידלסון (1923, מס' 498), בלי ציון המקור.

16. *La serena + Non me lleves tú al muelle* (דאמי לה מאנו פאלומבה)

שיר זה מורכב מבתים שמרביתם ממקור ספרדי מודרני, והוא מוכר ברפרטואר הלאדינו בכותרת 'הסירנה' (*La serena*) (פדרוסה 1995). שני הבתים הפותחים – *El nido de la paloma* ו־*La torre en el mar* – מופיעים בשירי ריקוד ספרדיים. הבית החמישי בגרסה של חיים (*La serena*, על פיו מזוהה הרצף כולו) תועד באנדלוסיה כקטע פלמנקו מסוג 'קאנסיון' (canción) ובאיים הקנאריים כפוֹלְיֶה (folía) (ריקוד עם קסטנייטות). שלושת הבתים האחרים (השלישי, הרביעי והשישי) כמעט שלא השתמרו במסורת שבעל־פה. הם נכללו בחלקם בגרסה שנדפסה בקובץ 'גואירטה די קאנטיס טורקוס אי איספאנייוליס' (בעריכת מארקו משולם ונסים בכר, קונסטנטינופול 1910) ואפשר שגם מקורם הוא ספרדי מודרני. מאידך גיסא, הגרסה של חיים אינה כוללת את רצף הבתים הידוע 'הים ואני' (*La mar y yo*), ששורת הפתיחה שלו היא בדרך כלל 'סי לה מאר אירה די ליג'י' ('Si la mar era de leche') והוא כלול ברוב הגרסאות המודרניות של השיר (אטיאש 1972, מס' 4; חמסי 1995, מס' 81). ההיגוי הקסטיליאני של המילים 'hija', 'barajas' ואחרות בפי חיים מסגיר את ההשפעה הספרדית המודרנית. יתר על כן, הניגוד שבין קטעי הביניים הממושקלים בנגינת עוד לבין זמרת הרובאטו של הבתים מפי חיים רומז להשראה של מנהגי הביצוע של פלמנקו.

17. *La rosa de Mayo + Los bilbilicos* (לה רוזה אינפ'לוריסי)

בשיר שארקי זה הצטרפו כמה בתי שיר לטקסט אחד שהפך לאחד משירי הלאדינו המוכרים ביותר במאה העשרים (אטיאש 1972, מס' 78). הלחן אומץ בשלב מוקדם גם לזמרת שירי קודש עבריים (ובמיוחד ל'צור משלו אכלנו', מן הזמירות לשבת, השוו אידלסון 1923, מס' 476 ו־496).

18. ***Malandanzas del asker*** **(אב'רי לוס אוז'וס)**

זהו אחד משירי הלאדינו שנושאו הוא השירות הצבאי (בלאדינו: 'askerlik', מילה ממוצא טורקי) שהוטל על יהודים באימפריה העות'מאנית ב־1908. הגרסאות הנדירות של שיר זה שתועדו במסורת שבעל־פה קשורות כנראה להקלטה של חיים.

תקליטור 4: שירים בלאדינו

1. ***Bien orosos los mancebos*** **(ב'יין אורוזוס לוס מאנסיב'וס)**

אטיאש (1972, מס' 40) תיעד בתי שיר אלה בשיר שארקי בן עשרה בתים.

2. ***Bulisa*** **(בוליסה בוליסה)**

שיר נדיר מאוד, שאינו מוכר כמעט במקורות בלאדינו. הוא כולל שני בתים, שבכל אחד מהם ארבע שורות קצרות, ופזמון חוזר בן שש שורות, המושר אחרי כל בית. השיר קשור בבירור לקאנטיגה/קופלה המפורסמת *El mancebo enamorado*.

3. ***Vos labraré un pendón*** **(קין סי קאזה קון אמור)**

עוד גרסה קטועה של רומנסה (CMP X3; חמסי 1995, מס' 63) הכוללת רק חלק מן הסיפור המקורי, כנראה כדי להתאים את השיר למגבלת הזמן של ההקלטה.

4. ***El alma dolorida*** **(לה סולידאד די לה נוג'אדה)**

ייתכן מאוד שלפנינו שני שירים נפרדים שחוברו יחדיו: בשני הבתים הראשונים שורות

בנות עשר הברות, ובשניים האחרונים – של שמונה הברות. קטע כלי קצבי חוזר פעמים רבות במהלך ההקלטה – כמבוא, כנגינת ביניים וכסיפא. ראו גם אטיאש 1972, מס' 28; חמסי 1995, מס' 142.

5. *Caballero enamorado* (מונטאנייאס איזי פולב'ו)

עוד שיר נדיר בלאדינו. הגרסה שתיעד חמסי (1995, מס' 90) ב־1932 מפי משה קאפון מסלוניקי זהה כמעט לגמרי לזו שהקליט חיים.

6. *La gallarda matadora* (די אינפ'רינטי לה ב'ידי ב'יניר)

קטע משובש במיוחד של רומנסה נדירה בלאדינו (CMP N3; חמסי 1995, מס' 46).

7. *El guitarrista + Tienes unos ojos niña + El enamorado engañado* (איל קי טוקה לה גיטארה)

צירוף זה של שלושה בתי שיר ספרדיים מודרניים הוא מן הדוגמאות הבולטות ביותר לחשיפה של חיים אפנדי לרפרטואר הפלמנקו של שלהי המאה התשע-עשרה. ההקלטה מתאפיינת בחזרות על מילים (לעתים תוך יצירת משפטים חסרי מובן ברור), בהגייה ספרדית קסטיליאנית (למשל במילים 'mujer', 'ojos'), בסגנון הרפסודי המנוגד למשקל הקבוע של קטעי הביניים הכליים, ובמליסמות האנדלוסיות, השונות בבירור מאלה של הסוגות הקוליות הטורקיות. הבית האחרון, הפותח במילים 'ייו מי נאמורי דיל איירי' ('Yo me namurí del aire'), הפך לפתיחה של השיר *El enamorado engañado*, מן הידועים שבשירי הלאדינו במחצית השנייה של המאה העשרים. רוב הגרסאות המאוחרות של שיר זה נשענות על התעתיק של יצחק לוי (1959, מס' 34, 35) וחסרות את האופי הרפסודי של הלחן, שנשמר בהקלטה ההיסטורית של חיים. עם זאת, יצחק לוי (1973, מס'

74) רשם גם גרסה רפסודית אחת של השיר מפי מידען שזכר ככל הנראה את ההקלטה של חיים (ראו גם אטיאש 1972, מס' 3).

8. *Landarico* (איל ריי קי מונג'ו)

גרסה שלמה למדי של סיפור המעשה של רומנסה נפוצה זו (CMP M8; ראו חמסי 1995, מס' 42) – הגם שחסרה בה השורה המכרעת, כלומר רגע הגילוי של הבגידה. הגרסה שבפי חיים קרובה לגרסאות שהוקלטו מפי מידענים מאיסטנבול ובמיוחד מבולגריה, בפרט שתי השורות האחרונות. לקהילה הספרדית בבולגריה היו קשרים הדוקים עם קהילת המוצא של חיים – אדירנה. סופה של ההקלטה קטוע, אולי בגלל חישוב שגוי של משכה הכולל.

9. *El robo de Elena* (קי אופ'יסייו טיניש)

רומנסה זו (CMP F5) מבוססת על סיפור חטיפתה של הלנה מטרויה, הלקוח מן המיתולוגיה היוונית. הגרסה המקוצרת של חיים משקפת כנראה את המסורת שרווחה באיסטנבול (חמסי 1995, מס' 16).

10. *La moribunda enamorada* (קומו לה רוזה אין לה גואירטה)

קינה (אינדיג'ה) מוכרת בקרב היהודים-הספרדים במזרח. בעוד האנסמבל מלווה במשקל ברור, סגנון הזמרה של חיים בפתיחה של בתי השיר חופשי יותר. זוהי כנראה יצירה של העת החדשה (אטיאש 1972, מס' 86; חמסי 1995, מס' 141).

11. *Melisenda insomne* (נוג'י בואינה)

זהו מבחר מצומצם וקטוע של שורות מתוך רומנסה נפוצה בקרב היהודים-הספרדים באגן המזרחי של הים התיכון (CMP B17; חמסי 1995, מס' 5).

12. *El parto feliz* (קאנטיקה דיל פארידו)

זוהי ההקלטה המוקדמת ביותר של אחד השירים המעניינים ביותר בלאדינו, שנושאו כמעט ונעלם מן השירה הלירית הפאן-היספאנית: אביו ואמו של הרך הנולד. אחדים מן המוטיבים הספרותיים של שיר זה עתיקי יומין במיוחד, וניתן להתחקות אחריהם עד לימי תור הזהב של הספרות בספרד. חיים אפנדי שר שלושה בתים ופזמון חוזר, כפי שאלו מופיעים בגרסה המודפסת המקיפה ביותר של השיר ('איל בוקייטו די רומאנסאס', עמ' 10 במקאם איב'יג', Eviç; ראו גם חמסי 1995, מס' 68 וההערות שם).

13. *Maldicha es la mi vida* (מאלדיג'ה איס לה מי ב'ידה)

זהו שיר שארקי טיפוסי במקאם ביאת (Bayati) ובתבנית מקצב (אוצול) דיב'רי הינדי (Devri Hindi, 7/4). נושאו הוא מוות, כנראה מוות בטרם עת, שהפריד בין זוג אוהבים. הגרסה שרשם אטיאש (1972, מס' 30) זהה לשלושת הבתים הראשונים המושרים בפי חיים. ההקלטה מורכבת משני בתים מוסיקליים המושרים לסירוגין. הבית הראשון (למילות הבית הראשון והשלישי של הטקסט) מנצל את הטטרקורד הנמוך של המקאם, בעוד שהבית המוסיקלי השני (למילות הבית השני והרביעי של הטקסט) עובר לטטרקורד הגבוה וחוזר בשתי השורות האחרונות לטוניקה.

14. *La novia galana* (קאנטיקה דיל נוב'ייו)

שיר לכלה (למרות הכותרת 'שיר החתן' בכיתוב על גבי התקליטים) שהיה פופולרי מאוד בקהילות הספרדיות בארצות הבלקן, כפי שמעידים הנוסחים הרבים שהשתמרו במסורת שבעל־פה. גם כאן שר חיים שלושה בתים מן הגרסה שפרסם בנימין ב' יוסף בקובץ 'איל בוקייטו די רומאנסאס' (עמ' 33, מקאם איב'יג'). לפחות אחת מן הגרסאות שתועדו על ידי חמסי (מס' 131) משקפת את השפעת ההקלטה של חיים.

References | הפניות ביבליוגרפיות

ארמיסטד, סמואל ג', ישראל ג' כץ ויוסף ה' סילברמן

Armistead, Samuel G., Israel J. Katz and Joseph H. Silverman

1981 >>> 'La antigua discografía sefardí y el romancero',
La Corónica 9, no. 2, pp. 138-144.

Attias, Moshe | אטיאש, משה

1971 >>> 'המשורר העממי ר' אברהם טולידו ויצירתו בלאדינו',
שבט ועם, סדרה שנייה א (ו) (תשל"א), עמ' 116-135.
('The folk poet R. Abraham Toledo and his works in Ladino',
Shevet ve'am 1(6), pp. 116-135).

1972 >>> קנסיונרו יהודי-ספרדי, ירושלים, המכון לחקר יהדות שאלוניקי, תשל"ב.
Cancionero Judeo-español. Jerusalem: Centro de Estudios sobre el Judaísmo en Salónica.

Bernheim, Lucien L. | ברנהיים, לוסיאן ל'

1920 >>> 'Cinq chansons populaires judéo-espagnoles du XVIe siècle',
Pages d'Art, Mensuelle Suisse Illustré, Geneve.

Bresler, Joel | ברסלה, יואל

2000 >>> 'The First Half-Century of Recorded Sephardi Music', Unpublished paper presented at the International Jewish Music Conference, City University of London.

CMP (Armistead, Samuel G. et al.) | ***CMP*** (ארמיסטד, סמואל ג' ואחרים)

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

Havassy, Rivka | הבסי, רבקה

2007 >>> השיר בלאדינו במאה העשרים: עיון בקובצי השירים של אמילי סני ובואינה צרפתי-גרפינקל. עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן.

(The Ladino Song in the 20th Century: A Study of the Collections of Emily Sene and Bouena Sarfatty-Garfinkle. Ph.D. dissertation, Bar-Ilan University).

Hemsi, Alberto | חמסי, אלברטו

1995 >>> *Cancionero sefardí*. ed. E. Seroussi, in collaboration with P. Díaz-Mas, J. M. Pedrosa and E. Romero. Jerusalem: The Jewish Music Research Center, The Hebrew University of Jerusalem.

***Idelsohn, Abraham Zvi* | אידלסון, אברהם צבי**

1923 >>> אוצר נגינות ישראל, כרך ד' – נגינות ספרדי המזרח. ירושלים-ברלין-וינה, הוצאת בנימין הרץ.

Gesänge der orientalischen Sefardim. Jerusalem-Berlin-Wien. *(Hebräisch-orientalischer Melodieschatz IV).*

***Levy, Isaac* | לוי, יצחק**

1959-1973 >>> *Chants judéo-espagnols.* vol. 1, London: The World Sephardi Federation, 1959; vols. 2-4, Jerusalem: El Autor, 1970, 1971, 1973.

***Pedrosa, José Manuel* | פדרוסה, חוסה מנואל**

1995 >>> 'Dos sirenas en el cancionero sefardí', *Las dos serenas y otros estudios de literatura tradicional.* Madrid: Siglo Veintiuno Editores, pp. 175-184.

***Romero, Elena* | רומרו, אלנה**

1978 >>> 'Los cantables de Yosef vendido por sus hermanos', *Estudios sefardíes* 1, pp. 65-82.

***Seroussi, Edwin* | סרוסי, אדוין**

1989 >>> מזמרת קדם: חייו ויצירתו המוסיקאלית של הרב יצחק אלגאזי מטורקיה.

ירושלים, רננות, תשמ"ט, בצירוף שתי קלטות: ר' יצחק אלגאזי בפרקי חזנות, פיוטים ושירה ביהודית ספרדית, בעריכת עזרא ברנע ואדוין סרוסי.

Mizimrat Qedem: The Life and Music of R. Isaac Algazi from Turkey. Jerusalem: Renanot, Institute for Jewish Music, with two cassettes: *R. Isaac Algazi: Cantorial Compositions, Piyyutim and Judeo-Spanish Songs,* eds. Ezra Barnea and Edwin Seroussi.

1999>>> 'Toward a History of Jewish Oral Traditions: The Singing of the Prayer 'Hayom harat olam' in Sephardi Synagogues', *Rivista Internazionale di Musica Sacra* 20, pp. 151-174.

In press 1 (בדפוס 1) >>> 'From Spain to the Eastern Mediterranean and Back: A Ladino Song as Metaphor of Modern Sephardi Culture', *Music and the Jewish Experience.* eds. Eitan Avitsur, Marina Ritsarev and Edwin Seroussi. Ramat-Gan: Bar-Ilan University Press.

In press 2 (בדפוס 2) >>> 'Towards a Historical Overview of the Maftirim Phenomenon'. Notes to the CD collection of Maftirim songs - Center for the Research of Turkish Ottoman Jewry in Istanbul.

2
An Early Twentieth-Century Sephardi
The Historic Recordings of Haim Efr
אשית המאה העשרים
חיים אפנרי מטורקי
3
4
An Early Twenti
The Historic Recor

Glossary

'Amidah – Set of benedictions comprising the core of the Jewish prayer

***Berakhah* (pl. *berakhot*)** – Benedictions

***Ḥazzan* (pl. *ḥazzanim*)** – Synagogue cantor

Maḥzor – Prayer book for holidays

Musaf – "Additional" late morning service on Sabbaths and Holidays

***Piyyut* (pl. *piyyutim*)** – Hebrew liturgical poem

***Pizmon* (pl. *pizmonim*)** – Hebrew poem with refrain

Reshut – Poetical petition by the cantor to lead the congregation in prayer

***Seliḥah* (pl. *Seliḥot*)** – Penitential prayers recited at sunrise during the month of Elul, preceding the High Holidays

9	*El robo de Elena*	*Ke Offissio tenesch*	Orfeon 11402, Matrix: 1617	1913
10	*La moribunda enamorada*	*Como la rosa en la guerta*	Orfeon 11237, Matrix: 1570	1913
11	*Melisenda insomne*	*Notsche Buoina*	Orfeon 11403, Matrix: 1582	1913
12	*El parto feliz*	*Kantica Del Parido*	Orfeon 13127, Matrix: S.3329	1922
13	*Maldicha es la mi vida*	*Maldichta esse la mi vida*	Orfeon 13139, Matrix: S. 3342	1922
14	*La novia galana*	*Kantikal del Novio*	Orfeon 13132, Matrix: S. 3334	1922

CD 4: Songs in Judeo-Spanish

No.	Title	Original 78 rpm Titles	Catalogue and Plate Numbers	Recording Date
1	*Bien horosos los mancebos*	*Bien orosos los mansevos*	Orfeon 10566, Matrix: 850	1912-1913
2	*Bulisa*	*Boulissa, Boulissa*	Orfeon 10580, Matrix: 847	1912-1913
3	*Vos labraré un pendón*	*Ken sekasa kon amor*	Orfeon 10565, Matrix: 851	1912-1913
4	*El alma dolorida*	*La soledad de la notschada*	Orfeon 10567, Matrix: 844	1912-1913
5	*Caballero enamorado*	*Montagnas ize polvo*	Orfeon 10568, Matrix: 845	1912-1913
6	*La gallarda matadora*	*De enfrente la vide venir*	Orfeon 11171, Matrix: 1571	1913
7	*El guitarrista + Tienes unos ojos niña + El enamorado engañado*	*El ke toka la kitara*	Orfeon 11115	1913
8	*Landarico*	*El Rei ke mountcho*	Sene Collection Tape 79B Orfeon 11410, Matrix: X1638	1913

10	*Hablo con coraje +El amor corriente I*	*Avlo con coradje*	Odeon 54453	1907-1908
11	*La paloma*	*La palomba/ Cuando salí de la habana*	Odeon 54471	1907-1908
12	*La estrella Diana*	*Magnana magnana Romance Espagnole*	Odeon 54434, Matrix: CX 1662	1907-1908
13	*La malcasada con un viejo*	*Todo bueno tengo*	Odeon 54472, Matrix: CX 1657	1907-1908
14	*La luz en el balcón*	*Avre tu puerta*	Odeon 54416	1907-1908
15	*El barón despreciado*	*Barona vo azerte*	Odeon 54468, Matrix: CX1625	1907-1908
16	*La serena + Non me lleves tú al muelle*	*Dame la mano palomba*	Odeon 54442	1907-1908
17	*La rosa de Mayo + Los bilbilicos*	*La rosa enfloresse*	Odeon 54415, Matrix: CX1627	After November 1907
18	*Malandanzas del asker*	*Avre los ogios*	Orfeon 10579, Matrix: 338	1912-1913

CD 3: Songs in Judeo-Spanish

No.	Title	Original 78 rpm Titles	Catalogue and Plate Numbers	Recording Date
1	*Las horas de la vida*	*A la una nassi io (nassé io)*	Odeon 54469, Matrix: CX 1629	1907-1908
2	*¿Por qué no cantáis la bella?*	*La Reina stava lavrando*	Odeon 54375, Matrix: CX 1647	1907-1908
3	*Muero yo de amor*	*Muero io de amor*	Odeon 54393, Matrix: cx 1631	1907-1908
4	*Ventura y desventura en el amor*	*Venturoso mansevo*	Odeon 54431, Matrix: cx 1634	1907-1908
5	*Niña llena de brillos*	*Ah ninia jena di brillos*	Odeon 54467, Matrix: CX1624	1907-1908
6	*Noche de Alhad*	*Al Dio Alto*	Orfeon 10247, Matrix: 313	1911-1912
7	*El infante cautivo*	*Carselero i piadoso*	Odeon 54432, Matrix: CX1638	1907-1908
8	*El conde Niño*	*Alevantsch vos touroundja*	Odeon 54513, Matrix: CX 1850	After June 1908
9	*Los árboles llorosos*	*Arvoles yoran por luvia*	Odeon 54532, Matrix: cx1847	After June 1908

11	*Yah shema' evyonekha*	*Ya Chema Evyoneho*	Orfeon 13219, Matrix: S 3423	1922
12	*Yeẓav ha-El*	*Jessav a El*	Orfeon 11407, Matrix: 1560	1913
13	*Addir ve-na'or*	*Adir ve nahor*	Orfeon 11149, Matrix: 1621	1913
14	*El nora 'alilah*	*El Nora Alila*	Orfeon 13226, Matrix: S 3430	1922
15	*Raḥum 'ad matai*	*Pizmon Rahoum Ad Mataï*	Orfeon 13142, Matrix: S. 3345	1922

CD 2: Liturgical music

No.	CD Song Title	Original 78 rpm Title	Catalogue and Plate Numbers	Recording Date
1	*Adonai shama'ti shim'akha*	*Adonai Schamati*	Orfeon 11396, Matrix: 1620	1913
2	*Zokhrenu le-ḥayyim*	*Zochrenou lechaim*	Orfeon 11395, Matrix: 1619	1913
3	*Ha-yom harat 'olam*	*Hajom Arad Olam*	Orfeon 11391, Matrix: 1580	1913
4	*'Et sha'arei razon*	*Eth Charé Razon*	Odeon 54556, Matrix: CX 1848	After June 1908
5	*'Et sha'arei razon*	*Etcharé Razon*	Orfeon 10248, Matrix: 312	1911-1912
6	*Va-yehemu kol mal'akhei merkavah*	*Vejemou kol*	Orfeon 11150, Matrix: 1618	1913
7	*Lekha eli teshuqati*	*Leha Eli*	Orfeon 13131, Matrix: S. 3333	1922
8	*Kol nidrei*	*Kal nidré*	Orfeon 11392, Matrix: 1577	1913
9	*Anenu*	*Anenu elohe avraham*	Orfeon 13136, Matrix: S3339	1922
10	*Veha-kohanim*	*Ve akoanim*	Orfeon 11394, Matrix: 1578	1913

7	*Qamti be-ashmoret*	*Kamti*	Orfeon 10569, Matrix: 848	1912-1913
8	*El melekh yoshev*	*El Meleh*	Orfeon 13129, Matrix: S.3331	1922
9	*Be-zokhri 'al mishkavi*	*Vezouhri*	Orfeon 11200, Matrix: 1559	1913
10	*Rahum ve-hanun*	*Raḥum veḥanun*	Orfeon 13137, Matrix: S3340	1922
11	*Avinu malkenu*	*Avino malken*	Orfeon 10570, Matrix: x849	1912-1913
12	*Im afes rova' ha-qen*	*Imaphes Espagnole*	Orfeon 10185, Matrix: X314	1911-1912

Discographical Data of the Original Recordings

The following list includes the discogrpahical data about the materials included in the four CDs. We are indebted to Hugo Ströbaum for the recording dates of the Orfeon and Odeon labels' records and to Christian Zwarg for the recording dates of the Odeon label records.

CD 1: Liturgical music

No.	CD Song Title	Original 78 rpm Title	Catalogue and Plate Numbers	Recording Date
1	*Qaddish*	*Kadisch*	Orfeon 13078, Matrix: S. 3280	1921-1922
2	*Ra'u vanim et gevurato*	*Raou Banim*	Orfeon 13130, Matrix: S.3332	1922
3	*Qiddush*	*Kidousche*	Orfeon 13077, Matrix: S.3279	1921-1922
4	*Ha-noten teshu'ah la-melakhim*	*Anoten Techoua*	Orfeon 13126, Matrix: S.3328	1922
5	*Mikhtam le-David*	*Mihtam le David*	Orfeon 13134, Matrix: S.3337	1922
6	*Hodu l'Adonai ki tov*	*Oudou*	Orfeon 11112, Matrix: x1579	1913

14. La novia galana (Kantika del Novio)

This song for the bride (titled however in the recordings "The groom's song") must have been very popular in the Sephardi communities of the Balkans, as is evident from its numerous oral variants. Here, too, Haim sings three strophes of a version published by Binyamin B. Yosef in *El buquieto de romanzas* (p. 33, makam Eviç). At least one version documented by Hemsi (no. 131) seems to reflect the influence of Haim's recording.

[Vengáis?] en buenhora, señora,
del vuestro camino,
en la luz y la claredad,
dama, con vos vino.
Amán, amán,
perió su seso y su tino
hasta ver vuestra cara en paz.
Señora, vengáš en las buenas horas.

Mira, dama, que vos aspera
alhad demañana.
Yasakğis metí en la puerta,
gente por la ventana.
Amán, amán,
ven, mi novia de buena gana,
hasta ver vuestra cara en paz.
Señora, vengáš en las buenas horas.

De que 'spusí con vos, mi dama,
mi ojo no rió,
me atateš con cadena,
m'echateš al río.
Amán, amán,
una noche con vos ya rió,
hasta ver vuestra cara en paz.
Señora, vengáš en las buenas horas.

13. Maldicha es la mi vida (Maldichta esse la mi vida)

This is a classical *şarki* (makam Bayati, usul Devri Hindi: 7/4), on the subject of death, probably at an early age, as the cause of separation between the lovers. Attias 1972, no. 30 is identical to the first 3 stanzas sung by Haim. The recording consists of two musical stanzas in alternation, the first (textual stanzas 1 and 3) is in the lower section of the makam while the second (textual stanzas 2 and 4) explores the upper tetrachord, returning in their last two lines to the tonic.

Maldicha es la mi vida,
siempre vivo con dolor,
de te verte yo sin vida
ah, mi ángel, mi amor.

Desgraciado so en el mundo
sin ver más la tu color.
Ah, la tierra te cubija,
que mancilla y dolor.

En tu blanca fresca tomba
mis males quero contar.
Cada día en tu fuessa
una flor te vo plantar.

Con lágrimas de mis ojos
tu vergel vo a regar.
Tus recordos mancillantes
non me deja reposar.

Oh, que mueve meses trabates d'estrichura.
Mos nació un novio de cara de luna.
Siempre de contino al Dio demos dales.
Ya es, ya es buen simán a ver este día.
Bendicho que mos allegó a ver este día.

Oh, que pino, pino rividrido,
mos viva'l parido que mos traiga vino,
por meze licurino.

Cuando la comadre "Baruj habá" e dijo,
s'alegró 'l parido con la casa 'ntera.
Vos 'levanteš, parida, con vuestras man' llenas
a criar y a gozar minyan en su vida.
Bendicho que mos allegó a ver este día.

Ah, que pino, pino rividrido,
mos viva el parido que mos traiga vino.

11. Melisenda insomne (Notsche Buoina)

This is a short and truncated selection of verses from a widespread romance among Sephardi Jews in the Eastern Mediterranean (CMP B17; see Hemsi 1995, no. 5).

Noche buena y noche buena y noches son d'enamorar.
Oh, que noche, la mi madre, no la puedo [amenar?].
Dando vuelta pur la cama como'l piscado en la mar.
Tres hermanicas ellas todas tres a un andar.
Saltó la mas chica de ellas: – yo lelumbro como'l cristal.
Cuando la doncella durme y el lunar se vancerá.

12. El parto feliz (Kantica Del Parido)

This is the earliest recording of one of the most interesting Sephardi songs on a topic which has almost disappeared from the pan-Hispanic lyric poetry: songs for the father and the mother of the newborn. Some of the literary topics of this song are extremely old and can be traced back to the Spanish literature of the Siglo de Oro. Haim sings three strophes and the refrain that appear in the most comprehensive printed version of the text of this song (*El buquieto de romanzas*, p. 10 in makam Eviç; see also Hemsi 1995, no. 68 and the notes there).

– ¿Que oficio teneš Parise, que oficio teneš en mano?
– Mercader so, la mi bulisa, mercader y escribano.
Las velas tienen de seda, el dimén di cristal blanco.
En medio de aquella nave hay un manzano de oro.
Echa manzanas d'amores el invierno y en el verano.
Si gustaš, la mi bulisa, venime a visitarme.

10. La moribunda enamorada (Como la rosa en la guerta)

An *endecha* (dirge) known among the Eastern Sephardi Jews. While the accompanying ensemble plays with clear meter, Haim's singing style at the beginning of the stanzas is more fluid. This is probably a modern composition (Attias 1972, no. 86; Hemsi 1995, no. 141).

Como la rosa en la güerta
y las flores sin abrir,
ansi es una doncella
que del Dio es suvenir.

Su gracia y su mirada
era mi consolasión.
Como la reina en su lecho
ya cayó y se desmayó.

Abrí puertas y ventanas
que la hija ya voló.
Quen la miraba lloraba
de ver este angel murir.

8. Landarico (El Rey ke mountcho)

A relatively full version of this romance (CMP M8; see Hemsi 1995, no. 42), even though the punch line, the moment of the discovery of the betrayal, is missing in this recording. The version sung by Haim is close to those recorded from informants from Istanbul and most especially from Bulgaria (particularly in the last two verses), whose Sephardi community had close ties with Haim's native congregation of Edirne. The end of the recording is aborted, perhaps due to a miscalculation of the timing.

El rey que muncho madruga ande la reina se iba.
El rey por burlar con ella el lado le apretaba.
– Estate, estate, Angelino, tú mi primer namorado.
Dos hijicos tuyos tengo y dos del rey se hacen cuatro.
Los del rey se van a la guerra y los dos tuyos van a Francia.
Los del rey visten de seda y los dos tuyos sirma y perla.
Pardón, pardón, siñor el rey, esfueño me ha soñado.
– Anda, llamad consejeros que vo lo solten en bueno.

9. EL robo de Elena (Ke Offissio tenesch)

This romance (CMP F5) is based on the story from the Greek mythology about the abduction of Helen of Troy. Haim's truncated version seems to reflect the tradition from Istanbul. See Hemsi 1995, no. 16.

El que toca la guitarra,
le caiga del cielo un rayo,
y que fuerz'una muchacha,
linda di mi corazón,
y que fuerza una muchacha
de 14 a 15 años,
el que toca la guitarra,
le caiga del cielo un rayo.

Tienes unos ojos, niña,
y una niña de estos ojos,
estos ojos d'esta niña,
niña di mi corazón,
estos ojos d'esta niña
son las niñas de mis ojos.
Tienes unos ojos, niña,
y una niña de estos ojos.

Yo me namurí del aire,
del aire de una mujer,
como la mujer es aire,
niña di mi corazón,
como la mujer es aire,
en el aire mi quidí.
Yo me namurí del aire
del aire de una mujer.

7. El guitarrista + Tienes unos ojos niña + El enamorado engañado (El ke toka la kitara)

This selection of three modern Spanish couplets is one of the most outstanding examples of the exposure of Haim Effendi to the late-nineteenth century flamenco repertoire. This recording is characterized by the various repetitions of words in each couplet (sometimes without clear sense), the normative Castilian Spanish pronunciation (e.g. "mujer", "ojos"), its rhapsodic style that contrasts with the fixed meter of the instrumental interludes, and the Andalusian melismas that clearly differ from the ones in Turkish vocal genres. The last couplet (opening "Yo me namurí del aire") has become the beginning of *El enamorado engañado*, one of the celebrated Ladino songs of the post-WW II period. These recent versions of *El enamorado engañado*, most of them relying on the musical transcriptions by Isaac Levy (1959, nos. 34, 35), have lost the rhapsodic character of the melody that is preserved in Haim's historical recording. Yet, Isaac Levy himself (1973, no. 74) included one rhapsodic version of this song from an informant that probably remembered Haim's recording (see also Attias 1972, no. 3).

Caballero a mí me llaman
con muy grande fama.
Yo tengo mi dolor
por la que a mí me ama.

– Hermoso caballero,
gracioso y bravo,
percura de acercarte
y conta el cabo.

6. La gallarda matadora (De enfrente la vide venir)

An extremely corrupted fragment of a very rare Judeo-Spanish romance that was hardly documented in oral tradition (CMP N3; see Hemsi 1995, no. 46).

De enfrente la [vi]de vinir como'n grano d' la granada.
Le pruntí y le dije: – ¿Casada sos o muchacha?
– Ni casada ni muchacha, casada por di mi desventura,
siete maridos fueron matados que no fueron a mi comando.
– Ya subía por marido y yo haré vuestro comando.
– Si vos subieres mi marido aciende esta candela.
Ya la hizo la cena de alacranes y culebros.

4. El alma dolorida (La soledad de la notschada)

Most probably, this is a case of two different songs pasted together (strophes 1-2, decasyllabic verses and strophes 3-4, octasyllabic verses). The unique instrumental rhythmic refrain is repeated many times during the piece as prelude, interlude and postlude. See Attias 1972, no. 28; Hemsi 1995, no. 142.

La soledad de la nochada
muy desolada, ah, me ondé yo.
Mi alma triste, muy doloriosa,
nunca reposa, ah, de mal sufrir.

Pidrí oficio y bien y vicio
por alcanzarte, ah, mi quirida
El Dio el alto me dio riquesa
con mi tristeza, ah, me vo a murir.

Una vez que yo pasí
te vide en el balcón.
Una mirada mi mirates,
me quemates el corazón.

Yo m'asento en el balcón,
no lo hago por mirar,
sino pienso en mi dístino
que me meto a llorar.

5. Caballero enamorado (Montagnas ize polvo)

This is another rare song in Ladino. Hemsi (1995, no. 90) documented a version from Moshe Capón (Salonica, 1932) that is almost identical to Haim's recording.

– Montañas hice polvo,
piedras disminocí;
corrí por alcanzarte,
yo nunca ripusí.

Of, of, mi cara de flor,
me s'aranca 'l corazón.
Dicime vos, chilibí,
si vos tuve gracia.
Yo por vos, hanum Dudun,
me s'aranca 'l alma.

Mañana, mañana,
me lavo la cara
con savón d'almiskile
y agua rosada.

Of, of, mi cara de flor,
me s'aranca 'l corazón.
Dicime vos, chilibí,
si vos tuve gracia.
Ah, yo por vos, hanum Dudun,
me s'aranca el alma.

Ah, amán, yarem.

3. Vos labraré un pendón (Ken sekasa kon amor)

Another romance (CMP X3; Hemsi 1995, no. 63), containing only a fraction of the original narrative, probably to fit the song into the three-minute limit of the recording.

Quen se casa con amores siempre vive con dolor.
Casose y con un conde, hijo de un gran siñor.
Por ser una mujer pomposa y un marido gastador,
gastó la hacienda suya y mía y la que el siñor le dio.
Agora por mis pecados vine a ser cadrador.
Ella enfilaba la oquita, yo enfilaba la ajur.
Mis manicas son delgadas, te labraré el bastidor.
Más y más son y las mías ah, de escribir la ley del Dio.

CD 4: Songs in Judeo-Spanish

1. Bien horosos los mancebos (Bien orosos los mansevos)

Attias (1972, no. 40) includes these stanzas within a *şarki* of ten strophes.

Bien herosos los mancebos
que non atan amores,
que el cav'es muy amargo
y lleno de dolores.

Yo era un mancebico
bueno y vinturoso.
Ma mis malos inimigos
me rendieron maloroso.

El amor que a mí me quema
más fuerte que la lumbre.
Porque es de una bella
que vos diré por nombre.

Ella tiene ojos pretos
y por amor chiquita.
A mí me toma reposo
y mi alma me quemó.

2. Bulisa (Boulissa, Boulissa)

A very rare Ladino song, almost unknown in all Sephardi sources. It consists of two stanzas of four short verses and a refrain of six verses repeated after each stanzas. It is apparently related to the famous Sephardi cantiga/copla *El mancebo enamorado.*

Bulisa, bulisa,
de qué estaš ansina.
Vos dijí muy buena,
vos tupí hazina.

18. Malandanzas del asker (Avre los ogios)

This is one of the Ladino songs about the "askerlik" – the military service forced on the Jews of the Ottoman Empire since 1908. The rare versions of this song documented in oral tradition are probably related to Haim's recording.

Abre los ojos y mira
lo que vino al mundo.
El hijo ya se hue al asker,
yo v'a salir del mundo.

Abre la puerta del kovuš,
te besaré la cara,
que se l'asente al mi papa
que esto'n la caravana.

Cuando me dieron calzados,
calzados de ingleses,
de tanto hacer manovras
ya me ergüelen los pieses.

Madre mía, mi quirida,
¿de qué trabas dolores?
Que non lo veas al tu hijo
quemando en las soles.

17. La rosa de Mayo + Los bilbilicos (La rosa enfloresse, La rosa enfloressa)

This *şarki* connecting two texts into one unit became one of the quintessential Sephardi songs of the twentieth century (see Attias 1972, no. 78). The melody was adapted at an early stage to religious Hebrew texts as well (especially to the Sabbath table song, *Ẓur mi-shelo akhalnu*, cf. Idelsohn 1923, nos. 476 and 496).

La rosa enflorece
oh, en el mes de may.
Mi alma se escurece
periendo el humor [?].

El bilbilico canta,
el suspira d'amor,
y la pasión lo mata,
non mira mi dolor.

Las noches son turtura,
los días sun males.
Amada, y mi vintura
esta en tu poder.

Mas presto, mi palomba,
mas presto ven cun mí.
Mas presto tú, mi alma,
ven tú y sálvame.

of words like "hija" and "barajas" discloses the modern Spanish influence. Furthermore, the contrast between the measured interludes of the 'ud and the very rubato singing of the stanzas by Haim suggest an inspiration of flamenco performance practices.

Dame la mano, palomba
para subir al tu nido.
Maldicha que durmes sola,
vengo a durmir contigo.

En la mar hay una torre,
en la torre hay una ventana,
en la ventana hay una hija
que a los marineros ama.

Te quiría y non pensí
a tu rama a tu sueño.
Siempre jugas dos barajas
y a la fin sales periendo.

Non me lleves tú al molle
a las duce de la noche.
A la luz de las farolas
todo el mundo me conocen.

Esta serena esta loca,
quere que la quera yo.
Que la quera su marido
que tiene la ubligación.

Cuatro y las lleva el molle
y cuatro la capitala.
Adios, antañosa niña,
alma di mi corazón.

Echa un ojo 'nfrente
y mira quen viene.
Es el mi 'scujido
que prometa tiene.

O, vate, vate, vate de aquí...

16. La serena + Non me lleves tú al muelle
(Dame la mano palomba, Dame la mano palambo)

This song combines different stanzas of mostly modern Spanish origin generally known in the Ladino repertoire as *La serena* (Pedrosa 1995). The two opening strophes, *El nido de la paloma* and *La torre en el mar*, appear in Spanish rounds and dances. The fifth stanza in Haim's version (*La serena*, after which the whole sequence is identified) has been documented in Andalusia as a Flamenco *canción* and in the Canary Islands as a *folía* (dance with castanets). The three other strophes (3, 4, and 6) were almost not perpetuated in oral tradition, but were partially included in *Güerta de cantes* (printed by Meshulam and Bakhar, Istanbul, 1910) and may stem from the modern Spanish repertoire too. Haim's version, on the other hand, does not include the sequence of strophes titled *La mar y yo* (opening with the verse: "Si la mar era de leche"), which appears in most modern versions of *La serena* (see Attias 1972, no. 4; Hemsi 1995, no. 81). The normative Castilian pronunciation

la mi sangre pronta por correr .
La tu sangre a mí no me puede
convencer,
ma tu muerte con placer.

Si es que quereš saber la verdad,
la causa te diré lo que es.
Es que tú non vas a ser,
non vas a ser más para mí.

15. El barón despreciado (Barona vo azerte)

One of the most famous Ladino songs in Western European style (probably French) made known by Haim Effendi. Most versions collected from oral tradition (Attias 1972, no. 77; Hemsi 1995, no. 102), starting in 1920 (see Bernheim 1920; reproduced, without credit, in Idelsohn 1923, no. 498), are clearly related to this recording.

Barona vo hacerte
y rica como a mí.
Mis bienes vo a darte
por un solo beso de ti.

O, vate, vate, vate de aquí,
yo pobre que montaña nací.
Tú no serás para mí,
palabra a otro di.

O, ven hija hermosa,
angel de los cielos.
M'amurchates como la flor
de los campos.

O, vate, vate, vate de aquí...

O, deja las tus penas
y tus estrechuras,
ven échate en mis brasos
y con me salvarás.

O, vate, vate, vate de aquí...

Ah, ney hey, ney hey

Todo bueno tengo,
marido viejo tengo.
De ver a los mancebos
me namoro yo.

Los mancebos llevan
fezes makinalís,
y el viejo malo
djuba 'la yaglí.

Los mancebos llevan
zapatos sirmalís,
y el viejo malo
katires nalchalí.

Ah, que buena tengo
lustres zalizes [?].
Por el viejo malo
no me la deja meter.

14. La luz en el balcón (Avre tu puerta, Avre tou puerta)

Another lyric song widespread in oral traditions (Attias 1972, no. 73; Hemsi 1995, no. 106) and in the modern discography. Yet, the modern versions of the melody are usually metered and differ substantially from the rather rhapsodic one recorded by Haim. Strophes 2 and 3 in Haim's version are very rare in the commercial discography.

Abre tu puerta cerrada,
en tu balcon ninguna luz non hay.
El amor a ti te vela,
partimos rosa, partimos d'aquí.

Si es que quereš por agradar,

Si a tu ventana llega una palomba...

La hora que mos casimos [...] el Dio,
la hora que el hajam mos dio la bindición.

Si a tu ventana llega una palomba...

12. La estrella Diana (Magnana Magnana, Majana & Majana – Romance Espagnole)
A popular *cantiga* from the Eastern Sephardi repertoire (CMP AA40, Hemsi 1995, no. 78) of probably ancient pedigree (topics such as "la estrella Diana" and "linda dama" recall medieval Hispanic lyric songs). Haim's version, however, is a very truncated one.

Mañana, mañana
a tan de mañana,
cuando sale la'strella Diana,
yo partí para la yana
a ver si la veré a mi linda dama.

Linda dama, linda dama,
de pretos vistida,
quitareš los pretos
y metereš los blancos.
Yar yar ey aman.

13. La malcasada con un viejo (Todo bueno tengo, Todo Buoina tengo)
A lyrical serial song inspired by an old Hispanic lyric topic, a young woman with an old husband. In each stanza, she compares the glamorous and attractive appearance of young men with the dreadful attire of her old husband.

11. La paloma/Cuando salí de la Habana (La palomba-Espagnol, La paloma)

This most famous *habanera* by the Spanish composer Sebastián de Iradier y Salaverri (1809-1865) became popular all over the Hispanic world by the end of the nineteenth century, and was already recorded in 1899. Unlike other songs of modern Spanish origin in Haim's repertoire, this one was not documented in the oral tradition, perhaps because of its obvious non-Sephardi pedigree. However, the last strophe in Haim's version is clearly a Judeo-Spanish addition, mentioning the Rabbi (*hajam*) and the wedding blessing (*bindición*).

Cuando salí de la Habana, válgame Dio,
nadie me ha visto salir sinon fui yo.
Y una linda guanchinanga amo yo,
que si vino atras de mí que sí, señor.

Si a tu ventana llega una palomba,
tratala con cariño porque es mi presona,
cóntale tus amores bien di mi vida,
corónala de flores que es cosa mía.

Ay, chinita, que sí, dame tu amor,
vente cunmigo, chiquita, así vivo yo.

El día que yo diji la sierra pur irme a pasear
yo diji: ven mi criatura pur la primera vez.

Hablo con curaje y sin espantar
que con una hija me quije bien amar.
Como ella hermosa yo no vo a topar,
cale ser mi'sposa con mí conortar.

L'amor es muy fuerte, fuego quemador,
como un serpiente arrevatador.
Se mete d'enfrente com'un matador,
menaza de muerte mancebos del dor.

Busco de alejarme por no me quemar,
non hay que echarme por dip de la mar.
Rogo de escucharme, no piedras de amar,
que el amor es aire, mos puede volar.

Non llores, quirida, mira de gozar,
echaremos ancias y nunca pelear.
Ven con mí, quirida, para repusar,
que anoche [vine] par'ti desposar.

[...] aquí hermanos, non hay que[..],
[...] nunca pelear.
[...] aquí señor,
Mos [...] años sin que pelear.

Hemsi 1995, no. 87) and in most commercially recorded versions. The last stanza of the version by Haim is rarely heard today.

Ah, lo, yarım, medet, aman.

Arboles lloran por lluvias
y muntañas por aires.
Ansí lloran los mis ojos
pur ti, quirida amante.

Ven veras y ven veras,
ven veras y veremos.
Amor que tenemos los dos,
ven mos aunaremos.

Enfrente de mí hay un angelo,
con dos ojos me mira.
Hablar quero y non puedo,
mi corazón suspira.

Ah, aman, lo, yarım, medet, yal aman
aman, o.

10. Hablo con coraje + El ardoroso amor (Avlo con coradje, Avlo con coragio)
Love song in a clearly Western style and in 6/8. It consists of quatrains of long verses of twelve syllables. The second strophe is part of the song *El ardoroso amor* which was included in the Ladino play *Yosef vendido por sus hermanos* (Joseph sold by his brothers) published in Constantinople in 1910 (Romero 1978). It was also published in *El buquieto de romanzas* (in makam Rast). The text includes Hebrew and Turkish words (dor, dip). A shorter version of it, also recorded by Haim, is included in Isaac Levy's anthology (1959, no. 73; see also Attias 1972, no. 38).

8. El conde Niño (Alevantech vos tourundja, Alevantéseh vos, Alevantesch vos touroundja)

Another short rendition of a romance (CMP J1). Haim's recording is reflected in versions documented in the oral tradition among of the Sephardi Jews in the Eastern Mediterranean (Hemsi 1995, no. 27) and in the United States.

– Alevantešvos, turunja, del vuestro lindo durmir,
oyereš cantar hermoso de la serena del mar.
– Serena del mar no canta, ni cantó ni cantará,
sino que es un mancebico que a mí me quere alcanzar.
Si penará noche y día a mí no me alcanzará.
Esto que oyó el mancebico a la mar se fue a'char.
Non vos echešvos, mancebico, que vos huiteis mi mazal.
Y toman mano con mano, ya se van a caminar.

9. Los árboles llorosos (Arvoles yoran por luvia, Árvolez Joran por louvja, Arvoles yoran pour louvia)

This song, derived in part from the Greek traditional folk poetry (Κλαίνε τα δέντρη γιά νερό; cf. Havassy 2007, p. 201-202), became another widespread item of the modern Sephardi repertoire, mostly under the influence of Haim's recording. His version does not include the famous refrain "Torno y digo / qué va ser de mí, / en tierras ajenas / yo me vo murir", which forms an inseparable part of this song in the modern oral tradition (see Attias 1972, nos. 115, 116;

text below presented according to the conventions of romance scholarship) is obliterated by the musical structure, a feature noticeable particularly in the ending of the melody in the middle of verse 4 and in its new beginning on the second half of the same verse. The integrity of the text is also altered by the additional singing of nonsense syllables to complete musical phrases.

– *Carcelero y piadoso, ansi el Dio te dé la vida,*
que me quites esta cadena, que m'aflojes el puñale.
Ya lo tomó el carcelero, lo subió en ciudades altas.
En la ciudad de Marsillia alli había tres doncellas.
La una daba para Marsillia, la otra daba para purtugueses,
la más chica de ellas daba para mares altas.
Ella que s'aparó a la ventana, la ventana de la mar,
vido vinir naves francas navegando por la mar.
Adientro de la nave hay un mancevo cantando una buena romanza.
Mas vale furtuna en tierra ni una hora por mares.

hasadic. Haim sings four stanzas with the widespread melody characterized by the melodic progression *(seyir)* of makam Hüseyni that was recorded by Algazi too, although Haim's version is slightly faster. Sephardi Ottoman Jews use this melody also for *Lekha eli teshuqati* by Abraham Ibn Ezra, a *piyyut* sung in Yom Kippur before *Kol nidrei.*

Al Dio alto con su gracia
mos mande muncha ganancia,
non veamos mal ni ancia
a nos y a todo Israel.

Bindicho el abastado
que mos dio día honrado,
cada Šabat mijurado
a nos y a todo Israel.

Rogar al Dio de contino
que siempre es en muestro tino,
no mos manque pan y vino
a nos y a todo Israel.

Vos que soš padre rahmán
mandamos al pastor ne'emán,
que mos sea un buen simán
a nos y a todo Israel.

7. El infante cautivo (Carselero i piadoso, Karselero al piadoso, Carcelaro ipiadoso, Karselero ai piadoso, Karselero i piadoso)

This romance (CMP H16) was popular among the Eastern Sephardi Jews and was documented in a manuscript dated 1794. Haim's version contains the core of the narrative and is an example of his performance of a romance with highly embellished melodies without clear beat, that are characteristic of the Eastern Sephardi style of Greece and Turkey. The literary structure of the text (see the

Siempre tu penserio
me va prisiguir,
loco di dilirio
por ti vo tresalir.

Un punto querida
Non quidí de pensar,
mi 'scopo en mi vida
puederte alcanzar.

Alto Dio que en el cielo,
no me mates forastero,
y rogo que este yelo
se caliente y con mí.

Trist' y desolado
[Vic]tima [?] del amor,
yo desventurado
que en esto [?] de dolor.

Maldicha tú fue [?]
si non me vas amar.
Mijor es que ti mueras
y otra no tomar.

6. Noche de Alḥad (Al Dio alto)

A paraphrase of *Be-moẓa'ei yom menuḥah* and *Ha-mavdil,* this traditional Sephardi copla for *havdalah* (outset of the Sabbath) was very popular throughout the Ottoman Empire, appearing in song collections from the early twentieth century, such as *Sefer renanot* (Jerusalem, 1908, p. 1) and *El buquieto de romanzas* (Istanbul, 1926, p. 2) both published by Binyamin B. Yosef. Attias (1971, pp. 127-128) uncovered the name of its author, Rabbi Abraham Toledo, who was an important Sephardi Ottoman poet active in the late seventeenth and early eighteenth centuries and is renowned for his masterpiece, *Coplas de Yosef*

Durmo la nochada
en mi doloriosa cama.
Saetas de fuego
entran en mi alma.
Oh Dio, ten piadad
d'el que te reclama,
y dale la pasencia
al que a ti te ama.

Va y viene tiempo
como naves [?] pasantes.
Yo con esperanza
ya me vo pasando.
Estirina cuzum,
muriré te [?] amando.
Por contentarme
noche y día vo llorando.

5. Niña llena de brillos (Ah ninia jena di brillos, Ah ninia lüna de brilles)

This song is an example of how a Ladino folksong was created in a short period. Based on a poem by Shlomo Shalem, a Ladino poet from Salonika, the original version was published in the periodical *La Epoca* (Salonika), on January 3, 1902. Two refrains (sung in a faster tempo) were most likely added in the process of oral transmission, when the melody of an extant, unidentified song was adapted to Shalem's poem. Attias (1972, nos. 66, 89) documented two versions of this song in its traditionalized version. In spite of its clear European style, the song opens with a relatively long melisma without clear beat on "Ah", as was customary in many of Haim's recordings.

Ah, niña llena de brillo,
es martirio esto mío,
me siento un frío frío
en pensando yo en ti.

Tu cuerpo es dilicado,
lo deseo al mi lado.
Tú haces grande pecado
y me haces mal sufrir.

al árbol [?] es la tu rosa.
Güate, quirida, querida, querida,
ya basta quemarme tanto amar.

Busquí a ti con ardor,
pasí montañas con dolor.
Alcancí a la fin abrazarte.
Sabor es todo mi alma, mi alma, mi alma.
A la kef, a mi kef, a la kef, aman.

4. Ventura y desventura en el amor
(Venturoso mansevo, Venturozo Mansevo)

Belonging to the modern popular repertoire, the musical setting of this *şarki* in makam Hicaz was probably introduced to the Sephardi repertoire by Haim (Hemsi 1995, no. 96; Levy 1970, no. 58).

Venturoso mancebo
era llamado,
con dinguna mosa
non era declarado.
La manera [?] ainda
non era afamado.
So chico de edad,
ainda no me tupo atado.

Ya basta, cruela,
d'esta negra mancha.
Trujites en mi seno
tu angelica facha.
Sos hermosica
sin dinguna tacha.
S'entiende que'l amor
es una mar ancha.

and translation from Turkish: Erol Tunali). More Turkish phrases and words, all unrelated to the romance, can be heard within the Ladino verses. Haim's recording contains only three verses from the opening of the romance, probably because of the need to meet the time-limit of the 78 rpm record. Some versions documented in oral tradition probably reflect Haim's recording (e.g. Hemsi 1995, no. 28).

Akşam olur yaktırayım mumlarımı
Oturalım kasavetsiz yar benim
Ay efendicigim a sultanım sar beni
Özledikça kara gözlü yar beni(m).

La reina estaba asentada, labrando
cabezal de sirma y perla, yar beni.
De la sirma le mancaba, güllerimi,
de mis cabellos la gustaba la rosa.

Por alli pasó un mancibico,
güllerimi aman,
vinidico de la guerra, yardemi.
Özledikça kara gözlü yar beni(m).

3. Muero yo de amor (Muero io de amor, Muero lio di amor)

A *şarki* not documented in any other Sephardi oral or written source known to us. Its literary style and topic (the ardent, overt love) underscores its rather modern origins. The usul is in 12/4.

Muero, muero d'amor,
que siento dolor, dolor.
Ven aquí, tú mi quirida,

yo te haré deprender,
y si no tienes amante
yo te haré deprender.
A las tres espusí yo,
alma y vida y corazón.

Lo moreno hizo el Dio
y lo blanco hizo el platero.
Viva la gente morena
que por ellos muero yo.
Viva la gente morena
que por ellos muero yo.
A la tres espusí yo,
alma y vida y corazón.

En mi güerta crecen viñas,
en la mar crecen curales,
en mi corazón amores,
en tu boca falsedad,
en mi corazón amores,
en tu boca falsedad.
A las tres espusí yo,
alma y vida y corazón.

2. ¿Por qué no cantáis la bella?
(La Reina estava lavrando, La reyna estava lavrando)

This truncated version of the romance *¿Por qué no cantáis la bella?* (CMP J4) is rare among the Eastern Sephardi Jews and was known mainly in Sarajevo. It can be assumed that the music was adapted from a Turkish song (not yet identified), together with sections of its lyrics. The opening strophe is in Turkish: "Night is coming, let me have my candles lit / Let us sit, without sorrow, my love / Oh my effendi, oh my sultan, hug me / As you miss (me), my love, with black eyes." (transcription

CD 3: Songs in Judeo-Spanish

1. Las horas de la vida (A la una nassé io [nassi io], A la una nassio)

One of the most widespread and frequently recorded Sephardi songs throughout the twentieth century. The version by Haim is perhaps the oldest one on record and one of the most complete in existence. Originating in an Andalusian folksong, the present version incorporates stanzas from other popular Spanish songs. It is plausible that Haim Effendi played a crucial role in the composition and dissemination of this most famous modern Sephardi song which he may have heard from Spanish artists touring the Ottoman Empire (Seroussi, in press 1).

A la una nací yo,
a las dos me bautizaron,
a las tres espusí yo,
alma y vida y corazón.
A las cuatro me casaron.
Me casí cun un amor,
me casí cun un amor,
que yo amo.

Dimi niña donde vienes,
que te quero conocer,
y si non tienes amante

and the second phrase (*hamẓi lanu meḥilah be-sha'at ha-ne'ilah* in straight 4/4). This pattern is documented in Western Sephardi traditions by the late nineteenth century, such as in Italy (Livorno) and particularly in Bucharest (under Italian influence). As in other liturgical pieces, Haim ends with a long melismatic improvisation without text.

Maftirim

15. Raḥum 'ad matai (Pizmon Rahoum Ad Mataï)

Pizmon composed by Rahamim Yosef Haim, a poet active in Jerusalem in the second half of the nineteenth century. It was printed for the first time in the collection *Yagel Yaakov* (Jerusalem, 1885) and thereafter in several collections of *piyyutim*. It also circulated among the Edirne Maftirim and was eventually printed in the Maftirim's collection *Shirei Israel Be-Ereẓ Ha-Qedem* (Istanbul, 1921, p. 79) under makam Muhayyer. Haim recorded only half of the text. The piece, in usul 16/4, ends with a long vocalization without clear beat.

repeated according to the *aaba* scheme. Phrase *b* rises to the high register of the makam, returning to the lower register and to the finalis (ending tone) toward the end of the melody – a melodic progression *(seyir)* that characterizes makam Uşak.

13. Addir ve-na'or (Adir ve nahor)

A *pizmon* based on the prophet Micah's account of God's delight in forgiveness (Micah 7:18-20), recited in all services on Yom Kippur. It forms an alphabetical acrostic comprising eleven short strophes, each one set forth two Divine attributes. The response to each strophe is Micah's words: *Mi El kamokha* – Who is like you O God! The version by Haim differs from the one widespread nowadays in most Eastern Sephardi synagogues. The first part of the melody in 3/4 recalls older melodies for this poem that were documented in the late nineteenth century among the Sephardi Jews in Italy and in Vienna.

14. El nora 'alilah (El Nora Alila)

Piyyut by Moshe ibn Ezra included in the opening of the *Ne'ilah* (closing service) of Yom Kippur in the Sephardi *maḥzor*. This very traditional melody as recorded by Haim has a characteristic metric contrast between the first phrase (*El nora 'alilah, el nora 'alilah* in a sequence of 3-2-2-3 or 3-2-3-2 beats)

Haim repeats twice the section of the text that is performed in the synagogue by the cantor. This unique, slow, solemn melody combines long melismas with syllabic, declamative sections.

11. Yah shema' evyonekha (Ya Chema Evyoneho)

This *piyyut* by Yehudah Halevy (ca.1075-ca.1141) is an introduction to the *selihot* in the afternoon service of Yom Kippur. This melody may be one of the most ancient ones in the extant pan-Sephardi liturgical repertoire. A variant of it was already documented in a Western Sephardi version in a musical manuscript dated in Hamburg in 1827. Haim's recording represents a rather unusual variant when compared with the more widespread versions documented from Sephardi *ḥazzanim* throughout the twentieth century.

12. Yeẓav ha-El (Jessav a El)

A *selihah* by Yehudah Halevy. It is sometimes printed in Sephardi prayer books as *reshut* to *Qaddish* in the Yom Kippur Minhah service or as a *pizmon* for singing between *Musaf* and *Minḥah* of Yom Kippur. The opening unit consists of four verses and the stanzas of six verses; each verse consists of three sections of three, three and six syllables respectively. This traditional melody in makam Uşak is widespread among Sephardi cantors who use it for singing other liturgical texts. The melody consists of two musical phrases

sings the traditional Eastern Sephardi melody of this *piyyut*, a variant of which is also used for the copla *Noche de Alḥad (Al Dio alto)* (see below, CD 3, no. 6).

8. Kol nidrei (Kal Nidré)

A rare recording of the Eastern Sephardi melody for the opening prayer for the Eve of Yom Kippur. Unlike the well-known, elaborate Ashkenazi melody, the Sephardi melody is a litany of a narrow range, alternating embellished passages with strictly syllabic sections, that clearly delineates the literary structure of the text.

9. 'Anenu (Anenu elohe Avraham)

An ancient litany consisting of verses of diverse length beginning and ending with the same word: *'anenu* ("Respond to us"). Haim sings the widespread version found in Eastern Sephardi prayer books that consists of nine verses and he repeats the whole series twice: the first time he repeats the ninth verse twice and in the second time he omits the last verse (all of these probably out of necessity, to cover the side of the record). This melody was commonly used in Saloniki and in other Sephardi communities of the Balkans.

10. Veha-kohanim (Ve akoanim)

Seder 'avodah, the remembrance of the Jerusalem Temple ritual for the Day of Atonement *(qorbanot)*, is performed during the afternoon service of Yom Kippur.

4.5. 'Et sha'arei raẓon (El tharé razon, Et charé rasson, Eth charé razon)

The famous *'aqedah* by Yehudah ben Shmuel 'Abbas of Fez, Morocco (d. 1167) who lived in Fez and in Aleppo (Syria) is one of the most remarkable medieval Hebrew poems based on the binding of Isaac. It is sung in Sephardi communities during the *Musaf* service of Rosh Hashanah before the shofar service or after the opening of the Ark, depending on local custom. While this poem is usually sung by Eastern Sephardi congregations with the melody recorded by Haim, some stanzas as *Siḥu le-imi*, *Va-yehemu kol* (see CD 2, no. 6) or *Li-vritekha shokhen zevul* are performed by the cantor in an elaborated manner. Two recordings of the same piece survived and both end with a very long melismatic passage.

6. Va-yehemu kol mal'akhei merkavah (Vejemou Kol)

This is the antepenultimate strophe of the previous item, *'Et sha'arei raẓon*. It is performed with a special, extremely melismatic melody that conveys the drama of the angels imploring God to intercede and prevent the binding of Isaac.

Yom Kippur (Day of Atonement)

7. Lekha eli teshuqati (Leha Eli)

A *piyyut* by Abraham Ibn Ezra (ca.1090-ca.1164) that serves in the Sephardi rite as the opening of the evening service of Yom Kippur, right before *Kol nidrei*. Haim

2. Zokhrenu le-ḥayyim (Zochrenou lechaim)

A special insertion to the first blessing in the cantor's repetition of the High Holidays' *'amidah,* this paragraph ("Remember [judge] us to life, King who seeks life") is performed by Ottoman *ḥazzanim* with one of the most embellished solemn melodies of the whole Sephardi liturgical repertoire. The melody is nominally in makam Segâh, the mode of the entire repetition of the *'amidah.*

3. Ha-yom harat 'olam (Hajom Arad Olam)

Recited during *Musaf* service of Rosh Hashanah, *Ha-yom harat 'olam* follows the shofar blasts rendered after each of the three special liturgical sections (and their respective concluding *berakhot* [benedictions]) added to the *'amidah* on this occasion: the *malkhuyot* ("sovereignty" verses), *zikhronot* ("remembrance" verses) and *shofarot* ("shofar blast" verses). This text is thus recited three times, or a total of six times during the two-day Holy Day. In this recording Haim sings the text twice (the second time is truncated), probably to complete the record's side. The Sephardim employ various melodies for the performance of each repetition; some are taken from the liturgical repertoire and others from Ladino songs (Seroussi 1999). Haim's version recalls the melodic contour of the Ladino song *El pájaro de hermosura.*

CD 2: Liturgical music

Rosh Hashanah (New Year)

1. Adonai shama'ti shim'akha (Adonai Schamati)

Piyyut of the type *reshut* ("permission") sung by the cantor prior to the repetition of the *'amidah* (Eighteen benedictions) of the High Holidays *Musaf* services. The text is in the *mustağab* form, a genre similar to the *muwashshah* developed by the Hebrew poets of medieval Spain. The song opens *Adonai shama'ti shim'akha yareti Adonai,* a biblical verse (Habaqquq 3:2) that later on becomes a refrain. The stanzas consist of four verses without a fixed meter. The last verse of each stanza is also a Biblical verse ending with the word "Adonai" as the refrain does. *Piyyutim* with the same Biblical refrain and poetical structure appear in Sephardi *maḥzorim*. The most familiar *piyyut* of this type, heard in Haim's recording, is attributed to David ben Yaakov (see *Maḥzor le-yamim nora'im*, Wien, Horashantzki, 1810). The author may be identified as Rabbi David Samuel ben Yaakov Pardo (1718-1790). Haim Effendi sings twice (with slight changes) the first strophe of this *piyyut*. The recording ends with the first stanza of *Im afes rova' ha-qen* in Judeo-Spanish with which it shares the same melody (see CD 1, no. 12).

Si atemar se atemó el semen del nido,
tienda que moró Dio Santo sed y vasiado,
non seremos por que [...] depedridos,
siendo zejut de un padre viejo mos alevantará.

Tú siempre demostrates tu claredad,
y mosotros enmentaremos delantre tu justedad.
Le dijites: toma a tu regalado [...]
[...]

Corrió ande su hijo por aparejarlo,
aun que mas de su alma lo amulo.
De leña y fuego cargulo
[...] encoronolo.

11. Avinu malkenu (Avino malken)

A litany consisting of a series of one-phrase petitions opening with the fixed formula *Avinu malkenu* ("Our Father, our King"), recited during the *selihot* service, and after the repetition of the *'amidah* for Rosh Hashanah and Yom Kippur. The recording includes the three last petitions of the most common Sephardi version of this text. The basis for the composition is a traditional melody that is elaborated by the cantor using virtuoso vocal resources such as long sustained notes and fast melodic passages from register to register. The style recalls that of the singing of some Greek and Judeo-Spanish ballads. Haim's recording is nominally in makam Hüseyni but ends on Hicaz, a very unusual modal turn in Turkish classical music.

12. Im afes rova' ha-qen (Imaphes Espagnole, Im afes, I Mafess, As apes)

An *'aqedah* by Rabbi Ephraim Bar Isaac of Regensburg (1110-1175), one of the greatest liturgical poets from Ashkenaz (Germany) that is included in the Sephardi *selihot* service. Haim sings a version in Ladino which surprisingly enough differs from the one that was published under his name in 1895 or from the versions known in current research. This melody in makam Uşak/ Hüseyni is one of the most widespread Eastern Sephardi traditional tunes for the High Holidays. It is also used for the singing of *Adonai shama'ti shim'akha* (see CD 2, no. 1).

9. Be-zokhri 'al mishkavi (Vezouhri)

A *seliḥah* by Rabbi Yehudah Ibn Bal'am (Al-Andalus, eleventh century). Haim sings the first two stanzas of the poem (repeating the first one at the end), from the slightly corrupted version printed in Sephardi *maḥzorim* (High Holidays prayer books). This metered melody in makam Uşak has an interesting rhythmic structure of 15/4 (sometimes 16/4) per phrase. The musical structure of the opening stanza is aabA and of the second one aaabA whereas A is the refrain. This strophic musical structure is found in other *seliḥot* based on similar poetical forms (e.g. *Yeẓav ha-El*, CD 2, no. 12).

10. Raḥum ve-ḥanun (Rahum vehanun)

One of the oldest *seliḥot* in the Sephardi rite, this poem is usually known today by its first stanza, *Adon ha-seliḥot,* and not after its opening refrain, *Raḥum ve-ḥanun.* The melody sung by Haim Effendi differs substantially from the one most usually associated with this text in modern Sephardi synagogues around the globe. It certainly represents an older Ottoman Sephardi stratum and shows that the widespread "traditional" melody sung today is apparently of modern derivation.

same melody to sing the stanza *Siḥu le-imi* from the poem *Et sha'arei raẓon*.

Me alevantí en la madrugada,
por buscar sobre mis yerros.
A mi alma enpretenciada,
por muy de muchedumbre de mis sobrebios.

Apiadate sobre tus compañas,
que es oveja de tu pasto,
Bienaventurados los que moran en tu casa,
que siempre te alabarán a tu nombre.

8. El melekh yoshev (El Meleh)

The Thirteen Attributes of God, a passage from the Torah (Exodus) preceded by addit ional verses, comprise a textual unit that serves as a kind of refrain in the *seliḥot* services according to the Sephardi rite. Haim performs this piece almost without accompaniment in the very traditional, declamative style that distinguishes the performance of this text in Eastern Sephardi synagogues. The piece ends with an extended (almost one minute long), virtuoso melismatic improvisation without text, inappropriate for the original liturgical context of this piece, probably because of the necessity to complete the side of the record. A kanun solo is added; the player (called Haim too) is introduced by the singer.

Sabbath. This very special melody expresses sadness for the approaching end of the holy day of rest. The partial recording of the Psalm text may derive, besides the constraints of recording time, from the traditional responsorial or antiphonal performance of this piece in the synagogue, where a soloist or a group of soloists alternated with the congregation.

Passover

6. Hodu l'Adonai ki tov (Oudou)

Psalm 107 is recited according to the Sephardi liturgical rite at the opening of the Passover evening service. The first two verses of this Psalm (and perhaps the first word of the third verse) are sung by Haim Effendi in a highly melismatic style.

Seliḥot

7. Qamti be-ashmoret (Kamti)

This *piyyut* by Rabbi Moshe Ibn Ezra (Al-Andalus, ca. 1055-1135) serves as the opening of the *seliḥot* services in all Sephardi communities of the Ottoman Empire, a tradition probably dating back to the period prior to the expulsion of the Jews from Spain. It consists of four stanzas of four verses of five grammatical syllables each. Haim performs the opening stanza of the original Hebrew poem and then a Judeo-Spanish translation of the first and second stanzas. Eastern Sephardi cantors use this

Vieron los hijos a su baraganía,
alabaron a su nombre
y a su reinado lo recibieron con veluntad.

3. Qiddush (Kidousche)

A classical Eastern Sephardi rendition of the Sabbath Eve *Qiddush* (the Sanctification of the Sabbath over a cup of wine) recited by the head of the family before the festive meal. The text includes introductory verses (Genesis 2:1-3), the blessing over the wine, and the blessing of the Sabbath. The piece ends with a vocalization and Haim Effendi's blessing "Shabbat shalom, siñores" ("A peaceful Sabbath, my friends").

4. Ha-noten teshu'ah la-melakhim (Anoten Techoua)

A blessing for the well-being of the local secular authorities recited in the synagogue after the Torah service on Sabbath mornings. Haim Effendi dedicates this recorded blessing to Sir Herbert Samuel, the first High Commissioner of the British Mandate over Palestine who was appointed to that post in 1920.

5. Mikhtam le-David

A rendition of Psalm 16 (vv. 1-2, half of v. 4, vv. 8-10) that is recited in Eastern Sephardi synagogues late Sabbath afternoon, right before the ending of the

CD 1: Liturgical music

Sabbath

1. Qaddish (Kadisch)

An example of an original, improvised melody applied by Ottoman *ḥazzanim* (synagogue cantors) to the opening *Qaddish* of the Sabbath morning service in order to set the makam of the Sabbath (makam Nikriz in the piece under discussion) or perhaps this is the ending *Qaddish* (*Qaddish cantado*, "sung Qaddish") that closed the meetings of the Maftirim choir in Edirne. Unlike any other recording of liturgical music by Haim Effendi, this one includes a "congregation" that performs the traditional responses.

2. Ra'u vanim et gevurato (Raou Banim)

A short paragraph from the *Birkat ge'ulah* (in its Sephardi version) in the Sabbath Eve service depicting the crossing of The Sea of Reeds by the Israelites. In the Sephardi tradition, this paragraph is usually sung to special melodies. After singing the Hebrew version, Haim Effendi sings the text twice in Judeo-Spanish translation.

The melody is without clear beat, highly embellished and slow. In spite of its improvisational quality, the piece consists of one melody repeated three times with variants.

Transcriptions and Song Titles

The titles as they appeared in the original 78 rpm's of Haim Effendi are extremely inconsistent, reflecting non-standardized systems of Hebrew and Ladino transliteration. These systems mix French, German, and Turkish elements added to the haphazard transcriptions of the titles made by the recording engineers who most probably did not understand the languages of the songs. For this reason, in this booklet we have formalized the titles of the songs while keeping the original titles in parentheses. Hebrew titles of liturgical music follow the general system of the *Encyclopedia Judaica* (1972) with slight changes. For Ladino songs we have adopted formalized, scholarly titles from two sources. For lyric songs we employ mainly the titles of the Proyekto Folklor, a joint venture of the Ladino section of Kol Israel (Voice of Israel) and the Departamento de Estudios Sefardíes at CSIC in Madrid. In cases where the Proyekto Folklor or other researches do not provide a title, we have used a modern Spanish version of the first line of the song. For the romances we have used the standard scholarly titles of Samuel G. Armistead (et al.), *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones*), Madrid 1978. For the transcriptions of Ladino texts we follow the system used in the journal *Sefarad* (Madrid), with the omission of diacritic signs. In the transcription we tried to reflect Haim Effendi's unique pronunciation of the vowels in Ladino.

liturgical items illustrate an old Ottoman Sephardi style that almost disappeared after World War II. This style was characterized, on the one hand, by its Turkish "makamic" intonation, and on the other, by its lack of adherence to classical Turkish makam conventions of the period. The recordings also show vestiges of the practice of performing certain liturgical texts in Ladino translations that were printed in prayer books circulating in the Ottoman Empire in the eighteenth and nineteenth centuries.

An ending note on the similarities and differences between the recorded repertoires of Haim Effendi and Isaac Algazi is due. Such a comparison is striking and deserves future inquiry. Differences derive from diverse geographical origins of the singers (Thrace as opposed to Anatolia), age (Haim was thirty-five years older than Algazi) and vocal technique. While the liturgical repertoire recorded by both singers largely overlaps, Haim adheres to a style that is more restrained than Algazi's virtuosic delivery. It is thus fascinating to compare their recordings of the same liturgical text, such as *Avinu malkenu*, in order to understand the nuances in the aforementioned peculiar application of the Turkish makam to the Sephardi Ottoman liturgy. The recorded Ladino repertoire of both singers, on the other hand, is strikingly dissimilar. Algazi recorded songs from the Ladino repertoire of his natal Izmir, many of which were until then unknown outside that city. Haim, on the other hand, recorded his performing repertoire of popular songs that was by most accounts widespread among the Sephardi masses in Istanbul, Edirne and Saloniki.

melisma without clear beat and without text or, more rarely, with an instrumental improvisation. It is plausible that these melismas and improvisations were added in order to fill the side of the record. In our transcriptions of the texts, we have usually omitted these vocalizations.

All in all, the importance of Haim Effendi's recordings is immense. They provide the listener with a relatively comprehensive overview of the state of the Sephardi music repertoire performed by men in the second half of the nineteenth century. In the Ladino recordings one can perceive a musical culture in transition from older, traditional styles into modern song genres of Turkish, Balkan and Western European origin (most notably, modern Spanish popular music). Moreover, the exceptional reception of Haim Effendi's recordings during the first three or four decades of the twentieth century is manifested in the impact that his recorded output had on the collective memory of the Eastern Sephardi singers documented in the second half of the twentieth century. In our notes to the songs in Ladino, we have noticed selected correspondences between Haim's recordings and oral versions of the same titles collected by Sephardi folklorists such as Alberto Hemsi, Moshe Attias, Leon Algazi and Isaac Levy. Many of these items became standard pieces of the contemporary repertoire in versions that strikingly recall those released by this early twentieth-century Sephardi troubadour.

The innovative character of his recorded Ladino repertoire is even more noticeable if compared to his rather conservative liturgical output. Many of his

canticas or cantigas. These are lyric songs of mostly romantic content, many of which are of modern origin (from the mid-nineteenth century onwards). Haim recorded very few romances, the prestigious genre of Judeo-Spanish song that has attracted most of the researchers in the field of Sephardi oral literature. Moreover, he only recorded one copla, the autochthonous genre of Judeo-Spanish poetry of medieval origin that developed with particular intensity in the Ottoman Empire from the seventeenth century onwards. This proportion in the representation of Ladino literary folk genres in his recorded repertoire is not surprising, for it probably reflects the taste prevalent among his target audience. The public demand was for new songs or for those items of the traditional repertoire that will later become standard among stage performers in the twentieth century.

Some general characteristics of Haim's recordings can be summarized succinctly. Almost all of them start with an announcement of the name of the recording company. He is accompanied by a solo instrument, most especially in the liturgical pieces (kanun, 'ud, or clarinet solo as in *Avinu malkenu* and *Hodu l'Adonai ki tov*), or by a small ensemble consisting of 'ud, kemance (violin) or clarinet and kanun. Instrumental preludes and interludes between the stanzas of songs are very frequent. The vocal part usually opens with a vocalize on an exclamation syllable (usually "Ah"). More rarely the recordings start (and sometimes end) with a set of words in Turkish, e.g. "Ah, lo, yarım, medet, aman" in the song *Los árboles llorosos*. Many pieces, especially the liturgical ones, end with a long

Repertoire and Performance Style

Haim recorded approximately sixty Hebrew and eighty Judeo-Spanish sides, some of them are songs recorded more than once. We have arranged the CDs accordingly, including in them all the recordings which were accessible and in reasonable condition. The first two CDs include liturgical and paraliturgical materials compiled according to the order of prayers and by holidays. The majority of the Hebrew recordings are pieces belonging to the liturgy for the High Holidays. One should also notice Haim's recordings of Judeo-Spanish translations of some liturgical texts, a practice that was apparently more widespread in the nineteenth century than in later periods. The choice of recorded liturgical pieces comprises the most prestigious and well-known traditional repertoire of Sephardi liturgical music, selections likely to be the most popular with potential record-buyers.

Haim also recorded at least four *pizmonim*, paraliturgical Hebrew songs that were performed at family and community occasions, as well as the gatherings of the confraternity Maftirim from Edirne (Seroussi, in press 2). The four pieces are: *Yah el ḥaviv, Shavti b'Adonai, Raḥum 'ad matai* and *Emet El shimkha.*

Secular songs in Ladino comprise CDs 3 and 4 (with the exception of the copla *Noche de Alḥad*). They are presented according to the chronological order of recording. The absolute majority of these songs belong to the genre known as

movement that was first expressed in 1913 when he made one of the earliest recordings of *Ha-tiqvah*, the Hebrew song that became the Zionist anthem and eventually the hymn of the State of Israel.

The focus of the present re-release of the Hebrew and Ladino recordings of Haim Effendi should not distract us from his recordings in Turkish. An example of his artistry in the gazel vocal genre can be heard in his recording of *Dil Hanesi Yandı bu Şeb* in makam Suzinak, that is included in a CD of historic recordings, "Gazeller 3" published by Kalan Music in Turkey. But Haim also performed and recorded in lighter styles of Ottoman Turkish music, as the "kanto", a widely popular genre performed by gypsies and members of other minorities. We presume that the artist named "Haim" listed among the distinguished Rum (Christian Greek) performers of this genre at the beginning of the twentieth century in the article "Kanto" by Cemal Ünlü, is none other but Haim Effendi (www.costak.blogspot.com/2006/03/kanto-article-by-cemal-nl.html, accessed 10/10/2006).

Finally, Haim also recorded Judeo-Spanish comedy routines in the form of monologues or comic dialogues (e.g. *Rinya konyugal*, "Family feud" or *El dantista* [sic] *moderno*, "The modern dentist") that were apparently popular among the Sephardi masses in the late nineteenth and early twentieth centuries.

Hermann and Julius Blumenthal and is considered the first Turkish record company ever. The brothers had previously served as Odeon's first representatives in Turkey and were doubtless quite familiar with Haim and his work. World War I obviously disrupted Haim's recording activity. His home town of Edirne and its Jewish community suffered tremendous losses and looting at the hands of the Bulgarians. Many of the Jews from Edirne immigrated to Istanbul. Thus, between 1913 and 1921 there are few recordings registered in the name of Haim Effendi.

The last major series of recordings by Haim Effendi took place in 1921-1923, again on the Orfeon label. Close to the age of seventy by that time, Haim still recorded over forty-five sides. After that, he recorded only a handful of titles from 1923 to 1927 ending his recording career with The Columbia label. Overall, the recordings of the 1920s are distinguished by the predominance of liturgical pieces over songs in Ladino. One can assume that by then, his persona as a stage entertainer gave way to the more sober figure of a *ḥazzan* (cantor) even though, considering the amount of textual inaccuracies in his liturgical recordings, one can assume that Haim was not an active cantor. Yet, it is also possible that Orfeon was covering lacunae in their general collection of Sephardi music as well as in the dossier of Haim. In his earlier recordings, Haim apparently exhausted his Judeo-Spanish repertory and the company had in its catalogue a considerable amount of pieces in that genre. Also noticeable in his last recordings are some songs of Zionist content, an indication of Haim's affinity with the Jewish national

Recordings

Haim Effendi launched his recording career at the relatively advanced age of fifty-four, when he was already a very well established and famous singer for Jews in the Ottoman Empire. His audience was concentrated especially in his native Edirne, in Istanbul, Izmir, and we presume in Saloniki. By the date of his last recording, he was seventy-three years old.

During the first six years of his recording career (1907-1913), he recorded over eighty songs, more than he recorded during the rest of his life as an active artist (1914-1927). The earliest recordings were by Odeon Records, in 1907 and 1908, and were released in Istanbul, probably close to their mastering dates. Most of these early titles were later re-released by the American Odeon Corporation between 1921 and 1926 but with different publisher's numbers and labels. It is hard to determine if the American Odeon records were actually pressed and printed in Europe and then shipped to the American market, or produced in America. These re-releases speak to Haim's continuous appeal in the Ottoman Sephardi community established in the USA in the first two decades of the twentieth century.

Starting in 1911 and continuing until 1926, Haim Effendi recorded for another company, the Blumenthal Record and Talking Machine Company, and their labels, Orfeon and Orfeos. This firm was founded in late 1910 or early 1911 by the brothers

from the Geron synagogue in that city (a copy can be found at the library of the Ben Zvi Institute in Jerusalem). The title of this publication reads: "Conponido de Haim Effendi cantador afamado de Edirne" ("composed by Haim Effendi, famous singer of Edirne").

To what extent the recordings of Haim Effendi influenced the Sephardi oral lore throughout the twentieth century is a matter for future assessment. It is however certain that the luggage of the Sephardi Jews who left Turkey and Greece in the first two decades of the twentieth century included copies of his recordings. Havassy's study of the repertoire of singer and 'ud player Isaac Sene from Turkey, as documented by his wife Emily Sene (both immigrated to the USA in the mid-1920s) shows the clear imprint of Haim's Ladino repertoire (Havassy 2007). Also, many versions of songs in Ladino included in modern anthologies have a clear rapport with Haim's recorded performances. Thus, the disregard (by scholars) of the impact that modern technology had on the traditional Sephardi music in the past half century or so can now be amended by listening to Haim's recordings.

that he held in his hands and started to play tunes of the Evening Prayer, the *seliḥot* (penitential prayers), etc. The King was deeply moved by the music and asked what is it? Haim Effendi explained to the King what it was and the King absolved him and gave him a lot of money.

The relation between Haim Effendi and the Sublime Porte, which as we have seen has factual antecedents, remained vivid in the oral tradition of the Ottoman Jews. For example, in an interview with Estrella Mayo from Rhodes by Samuel G. Armistead on February 7, 1958, she says: "Está bien la placa. Y eya de Estambul que salía. Esta placa estaba cantada de Jaime Fende. Yo creo que aínda existe esas placas. Jaime Fende era un cantador muy bueno, cantaba para el sultán de la Turquía, de Jamid, y cantaba estos como 'Serena de mar'" ("This record is fine. It was produced in Istanbul. This record is sung by Haim Effendi. I believe that these records still exist. Haim Effendi was a great singer, he sang for the Turkish Sultan, for [Abdul] Hamid, and sang [songs] such as 'Serena de mar'") (original transcription accessed from the website of the Armistead, Silverman and Katz collection, www.sephardifolklit.org, call number ec073-4).

An additional hint of Haim's fame as a singer prior to his recording career, as well as of his activity as translator of liturgical texts into Judeo-Spanish can be found in a publication of ca. 1895. This is his translation of the poem *Im afes rova' ha-qen* (see below CD 1, no. 12) which was printed in Ruschuk (Bulgaria) at the Alcalay press and was typeset by the teacher and *ḥazzan* Nissim Halevy

Aaron Franco of Turkey by Dov Noy). The story is a variant of a folk narrative type (AT 922*C I-B [IFA]) in which a Jewish musician is forced to play or sing before the local ruler (King, Sultan, Prince, etc.), during a solemn Jewish holiday, against the religious precepts. He refuses and pays the price (death or suicide) or he agrees but chooses to play a Jewish melody from the holiday repertoire. His exceptionally moving performance changes the mind of the ruler who absolves the Jew and even pays him a large sum of money or appoints him as his chief musician. In most versions of this folk tale, the hero is an unspecified Jewish musician, but due to the legendary fame of Haim Effendi, he surfaces as the hero in this specific version. The story is as follows:

A King of Izmir fought against the Slavs. The city of Belgrade fell and he was sad. The servants wanted to bring someone to lift his spirit. He ordered them to bring Haim Effendi, the most famous violinist in all of Turkey. They came to Haim Effendi's house and found him sitting next to his prepared table. Ordered to come, he responded that he respects the King, but he cannot come. The envoys told the King what happened and the King ordered to send police officers to bring him up. It was the eve of Yom Kippur (the most sacred Jewish holiday) and the police officers found Haim Effendi covered with a talit (prayer shawl) and ready for the meal preceding the fast. They brought him by force and told him: "your verdict is to die, but before that you must entertain the King." Haim Effendi did not know what to play; he opened the prayer book

some of his recordings have in their label the classification of "Espagnol" which generally simply means "Judeo-Spanish", but at times also modern Spanish (i.e. "La palomba Espagnol").

Haim Effendi's ties with Spain have another anchor. Haim is the source for two Judeo-Spanish texts dated in 1911 that were sent by Manuel Manrique de Lara to the Menéndez Pidal Archive in Madrid (CMP, Encuesta 113): the romance *Don Bueso y su hermana* (CMP H2.23) and the famous love song *La llamada a la morena* ("Morena me llaman"; CMP AA45.9). Manrique de Lara was a distinguished military officer and composer who toured the Sephardi communities of the Eastern Mediterranean on behalf of Don Ramón Menéndez Pidal, the dean of Spanish traditional literature research. We do not have any evidence that Manrique de Lara actually met Haim Effendi in person. Yet, for one of the songs ascribed by Manrique de Lara to Haim, the romance *Don Bueso y su hermana*, we have no notice of a commercial recording (which could otherwise have been the source for the collector) and therefore we must assume some kind of direct or indirect contact between them.

In spite of the meager information regarding an artist of great merit as Haim Effendi, the hard core evidence, namely, the uncommonly large number of commercial recordings for the early twentieth century, speaks of his fame. This reputation is confirmed, for example, by his mention as a hero in a folktale (no. 5324 at the Israel Folktale Archive, University of Haifa, recorded in 1963 from

(Soirées in which music will be played… under the direction of Haim Effendi who presents us with a new and varied repertoire of songs in Arabic, Turkish and Spanish.) A similar note appeared a week before in another Ladino newspaper from Izmir, *El Commercial*, on May 28, 1908 (vol. 3, no. 15, p. 9). From this note we learn that his appearance in the same café in Izmir was not a one-time event but part of a longer commitment lasting a few weeks.

From the short note in *El Nuvelista* we learn two important issues that are critical when one examines Haim's recordings. First, he performed "novelties", i.e. new songs, some of which we assume that he himself "composed". By composition, we mean the setting of original texts in Judeo-Spanish to extant melodies of well-known songs in Turkish and perhaps Arabic songs too, a procedure which was customary among Sephardi singers. Haim also absorbed new songs from diverse sources and "Sephardized" them, i.e. rendered them in his particular style. Most interesting in this context is the presence among his recordings of modern Spanish songs. Thus, the recordings of Haim tell us another chapter in the rapprochement of the Ottoman Sephardi intellectual elite and modern Spain. Secondly, he commanded repertoires of secular songs in at least four languages, Judeo-Spanish, Turkish, Arabic, and modern Hebrew, along with his command of the religious Hebrew repertoire. Following what we already pointed out, we can assume that by "español", the reporter of the aforementioned periodical meant also "modern Spanish" and not exclusively Judeo-Spanish. Moreover,

y por preva que estó sano	and as a proof that I am healthy
vo la escribo con mi mano.	I write it with my own hand.

Family tradition also tells that his recordings were still heard on Radio Cairo until 1956.

Haim was a quintessential Sephardi singer of his period, a critical era of deep social and cultural transition in the history of the Judeo-Spanish speaking Jews. The old traditional Ottoman Jewish community ruled by rabbinical authority was shattered by modernizing trends characterized by an exposure to Western culture (most particularly French), to liberal trends in Judaism (especially to Jewish nationalism or Zionism) and to subversive political ideologies within the Ottoman Empire. Haim was educated in one of the most important centers of Sephardi religious music, Edirne, where a local Jewish choir called Maftirim performed its ancient repertoire of Ottoman Hebrew music on Sabbath mornings and afternoons at the synagogue called Portugal.

But Haim was not, as Isaac Algazi was, a full-time cantor who recorded some songs in Ladino. He moved into what we may today call the "entertainment industry", appearing in public venues in various cities where large Sephardi communities existed. The following announcement in the Ladino periodical *El Nuvelista* dated June 3, 1908 (vol. 19, no. 36, p. 234), advertises an appearance by Haim Effendi at Café L'abri in Izmir: "Nochadas que se tañerá… bajo la dirección de Haim Effendi el cual nos afronta un nuevo repertorio variado en cantes arabo, turco y español."

Biography

In spite of his unparalleled fame as a singer and musician during his lifetime, very few details about the life of Haim Effendi have reached us. Born Haim Behar Menahem, Haim Effendi (a.k.a. Edirneli Haim Effendi and Haim Yapağı, i.e. "Haim the Woolman or Wool Merchant", because the family owned some kind of a wool business) was born in Edirne (formerly Adrianople in Western Thrace, today Turkey) in 1853. He spent most of his life in his city of birth although he toured extensively. From 1925 to 1935/6 he lived in Alexandria, Egypt. He passed away in Cairo in 1938. Haim had three daughters, Emilie, Esther and Beatrice, and three sons – Nissim, Moise and Albert. Their descendants spread to the Americas and Israel.

A story running in the family recounts that Haim was once "summoned" by Sultan Abdul Hamid to sing at his court and that it was feared he would never return. Thought to be dead, upon his release and return to public life he composed and recorded a song stating that he was still alive. No copy of the recording – issued under the title *La mintira de la muerte* ("The lie about the death") – is known to us. The song is known, though, in various oral versions. Here is the opening stanza, found in the Sene collection (Havassy 2007, ES 072):

Esta carta vos escribo	I write to you this letter
por decirvos que estó vivo,	to tell you that I am alive,

University in Jerusalem. Lately this project has been graciously supported by the Maurice Amado Foundation as well as the Jack Mayesh family in Los Angeles, and Len Blavatnik, the Chairman of Access Industries. A senior research collaborator, Rivka Havassy, has contributed enormously to the cataloguing, classification and criticism of the songs in Ladino recorded by Haim Effendi. I wholeheartedly thank Joel and Rivka for all their efforts toward the completion of the CDs and the liner notes.

Other colleagues collaborated on this project and we are indebted to them for their kind cooperation. Dov Hacohen, from the Ben Zvi Institute in Jerusalem, assisted us with the identification of texts in Ladino. Walter Zev Feldman from Bar-Ilan University and the Jewish Music Research Centre clarified some relations between the items recorded by Haim Effendi and Ottoman Turkish musical genres and modes. Ezra Barnea elucidated the musical provenance of some of the liturgical items.

Finally, I would like to express my thanks to a colleague, Ido Abravaya, a Baroque music scholar whom I discovered, after many years of acquaintance, was no less than the great-grandson of Haim Effendi. Ido provided valuable biographical information as well as the few available photographs of the artist.

Edwin Seroussi

early twentieth century context. We know today that the memory of these recordings was kept alive by Sephardi Jews who immigrated in increasing numbers to Israel, France, and the Americas from the early twentieth century onward. These informants were the basic source for much of the Ladino song and Sephardi liturgical music documented in the second half of the twentieth century. Therefore, this reissue is significant on historic, ethnographic and aesthetic accounts, as well as in understanding the anthologized Sephardi repertoire of later periods.

Tracing these historical recordings around the globe and acquiring fair copies required a Herculean effort. Joel Bresler, founder of the Sephardic Music Project, has to be given full credit for accomplishing this mission almost single-handedly and without any formal institutional support. Besides Joel's steady accumulation of original 78 rpm records and digitized copies of other songs sourced from collectors and institutions, a major addition to the holdings were found at the New York City Public Library. Eighteen sides from the Orfeon record label were located in this collection. We thank the Benedict Stambler Memorial Archive of Recorded Jewish Music and Theatre in the Rodgers & Hammerstein Archives of Recorded Sound, The New York Public Library for the Performing Arts for facilitating digital copies of these records.

For the past decade or so, I have been involved with Joel in this effort, which became one of the projects of the Jewish Music Research Centre at the Hebrew

Although the name of the very important artist Haim Effendi had been mentioned sporadically by transmitters, researchers and aficionados of Sephardi music, few among them actually had access to his recordings (for an exception see: Armistead, Katz and Silverman). Therefore, the present reissue of selected recordings by Haim Effendi, an undertaking that took almost twenty years to accomplish, substantially expands our panorama of the Sephardi musical lore towards the end of the Ottoman Empire.

Moreover, the present production is timely since it marks the centennial of commercial recordings of Sephardi music. In 1907, Odeon Records in Turkey released the first 78 rpm by Haim Effendi, a recording that vies for the honor of being the first commercial Sephardi recording. This and other very early releases signaled the beginning of an era in Sephardi music that for all practical purposes continues to this very day. As Algazi did shortly after him, Haim recorded liturgical pieces for diverse occasions (especially for the High Holidays) and songs in Ladino, amid other recordings in Turkish that are not represented in the present production. His repertoire, a cross-cut of what producers of the recording companies and the recording artist himself considered "recordable", provides a fair picture of the state of Sephardi music in the large urban centers of the Ottoman Empire ca. 1890-1918.

Access to the recordings of Haim Effendi is vital for anybody wishing to unravel the variegated Sephardi liturgical and Ladino song repertoire in its

Preface

In recent years, music researchers have paid increasing attention to the role that commercial recordings had on traditional musical cultures since the early twentieth century. Most ethnographic recordings of traditional music were made after WWII, and by then many traditional musicians had been exposed to a significant number of recordings for almost half a century. It is therefore important to consider the possible impact of commercial recordings on individuals whose musical lore is studied as oral tradition.

The song in Ladino (Judeo-Spanish) is a classical locus for a study of this interplay between oral tradition and the emergent recorded music industry. The extent of this dynamic relationship is now clearer with recent scholarly access to early 78 rpm records and selected republication of these recordings. Our 1989 reissue of liturgical music and Ladino songs by cantor Isaac Algazi of Izmir (1889-1952) stirred a vivid interest among scholars, artists and listeners at-large who were involved with the music of the Sephardi Jews (see Seroussi 1989). Through that production, contemporary listeners were exposed, most for the first time, to the sound of this repertoire as it was commercially reproduced and heard in Sephardi homes, social clubs and cafés in the first three decades of the twentieth century.

Editing and mastering: **Shay Drori**

Graphic design: **Studio Flyers** www.flyers.co.il

Cover photograph of Haim Effendi: Courtesy of **Ido Abravaya**

© and ℗ The Hebrew University of Jerusalem

The Hebrew University of Jerusalem • Faculty of Humanities
Jewish Music Research Centre
In collaboration with **The Jewish National and University Library**

Academic Board of the Jewish Music Research Centre:

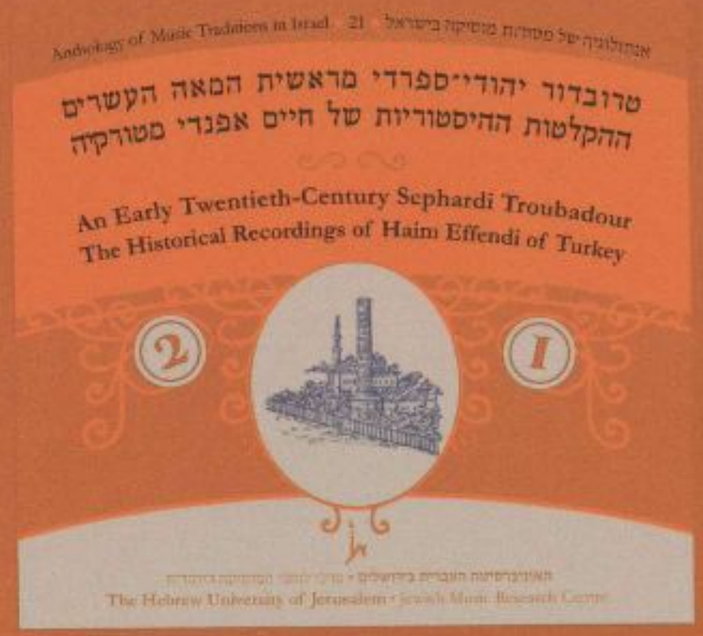
Chairperson: **Moshe Idel**
Yom Tov Assis, Yoram Bilu, Ruth Hacohen, Don Harrán, Aharon Maman, Carl Posy, Eliyahu Schleifer
Director: **Edwin Seroussi**

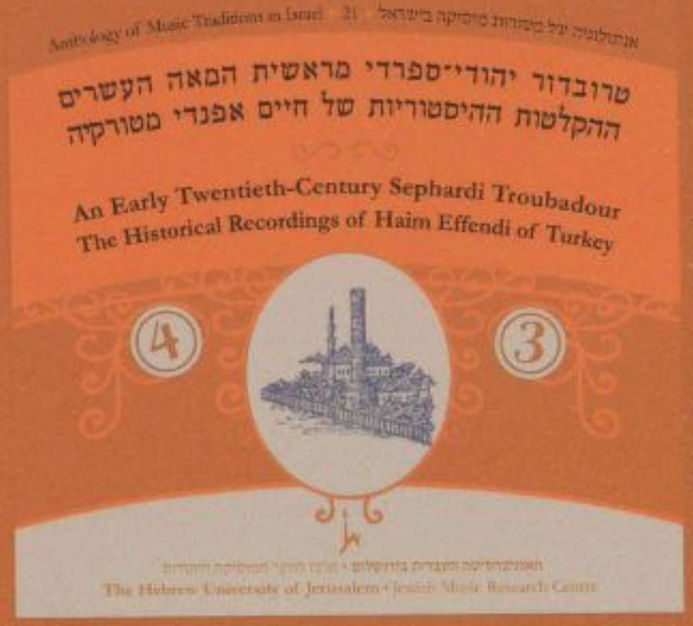
Anthology of Music Traditions in Israel >>> 21
Editor: **Edwin Seroussi**

An Early Twentieth-Century Sephardi Troubadour: The Historical Recordings of Haim Effendi of Turkey

Commentaries: **Edwin Seroussi** and **Rivka Havassy**
Recordings research: **Joel Bresler**

Jerusalem, 2008
Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem

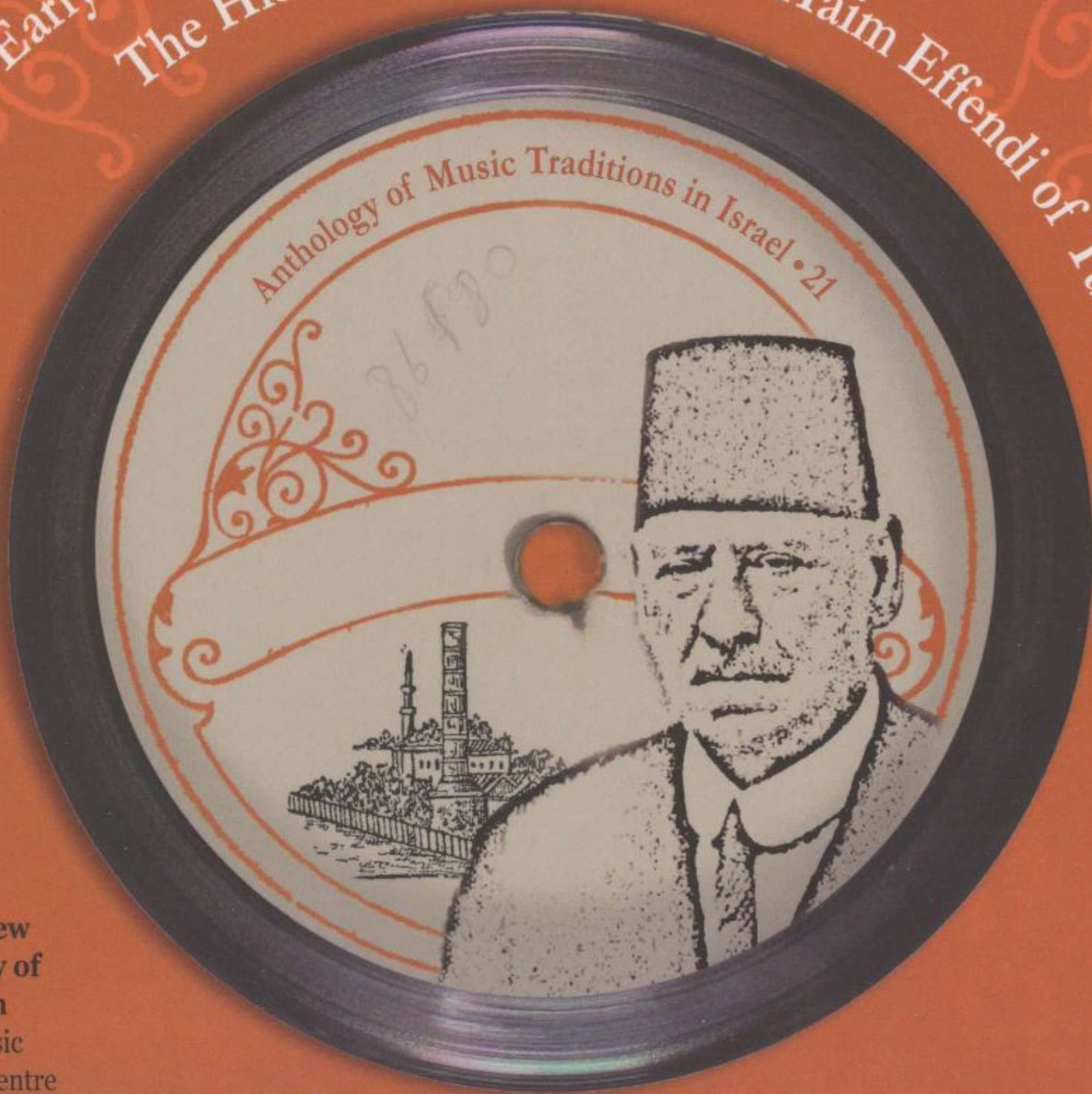




Jewish Music Research Centre • The Hebrew University of Jerusalem • www.jewish-music.huji.ac.il
POB 39105 Jerusalem • 91390 Israel • Tel: 972-2-6585059 • Fax: 972-2-5611156

CD 8451 (1-4)

An Early Twentieth-Century Sephardi Troubadour
The Historical Recordings of Haim Effendi of Turkey



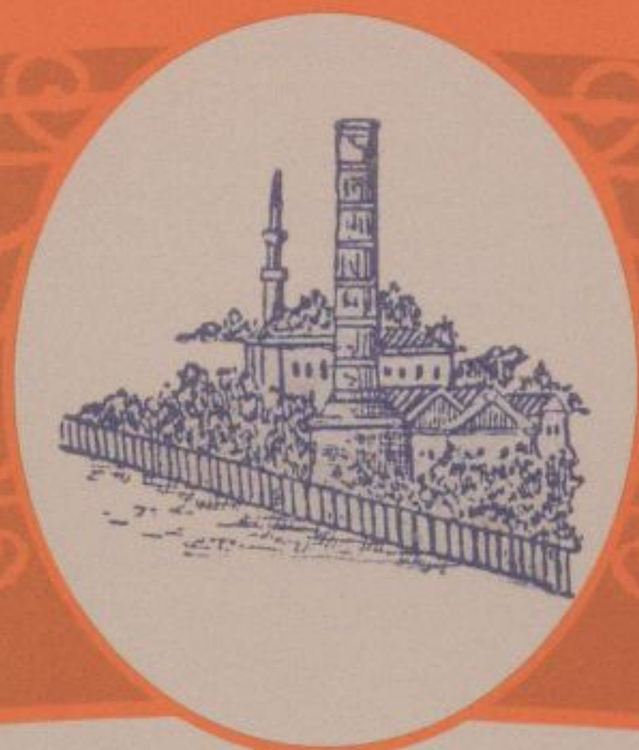
The Hebrew
University of
Jerusalem
Jewish Music
Research Centre

Anthology of Music Traditions in Israel • 21 • אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל

טרובדור יהודי־ספרדי מראשית המאה העשרים
ההקלטות ההיסטוריות של חיים אפנדי מטורקיה

An Early Twentieth-Century Sephardi Troubadour
The Historical Recordings of Haim Effendi of Turkey

2



1

האוניברסיטה העברית בירושלים • מרכז לחקר המוסיקה היהודית
The Hebrew University of Jerusalem • Jewish Music Research Centre

CD 8451(1-6)

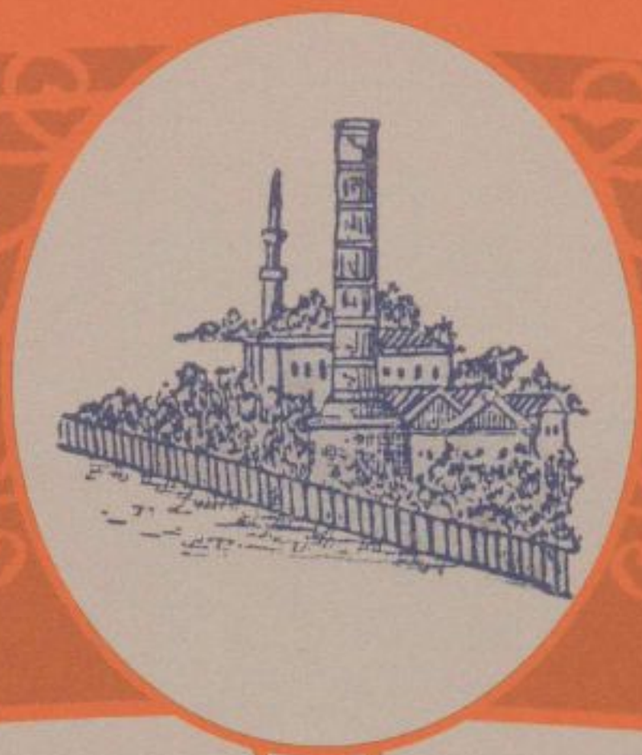
Jewish Music Research Centre • The Hebrew University of Jerusalem • www.jewish-music.huji.ac.il
POB 39105 Jerusalem • 91390 Israel • Tel: 972-2-6585059 • Fax: 972-2-5611156

Anthology of Music Traditions in Israel • 21 • אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל

טרובדור יהודי־ספרדי מראשית המאה העשרים
ההקלטות ההיסטוריות של חיים אפנדי מטורקיה

An Early Twentieth-Century Sephardi Troubadour
The Historical Recordings of Haim Effendi of Turkey

4



3

האוניברסיטה העברית בירושלים • מרכז לחקר המוסיקה היהודית
The Hebrew University of Jerusalem • Jewish Music Research Centre

CD 8451(3-4)

Jewish Music Research Centre • The Hebrew University of Jerusalem • www.jewish-music.huji.ac.il
POB 39105 Jerusalem • 91390 Israel • Tel: 972-2-6585059 • Fax: 972-2-5611156