



**Judeo-Spanish Songs
for the Life Cycle
in the Eastern
Mediterranean**

**שירי מחזור החיים
של היהודים הספרדיים
במזרח הים התיכון**

**Cantares
Judeo-españoles
del Ciclo de la Vida
en el Mediterráneo
Oriental**



שירי מחזור החיים של היהודים הספרדיים במזרח הים התיכון
Judeo-Spanish Songs for the Life Cycle in the Eastern Mediterranean

CD I

1. Esta noche es alabada 0:40 | 2. Oh, ya viene el parido 2:31 | 3. Oh, que mueve meses 1:27
4. Parida y parida 5:24 | 5. Parida, el Dio vos guadre 2:24 | 6. Parida y parida 3:43 | 7. Oh, que
mueve meses 2:47 | 8. La mujer de Terah 3:25 | 9. La mujer de Terah 2:18 | 10. La mujer de
Terah 1:16 | 11. Cuando el rey Nimrod 2:21 | 12. Canta, gallico, canta 1:13 | 13. La reina tiene
dolores 7:10 | 14. Arrorró, mi alma 0:53 | 15. Durme, durme 0:57 | 16. Nani, quiere el hijo 1:51
17. Chico menico 0:11 | 18. Aquí mete cocó la gallinica 0:16 | 19. Aquí mete cocó la gallinica
0:18 | 20. Esta barba, barbareta 0:18 | 21. Kayikçi 0:10 | 22. La Torá, la Torá 0:32 | 23. La Torá, la
Torá 0:40 | 24. Dicotín dicotán 0:19 | 25. Bate, bate 0:13 | 26. Endendino 0:15 | 27. Luvia del Dio
0:09 | 28. Alegre m'alegre 0:21 | 29. No paseis por la mi puerta 1:49 | 30. Abrimes, galanica 1:14
31. De día en día 2:45 | 32. Buenas noches, hanum Dudún 1:10 | 33. Ventanas altas tienes tú 0:57
34. Muchas gracias, mancebico 2:04 | 35. Yo hanina, tú, hanino 0:52 | 36. Ajuagar de novia
galana 1:12 | 37. Lavaba la blanca niña 2:59 | 38. Poco le das, la mi consuegra 2:37 | 39. Bueno,
así viva la consuegra 3:12 | 40. Bueno, así viva la consuegra 1:29 | 41. El novio no quiere 1:18
42. Y el nuestro novio 2:40 | 43. Ahí, ahí, a los campos 0:29 | 44. Oí decir que bodas hay aquí 0:31
45. Oy, que relumbror 1:04 | 46. El novio le mercó 2:05 | 47. El novio manda 0:43

CD II

1. Demes paras para el baño 0:49 | 2. Cuan bien me laví 1:12 | 3. La novia se va a ir al baño
1:14 | 4. Ya salió de la mar 0:40 | 5. Mi sponica sta'n el baño 1:34 | 6. Ya salió de la mar 1:07
7. Ansina dice la nuestra novia 3:28 | 8. Ansi dice la nuestra novia 5:47 | 9. Que mos diga la nuestra
novia 0:38 | 10. Ah, señora novia 2:44 | 11. Morenica a mí me llaman 3:00 | 12. Morenica a mí me
llaman 2:07 | 13. Vestida de novia 2:19 | 14. Escalericia l'hizo 1:58 | 15. Estas casas tan hermosas
1:13 | 16. Halilem, halilem 0:56 | 17. Estas mesas son del vino 1:12 | 18. Si habéis comido 0:33
19. Las de la novia 2:43 | 20. Oy, que buena que fue la hora 1:50 | 21. Yo le mandí a mi novio 2:18
22. Oh, que relumbror 0:48 | 23. El buen viar 3:09 | 24. Dicho me habían dicho 2:60 | 25. Dicho me
habían dicho 1:46 | 26. Dicho me habían dicho 3:41 | 27. Con grande vergüenza 1:59 | 28. Con su
licencia 3:16 | 29. Con muncha licencia 1:41 | 30. Con muncha lecenia 1:18 | 31. Salgas, madre 2:07
32. De qué estás tan demudada 0:38 | 33. Ni sos blanca ni morena 1:22 | 34. Todo lo que vos quiero
0:56 | 35. Como la rosa en la huerta 3:07 | 36. Abrid puertas y ventanas 1:02 | 37. Irme quero 1:32
38. Irme quiero, la mi madre 1:58 | 39. Triste está el rey David 0:27 | 40. Triste está el rey David 2:20

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



Anthology of Music Traditions in Israel • 24

Editor: Edwin Seroussi

Judeo-Spanish Songs for the Life Cycle in the Eastern Mediterranean

Cantares Judeo-españoles del Ciclo de la Vida en el Mediterráneo Oriental

Recordings and commentaries: **Susana Weich-Shahak**

Jerusalem, 2014

Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem

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

Academic Board of the Jewish Music Research Centre

Chairperson: Shalom Sabar

Haggai Ben-Shammai, Ruth HaCohen, Oded Irshai, Eliyahu Schleifer, Rina
Talgam, Eitan Wilf

Director: Edwin Seroussi

Editing and mastering: Shai Drori

Graphic design: www.saybrand.co.il

Hebrew translation: Tova Shani

Spanish translation: Eva S. Rueda

English editing: Tanya Sermer and Tova Shani

Cover photograph: Camile Rogier (1810-1896), Femmes juives devant un enfant dans un berceau (detail), from *La Turquie. Mœurs et usages des Orientaux au dix-neuvième siècle. Scènes de leur vie intérieure et publique...* Première Partie. Paris: Plon Frères pour Sartorius, Gide, Bossange, Gihaut Frères, 1846-8.

Distributed in Spain by TECNOSAGA, S.A. (www.tecnosaga.com)

© and ® The Hebrew University of Jerusalem, 2014

Preface

For the past four decades Susana Weich-Shahak, a senior researcher of the Jewish Music Research Centre, has single-handedly constituted one of the most comprehensive collections of field recordings from the diverse Sephardic (Judeo-Spanish) traditions in Israel and around the globe, far surpassing those of her distinguished predecessors (such as for example, Algazi 1958; Armistead, Silverman and Katz 1957-1993; Attias 1961 and 1972; Hemsí 1995; Kaufmann 1985; Levy 1959-1973). As is the case with the recordings of all the JMRC scholars, her collection is housed at the National Sound Archives in the National Library of Israel. Besides her unfailing dedication to an ethnography of major proportions one has to add to her credit numerous publications based on diverse aspects of her vast collection, ranging from anthologies of songs to analytical studies of specific linguistic, poetic, and musical aspects of the Judeo-Spanish repertoires (for a selection of her publications relevant to the present recorded collection, see below, References quoted).

A landmark of her work is the monograph and accompanying CD titled *Judeo-Spanish Moroccan Songs for the Life Cycle* published by the JMRC in 1989 (*Yuval Music Series*, 1). This work set the standards for a new approach to the study of the Judeo-Spanish song based on a deep, interdisciplinary and comparative search of the field after the diverse variants of songs and a contextual approach to the analysis of text and music. Taking into consideration the elaborate historical process underlying the formation of this repertoire, from its medieval Iberian roots to its entanglement with modernity, Weich-Shahak has succeeded in presenting a comprehensive description of one of the most vibrant aspects of Sephardic culture.

In spite of the disruption in the existence of traditional Sephardic communities around the Mediterranean basin in the twentieth century and the displacement of the vast majority of its members into a second (or some may say, third) modern diaspora, the song in Judeo-Spanish has remained a vital component of this culture, nourished among other factors by the general modern public interest on this repertoire, as well as the intensive collection of scholars such as Weich-Shahak. The present double CD summarizes a major chapter of her work (that opened with her aforementioned publication of 1989), offering a wide overview of the song repertoire for the life cycle from the main Sephardic centers of the Eastern Mediterranean, namely the lands of the former Ottoman Empire. Unlike other publications of its kind, the present collection covers the vast majority of the songs and variants in the repertoire as recorded from Sephardic immigrants from the early 1970s until the present in Israel and other Sephardic diasporas, including the remnants in the Eastern Mediterranean. For analytical studies and musical transcriptions of this repertoire, the reader is referred to Susana Weich-Shahak's publications, most particularly *La boda sefardí, música, texto y contexto* (Madrid: Alpuerto, 2007).

We are glad to cooperate in the publication of this project with Tecnosaga S.A. in Madrid that undertook the Spanish version of this publication. Our thanks to Macario Santamaria of Tecnosaga for his contribution to the success of this project. The completion of this project would not have been possible without the support of the various foundations that support the JMRC publications. In this specific case we are thankful to Misgav Yerushalayim – Institute for Research on the Sepharadi and Oriental Jewish Heritage at The Hebrew University of Jerusalem and its director Yaron

Ben Nae for a generous grant as well as to Victor and Dollie Ben Nathan of London for supporting research assistance.

Many of the recordings in these two disks were done under the close supervision of Avi Nachmias of blessed memory, the sound technician of the National Sound Archives for three decades. As a Sephardic Jew, Avi was extremely interested in the Judeo-Spanish song and this awareness was expressed in his long-standing collaboration with Susana Weich-Shahak in fieldwork as well as in the processing and cataloguing of the recordings at the NSA studio. His premature death left a void that is hard to fill.

To the rest of the staff of the Department of Music of the National Library of Israel, its director Gila Flam and the staff of the National Sound Archives we are also thankful for their constant support of Weich-Shahak's enterprise. Very special thanks go to Ruth Freed, curator emerita of the NSA, who accompanied Weich-Shahak throughout her research career.

Finally, it is my personal privilege to thank my dear colleague Susana Weich-Shahak for her outstanding contribution to the field of Judeo-Spanish ethnomusicology. We were privileged to work with her for all these years, and hope to continue for many more to come.

Edwin Seroussi

Introduction

Judeo-Spanish songs for the life cycle are an integral part of the rich Sephardic musical and poetic repertoire. These songs reflect in their content the main stages of human life —birth, marriage, and death— each of which is marked by Jewish rituals, such as circumcision, wedding, and burial. The universal rites that denote the passing stages of human life (Van Gennep 1986; Turner 2009) and, specifically in our case, the life of a member of the Sephardic Jewish community (see, Goldberg 2003 and Sabar 2006; and for the Eastern Mediterranean Sephardim: Attias 1972; Benbassa 1981; Molho 1950; Vital 2000), symbolically enact the transitions from one stage to the next (for instance, from childhood to adulthood) or from one social status into another (such as, from bachelor to married person).

Selecting the recordings to be included in this collection from the large inventory of my field recordings at the NSA was not an easy task. I tried to select the most typical items as performed by a variety of voices representing most of the Eastern Mediterranean locations that hosted a Sephardic community in the past. Technical quality was also a consideration, for many recordings were carried in live situations surrounded by noise.

The songs in the two disks are arranged according to the life cycle, from birth to death, and their heading includes several pieces of information. Each song is named after its formalized, scholarly title (or titles in the case of songs consisting of several discrete items) that we have adopted from three catalogues of Judeo-Spanish songs. For *cantigas* we employ the titles of the Proyecto Folklor, a joint venture of the Ladino section of Kol

Israel (Voice of Israel radio station) and the Departamento de Estudios Sefardíes at CSIC in Madrid. For romances we use the standard titles of Samuel G. Armistead's *Catálogo-índice* (Armistead 1978) while for *coplas* we follow the catalogue of Romero, Hassán and Carracedo (1992). The title of each song is followed by its incipit. In case of several variants of the same song, we have grouped them together under their unifying title and then each variant is named after its incipit. The headings also include the NSA catalogue number followed by the name and provenance of the singer and the location and date of the recording.

The vast majority of the singers heard in these two disks are first generation immigrants who spent their formative years in the countries of origin. Some of these Sephardic folksingers, such as Rosa Avzaradel-Alhadeff, Josepo Burgana and Mazaltó Lazar, were extremely prolific performers and their share in this collection reflects their astounding lore. However, there are exceptions. The most notable one is the Israeli-born singer Kobi Zarco Alvayero who mastered the repertoire of his family members and especially from his grandmother Kaden Alvayero from Silivriya (Turkey) as well as, while learning at the same time from other foremost Sephardic folk singers from Israel. Kobi, who performs and teaches Judeo-Spanish folksongs throughout Israel, also learnt some items from Bienvenida (Berta) Aguado-Mushabak whose magnificent voice and inestimable memory is not only conspicuously present in the present collection but also influenced numerous professional revivalist singers of Ladino folksongs in and outside of Israel.

This CD is a token of my gratitude to all the Sephardic Jews who so graciously and generously offered me their time and patience in sharing their rich musical and poetic memories. Furthermore, I dedicate this study to the younger generations of Sephardic Jews who cherish their cultural heritage and appreciate the richness and variety of their elders' tradition.

Sephardic communities in the Eastern Mediterranean

Sephardic Jews have lived in the Eastern Mediterranean area since the end of the fourteenth century. Persecutions and massacres that began in 1391 in Seville and extended through the whole peninsula, destroyed major *juderías* and forced many Iberian Jews to convert to Christianity. Finally expelled from Spain by the Royal edict of 1492 and from Portugal in 1497 (or forced to convert), Spanish and Portuguese Jews were accepted into the Ottoman Empire, then ruled by Sultan Bayezid II (reigned 1481-1512). Later on, *conversos* arrived to the Ottoman Lands, some via the Netherlands, and they resumed practicing the Jewish religion under the more auspicious Ottoman regime. The higher echelons of the displaced Iberian Jewish society were highly skilled, allowing them to prosper in the large urban areas of the Empire even though the masses of Sephardim remained in precarious social and economical conditions throughout the Ottoman period (Ben-Naeh 2008; Benbassa and Rodrigue 2000). As a result of the predominance of the Sephardic political, financial and religious elites, as well as their large numbers, the Greek-speaking Romaniote Jews who resided in the Ottoman areas

since Roman and Byzantine times eventually integrated into the dominant Judeo-Spanish culture.

The Sephardim were able to reestablish some of the social and educational institutions customary in medieval Spain, as well as their ceremonies and language. They preserved variants of the medieval Hispanic dialects spoken in the Iberian Peninsula before their expulsion, which became in the course of the centuries the foundation of modern Judeo-Spanish or Ladino (Bunis 1999; Minervini 1999; Quintana Rodriguez 2006; Schwartzwald 1999; Wagner 1930). The new language incorporated a substantial vocabulary from Hebrew and the languages of the societies among whom the Sephardic Jews dwelled (Turkish, Arabic, Greek and Slavic languages such as Bulgarian). The orally-transmitted Judeo-Spanish was the language of the majority of Sephardic songs that could be heard throughout the Ottoman Empire, in the territories that include present-day Turkey, Greece, Bulgaria, Romania, Bosnia and Herzegovina, Macedonia, and Serbia.

In spite of their growing interaction with the local non-Jewish cultures during the late nineteenth and early twentieth centuries, the poor social and economic conditions, coupled with the social and political instability of the Ottoman Empire forced many Jews to immigrate to the American continent, Western Europe, West Africa, and Palestine. The Second World War brought about the physical annihilation of the vast majority of the Sephardic Jews of Greece and the Island of Rhodes that were under Nazi or Fascist occupation. The Jews of Bulgaria and Turkey survived the Holocaust for they were protected by the local authorities.

The first wave of Sephardic Jews from the Eastern Mediterranean arrived in Palestine from Thessaloniki and Bosnia-Herzegovina in the 1920s and 1930s. After 1945, a wave of survivors of the Holocaust entered British Palestine. The largest wave of Sephardic (i.e. Judeo-Spanish speaking) immigrants arrived after the establishment of the State of Israel in 1948. In the late 1960s, two small waves of Sephardic immigrants arrived in Israel: one directly from Turkey and the other from the Belgian Congo and Rhodesia (after living in that area for almost thirty years). The Sephardic immigrants who landed in Palestine/Israel throughout the twentieth century joined the remnants of the old Sephardic communities established in the holy cities of Jerusalem, Tiberias, Safed, and Hebron since the sixteenth century.

Eastern Mediterranean Sephardim were integrated into the Israeli society and dispersed throughout the country. Although some settled in agricultural *moshavim* (such as Beit Hanan) and kibbutzim (such as Sha'ar Ha'amakim), the vast majority settled in urban areas in the central Dan district on the Mediterranean coast: Sephardim from Bulgaria in Jaffa adjacent to Tel Aviv, from Thessaloniki in the Florentine quarter of southern Tel Aviv, from Turkey (mostly from Istanbul) in the city of Bat Yam (south of Tel Aviv), and from Izmir in Yehud (east of Tel Aviv). Due to their modern and mostly Western urban background and command of liberal and technical professions, their integration into Israeli mainstream society was smoother than most other immigrants from the lands of Islam. This process of assimilation eroded the Judeo-Spanish language in favor of the normative Israeli Hebrew. Although the traditional song repertoire had the same fate as the language had and the repertory ceased to play its integral role in life cycle ceremonies, a memory of it remained alive in social venues frequented by

Sephardic immigrants. Among these venues one has to point out the municipal clubs for the elderly (*mo'adon* in Hebrew), where folksingers entertain their fellow citizens accompanying themselves with *pandero* (tambourine) and *doumbek* (hour-glass-shaped, vase drum, known in Arabic as *darbūkah*). Many field recordings included in this collection were done in these clubs.

In addition, nostalgia and the popular music industry played a certain role in the renewal of some items from the Sephardic song repertoire outside the Sephardic community's traditional frames. Ladino sing-alongs under the auspices of the National Authority of Ladino (Autoridad Nacional del Ladino a non-profit organization established in 1997 by decision of the Knesset, the Israeli Parliament, to preserve and promote Sephardic culture) take place regularly in several major cities. These meetings are usually attended by members of the second generation of immigrants looking back for family roots. At the same time, the activities of popular Israeli artists of Sephardic ancestry, such as Yehoram Gaon, were instrumental in bringing songs in Ladino in modern arrangements to the general public. This Israeli Ladino revival parallels and intersects with similar phenomena in Spain, France and the Americas.

Literary genres of the songs

The Judeo-Spanish song repertoire can be divided into three genres on the basis of textual criteria: *cantigas* or *canticas* (lyric poems) that comprise the bulk of the repertoire, *romances* and *coplas*. Most of the songs in the present collection are *cantigas*. These poems are characterized by their strophic structure and often have a refrain. In many cases, they are formulated as an address to someone present in the scene where the song is performed, such as the bride, the mother-in-law, or the mother of a newborn. Dialogues are frequent in this type of songs (Weich-Shahak 1996). Some songs show a serial lyric form, in which all strophes have an identical structure and formulation, differing only in one word and its corresponding rhyming counterpart, as in “Canta, gallico, canta” (The rooster’s wishes) (CD 1, no. 12), “No pases por la mi puerta” (Prohibition to pass by) (CD 1, no. 29), “El regateo de las consuegras” (The mothers-in-law’s debate) (CD 1, nos. 38-40). Still other *cantigas* are cumulative (see, Weich-Shahak 1995), in which all previous verses are repeated backwards after the new verse is added (see CD 2, nos. 7-9). While many *cantigas* are of relatively modern extraction, some of the Sephardic wedding songs include literary motifs deriving from the medieval Hispanic lyric tradition (Frenk 1987).

Only a few songs in this compilation are romances. This genre of songs combines epic and lyrical moments, many of which derive from the medieval Hispanic balladry tradition. We included six romances (CD 1, nos. 13, 16, 37, and CD 2, nos. 38, 39, 40). Finally the life cycle repertoire includes few *coplas*, an autochthonous Sephardic genre on Jewish topics such as the holidays, moral values and beliefs (Romero 1991; Romero, Hassán and Carracedo 1992; Weich-Shahak 1993b). Most of the songs for birth and circumcision are *coplas* (CD 1, nos. 1-11).

The music of the Judeo-Spanish songs

The melodies of the songs in this collection show a variety of styles, some of which clearly recall the Ottoman soundscape in which the Sephardim inhabited for several centuries. While some of the songs are clearly in major and minor scales others show affinity with intonations characteristic of Turkish *makamlar* (modes; see, Feldman 1997; Seroussi 1990; Signell 1977). For example, the lowered second degree in “Cuan bien me laví” (CD 2, no. 2) and “Lavaba la blanca niña” (CD 1, no. 37) creates the feeling of makam Bayati or Hüsseyini, while the augmented second between the second and third degrees in “Poco le das la mi consuegra” (CD 1, no. 38) can be heard as a tetrachord in makam Hicaz. In the realm of meter and rhythm one can detect several melodies with compound meters characteristic of certain Turkish, Greek and Bulgarian folk genres. These meters consisting of short and long beats (whose durations are 2 and 3 pulses respectively) are known in the literature as *aksak* (literally, “limping” in Turkish; see, Brailoiu 1952). For example, songs nos. 1, 15, 16, 20, and 21 on CD 2 are set to the widespread 2+2+2+3 meter characteristic of Turkish dances from North-West Anatolia such as the *karşılama*. On the other hand, in some songs of this collection the beat is not fixed or no clear meter can be detected, the result being a flowing rhythm that is characteristic of many Turkish instrumental and vocal genres (e.g. CD I, no. 8).

Performance practice

The Judeo-Spanish songs for the life cycle are essentially a vocal repertoire, and are primarily performed by women (Weich-Shahak 1997). A semi-professional female singer, *cantadera*, and the accompanying pandero player, the *tañadera*, used to be specially invited to participate in every joyful event, most especially in weddings. They were not paid directly, but received contributions from the audience as a token of gratitude for their performance. In turn, the singers would often donate the contributions to charity. Likewise, when there was a death in the family, professional women, *endechaderas* or *oinaderas*, used to perform the dirges (called *endechas* or *oinas*; see Molho 1950).

CD I

Birth and Circumcision

A number of songs are associated with the ritual of circumcision (*brit milah*), one of the most important Jewish rites. This ritual, taking place on the eighth day after the baby is born (if health conditions permit), transforms the newborn boy into a legitimate member of the Jewish community. These songs, *canticas* or *coplas de parida* (songs for the mother of the newborn) were sung especially during the night vigils prior to the day of the circumcision (called *viola* or *vijola*).

Great care was taken to protect the baby and his mother during the eight days between birth and circumcision. During these days, they were never left alone for it was believed that they were exposed to evil spirits, called *los de embajo* in Judeo-Spanish. In Turkish they were called *bizden iyileri* (“the best among us,” or in Ladino, *los mejores de mosotros*), which is similar to their name in Asturias, Spain, *la buena gente*. As a means of protection, a book of Psalms was placed under the baby’s pillow to keep him safe. The newborn and his mother (*la parida*) had also to be guarded from the evil eye (*ojo malo* or *nazar*), against which a blue eye made of glass together with a golden coin (*un ducado de oro*) was pinned to the baby’s clothing. It was customary to hang on one of the walls in the mother’s room a gold-embroidered rug or carpet, from among those used to wrap the Torah in the synagogue. Gifts for the baby were pinned to this wall-rug.

Circumcisions took place at synagogues. The *sandak* (the godfather) sat on “Eliyahu’s chair” while holding the baby. According to tradition, the prophet is a witness at the moment when the sign of the covenant is marked on the body of the newborn. Before the ceremony, the *shamash* (synagogue beadle) marked the beginning of the joyous event by shouting “*Venga el niño en bonhora, venga!*” (“Let the baby come in this blessed hour, let him come!”)

The birth of girls was celebrated at home, with an intimate feast called *fadas* or *fadario*. The baby girl was dressed in white and was placed on a white embroidered cushion. The rabbi (*hakham*) held her, announced her name, and recited a blessing in Hebrew, after which he handed the baby to her mother and then to the guests.

1. *La noche alabada* – *Esta noche es alabada*

NSA Y 5737a/4, 1, 2 – Rosa Avzaradel (Rhodes) – Ashdod, 25.12.1988

One of the *coplas de parida* sung during the last night before the circumcision. The text stresses that there should be plenty of light in the house. The prophet Elijah (the traditional witness of the circumcision) is mentioned as well as the patriarch Abraham, the first Israelite to be circumcised.

2-7. *El parto feliz*

2. *Oh, ya viene el parido*

NSA Y 5830b/24 – Malka Shabtay and Lea Bason Behar (Bursa) – Jerusalem, 20.2.1990

3. Oh, que mueve meses

NSA Y 5977b /14, 15 – Pepo Salem (Thessaloniki) – Thessaloniki, 4.11.1992

4. Parida y parida

NSA Y 5737b/25 – Rosa Avzaradel-Alhadeb (Rhodes) – Ashdod, 14.2.1989

5. Parida, el Dio vos guadre

NSA Y 2091/2 – Mazaltó Lazar, Victoria Peres, Luna Franco, Fortunee Israel, Vita Sarova (Sofia) – Jaffa, Moadon Yefet, 7.7.1977

6. Parida y parida

NSA Y6131/34 – Amelie Piha-Pinhas (Fetiye and Rhodes) – Raanana, 14.12.1993

7. Oh, que mueve meses

NSA Y5433/4 – Josepo Burgana (Izmir) – Lod, 19.3.1984

These are six versions of the most well-known *copla de parida*. A rather complete version of this song was published by Binyamin ben Yosef in his chapbook, *El buquieto de romanzas* (Istanbul, 1926). The first version (CD 1, no. 2) is fragmentary, with two strophes and a refrain. The father of the newborn comes and brings fish on one hand and a string of ducats (coins) on the other. “Wine for everyone! Long live the newborn’s father! Long live the baby’s mother who gave birth to this handsome son, whose face resembles flowers!” Other versions (CD 1, nos. 3, 7) speak about the joy of birth after the nine strenuous months of pregnancy and the good luck in the delivery of a male child. “Blessed be He who led us to see this day,” says the refrain. When the midwife urges, “go, go!” the woman in labor cries, “Oh, God, save me soon!” and her people respond,

“Amen, amen!” The father of the newborn arrives with his guests and brings meat and fish in his hands. “Long live the baby’s father who brought good wine, appetizers and sweets.” In one of the versions it mentions that all was bought from Almosnino’s shop, a well-known Jewish pastry shop in Thessaloniki.

Two variants (CD 1, nos. 4-5) address the mother of the newborn. In song no. 4 she is asked: “What you have given birth to, that you filled the house with light?” The refrain exclaims: “Let the newborn be a good sign, a flourishing green pine! Long live the newborn and also his father.” Addressing the newborn’s mother the text says: “Your sufferings during the nine months of pregnancy were designed to give birth to a son whose face is like the moon.” The baby’s father approaches his wife’s bed and she complains that she had not eaten. The baby’s father is furious with everybody in the house: “Bring her stuffed chicken to eat, right away! Turn your face to the tables, mother of the newborn, and you will see how the handsome girls are eating and greeting each other.” The second version (no. 5) expresses blessings for the baby’s mother (*la parida*), the child’s father (*el parido*), and the baby. The mother eats the chicken and hides the bones by the bedside as protection against the evil eye. When she turns her face to the kitchen, she sees the cooks preparing the meal for the circumcision feast.

8-11. *El nacimiento de Abraham*

8. **La mujer de Terah**

NSA Y 5982a/44 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Bat Yam, 26.5.1992

We mentioned that the figure of Abraham, the first circumcised Israelite, is central to the *brit milah*. This *copla*, mentioning Abraham's mother and his father, Terah, is based on a midrashic interpretation of Abraham's birth. Terah's wife was pregnant. She changed and grew pale; although she knew the cause, she did not reveal her situation even to her husband. She wandered through fields and vineyards, suffering birth pains, and finally gave birth to Abraham in a cave. The song continues with the story of Abraham's old age (at a hundred years) and about his wife, Sarah (at the age of ninety), their son, Isaac, and the Biblical story of Isaac's binding.

9. **La mujer de Terah**

NSA Y 5823b/33 – Rosa Avzaradel-Alhadeef (Rhodes) – Ashdod, 24.12.1989

This is another version of the *copla* about Terah's wife's pregnancy and the miraculous birth of Abraham. Like mythical heroes, baby Abraham speaks as soon as he is born (third strophe). This variant tells the story of Abraham's birth and his growth as it appears in midrashic sources. Abraham ordered his mother to leave him in the cave. He was miraculously fed by angels for fifteen years until she came to look for him and found him already a young man. In a dialogue between young Abraham and his crying mother, he reveals that he is her son and orders her to tell Memron (Nimrod) that there is a God in heaven. The strophic text is structured (with some deviations) in mono-rhymed quartets.

10. La mujer de Terah

NSA Y 2091/4 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) – Jaffa, Moadon Yefet, 4.7.1977.

A shorter version of the song, quite similar in content to the former ones. The last strophe stresses the importance of the circumcision as instituted in Abraham's generation, stressing the merit (*buen zekhut*) of the child's father in carrying out this command.

11. Cuando el rey Nimrod

NSA Y2919/8 – Group of women, accompanied by Mordecai Halfon – Jerusalem, Moadon Mazkeret Moshe, 8.11.1978

The earliest written version available of this hagiographic *copla* appears in a late eighteenth-century Bosnian manuscript (Romero 1991: 41) but may have even earlier sources (Peretz 2000). Rather than being based on the biblical story, this text draws on *aggadah* (rabbinic exegetical texts) and later *midrashim*, placing Abraham's birth in Ur Kasdim during the kingdom of Nimrod, son of Kush. King Nimrod (like the later Pharaoh) ordered all male newborn children to be killed. When the king went out to the field, he looked up to the sky and saw a "holy light" in the Jewish quarter, announcing that Abraham was to be born. Terah's wife hid her pregnancy; every day she was asked, "Why are you so pale (or so changed)?" She already knew of her blessing. The refrain says, "Abraham our father, beloved father, blessed father, light of Israel."

12. *Los deseos del gallo* – **Canta, gallico, canta**

NSA Y 5823b/29 – Rosa Avzaradel-Alhadeef (Rhodes) – Ashdod, 24.12.1989

This song contains two series of parallel strophes. One series (first, second, and fifth strophes) asks (or orders) the rooster to sing, announcing the new day (which dispels the dangers of the night before the circumcision). By noon, the mothers start preparing food. The other series (third and fourth strophes) lists the different garments that the rooster wants: a cap (*una chulahita*; in Turkish, *kulah*) that fits well (*yakiseia*; in Turkish, *yakismak*) to his forehead, little boots (in Turkish, *potin*) to fit his little feet, and a shirt to fit his little belly.

13. *La mala suegra* – **La reina tiene dolores**

NSA Yc 2774/14 – Rahel Altalef-Brenner (Izmir) – Jerusalem, 27.8.1986

The opening verses of this romance, depicting the pains of a pregnant woman, are the reason for its singing during the days and nights preceding the circumcision. This romance follows the prototype of the evil mother-in-law who slanders her daughter-in-law and manipulates her son against his wife. The queen has unbearable birth pains and wishes to be at her father's palace, with her own mother at her side to pray for her when she is in labor (Armistead 1978: topic L4).

Childhood

The songs of early childhood include lullabies, nursery rhymes, children's games and entertainments (Weich-Shahak 2001). Lullabies are not common among the Sephardic Jews, neither in the Eastern Mediterranean nor in North Morocco, since in both areas songs of the romance genre fulfill this function (Maoz 1984:58-61; Weich-Shahak 1984: 40-41; idem1998: 247).

Children's songs or nursery rhymes are short poems that may include gibberish and nonsense syllables. The music of these Sephardic children rhymes, as similar repertoires in other cultures (for Spain, compare Pelegrín 1996), is characterized by repeated rhythmic patterns, limited range and quite often a recitation tone. Some nursery rhymes are performed by adults for their children (CD 1, nos. 17-23), while others are sung and transmitted by children during their games (CD 1, nos. 24-28).

14. *Nanas del arrorró* – **Arrorró, mi alma**

NSA Y 5823a/29 – Rosa Avzaradel-Alhadeb (Rhodes) – Ashdod, 6.12.1989

This widespread lullaby is sung by non-Jews in Spain and in South America, and probably reached the Sephardim via Jewish immigrants from South America.

15. *Nanas de los buenos augurios* – **Durme, durme**

NSA Y 5830c/7 – Valentina Soref (Sliven) – Jerusalem, 30.1.1990

Reflecting the mother's wishes for the future of her son as an educated Jew, she says, "Sleep, dear son, enjoy your sleep, close your beautiful eyes and sleep without worry or pain. You will go to school and learn the alphabet and receive much

knowledge. You will go to school, and acquire a medical degree and knowledge.”

16. *La mujer engañada* – Nani quere el hijo

NSA Y 6188c/22 – Sara Shahaar-Miles-Agranat (Izmir) – Tel Aviv, 16.12.1994

This lullaby is a romance about a deceived wife (Armistead 1978: topic L13). The mother is singing a lullaby to her child, complaining that her husband is entertained by his lover. She decides to follow her treacherous husband to his lover’s house, which is beautifully furnished with good food ready on the tables. Almost all of the verses have a common rhyme, í-a, following a common scheme of the romance genre.

17. *Los dedos, nombres y oficios* – Chico menico

NSA Y 5600/10 – Rosa Nahmías (Izmir) – Bat Yam, 23.12.1991

An adult sings this rhyme to the young child, naming each finger (from the little finger to the thumb): the small one, the king of the ring, the tall and vain, the clerk or notary, and the king of the hand.

18-19. *Los dedos hambrientos*

18. *Aquí mete cocó la gallinica*

NSA Y 5977a/31 – Julie Saltiel (Thessaloniki) – Yerokomoi (Senior Citizens’ Residence) Modiano, Thessaloniki, 4.11.1992

19. *Aquí mete cocó la gallinica*

Y 5977b/37 – Pepo Salem (Thessaloniki) – Thessaloniki, 4.11.1992

Two variants of a children's rhyme recited while playing with the fingers, starting with stroking the child's palm and then saying: "This one says, 'Give me bread.' This one says, 'There is no more.' The other says, 'Let us steal.' The other says, 'No, our teacher [*el jajam*] will beat us.' The other says, 'Through here, here...'" At the end the singer tickles the child.

20. *Barbica – Esta barba, barbaretta*

NSA Y6536c /2 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Bat Yam, 23.12.1998

This rhyme teaches the child the features of his face: chin (*barba*), teeth (*dientes*), nose (*nariz*), eyes (*ojos*) and head (*la cocota*).

21. *Retahila para balanceo – Kayıkçı*

NSA Y 6312a/1 – Zelda Machorro Barbut (Istanbul) – Büyükada (Turkey), 26.7.1996

This is probably the most well-known parent-child game among the Turkish Sephardim. The parent sits with the child on his/her knees, face-to-face, holding the child's hands, and moving them like oars rowing in a boat (*kayıkçı* in Turkish). At the end, the parent lets the child lean backwards, as if falling.

22-23. *El estudio de la Ley*

22. *La Torá, la Torá*

NSA Y 5977b/38 – Pepo Salem (Thessaloniki) – Thessaloniki, 4.11.1992

23. **La Torá, la Torá**

NSA Yc 2114/20 – Rivka Peretz (Jerusalem) – Jerusalem, 12.7.1983

These are two versions of a very well-known rhyme stressing the importance of learning. The text develops as a dialogue between an unidentified person and the child going to study at the *hevrá* (Jewish school) taking with him bread and cheese and carrying his book. Someone asks, “Where are you going?” The child responds, “To read God’s Law.” The person then recites blessings for him, for his mother and father, and for the midwife that attended his birth. The second version opens by mentioning the name of the child for whom it was sung.

24. *Ricotín ricotán* – **Dicotín dicotán**

NSA Y 6006b/12 – Moshe Cabilio (Sarajevo, Bosnia) – Givatayim, 19.12.1991

A children’s game: one child lowers his head, hides his face and closes his eyes, while another one puts several fingers behind his back and asks: “How many fingers do you have on you?” If the first child does not guess correctly, he gets beaten. Several verses are obscure or incomprehensible, as is common in children’s games. A very similar text is used in Spain today for the same game.

25. *Adivina quien te dio* – **Bate, bate**

NSA Y 6184a/8 – Salamón Bivas (Thessaloniki) – Tel Aviv, 25.12.1993

This is a game very popular among Sephardim from Thessaloniki. One child hides his face. While another one hits him, the leader of the game calls him with nickname agreed upon beforehand (in this version, *cuba de agua*, “water barrel”). The first child must guess who hit him.

26. Retahila de sorteo – Endentino

NSA Y 6009d/18 – Abraham Sadikario et al. (Monastir, Macedonia) – Skopia, 9.3.1993

A song used to choose the role each child will play in a game. This rhyme is the origin of one of the most common Israeli children's rhymes, "Endentino sofalacatino," which derives from the Sephardic tradition for the Balkans.

27. Invocaciòn a la lluvia – Luvia del Dio

NSA YCD 2799b/2 – Yehuda Venezia (Jaffa) – Savion, 5.2.2000

Children's invocation of rain is common in Sephardic traditions. When rain was needed, Jewish children were asked to pray, even by non-Jews.

28. Juego de callarse – Alegre m'alegre

NSA YCD 2799b/3,4 – Yehuda Venezia (Jaffa) – Savion, 5.2.2000

A children's game in which, after this rhyme is completed, the first one who speaks loses the game. Here is a translation of the rhyme: "The merry one goes to buy oil, the vessel broke; going to bring olives, the plate broke; going to bring chickpeas and *jaminados* (eggs cooked throughout the Sabbath, from the Hebrew, *hamin*). Under the steps there is a kettle full of disgusting matters." This last line hints at the punishment for whoever speaks first.

Wedding

Courtship and choosing a partner

Sephardic wedding songs are specifically called *cantigas de boda* (marriage songs) or *canticas de novia* (bride songs). They constitute the majority of the life cycle corpus due to the long chain of ceremonies comprising a Sephardic wedding.

The wedding events begin with the *esposorio*, “engagement” (parallel to, *apalabramiento* among the Sephardim in North Morocco). Until the beginning of the twentieth century, the parents arranged the *esposorio* with the help of a matchmaker. Several songs in this collection (nos. 29-35) are related to courtship and the choice of partner and reveal attitudes and customs of Sephardic communities in relation to this social contract.

29. *Prohibido el paso* – **No paséis por la mi puerta**

NSA Y6131/29 – Amelie Piha (Fethiye) – Raanana, 10.12.1993

A serial song based on a dialogue between a young man’s or young woman’s overprotective mother and his or her persistent suitor. Part of the strophe changes with each iteration, according to the required rhyme: “Do not pass by my door (my patio, my living room, my kitchen) for I have a lovely (beautiful, etc.) son (or daughter). / If you have a lovely (beautiful, etc.) son (or daughter), give him (her) to me as a husband (as a wife, as a friend, as a lover) and I will pass by.” Refrain: “I will pass by and I will return and I will speak and I will say that the road is not yours, it belongs to the king.”

30. *Todos son inconvenientes* – **Abrimes, galanica**

NSA Y 2774/18 – Rahel Altalef-Brenner (Izmir) – Jerusalem, 27.8.1986

A well-known lyric song consisting of a dialogue in which a lover asks to be let in to his beloved's house. In response, the bride informs him of the dangers that this move would pose: the risk of being seen by her father who is studying (*está meldando*), by her mother who is sewing, or by her brother who is writing. Her lover proposes a solution to each difficulty (turn off the light, steal the needle or hide the pen). The first three lines, "Abridme galanica..." becomes a sort of refrain, repeated after every dialogue between a "problem" and its proposed "solution."

31. *Me dice la gente* – **De día en día**

NSA Y 5982a/21 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Bat Yam, 26.5.1992

Four strophes with a refrain that says, "I with you, my bride (literally, my lady), we will talk together. I with you, bride, we will rejoice together." The strophes share a similar structure. First strophe: "From day to day you cheat on me, people are telling me that you are mocking me; will a day come when you will be at my side?" Second strophe: "People tell me you are small, but your fortune is high and rich; will a day come when I will see you alone? I could not sleep the whole night; will a day come when I will see you with a veil?" Third strophe: "You are tall, my lady, tall as a pine tree, you shine more than pure gold; will a day come when I will see you at my side?"

33–34. *Las ventanas altas + Los regalos del novio*

32. Buenas noches, hanum Dudún

NSA Yc 1215/16 – Haim Dassa andand Henrietta Tarabulus (Thessaloniki) – Jerusalem, 8.6.1977

33. Ventanas altas tienes tú

NSA Yc 1888/5 – Yaqov Sadikario (Thessaloniki) – Jerusalem, 4.4.1977

These are two versions of a lyric song of subtle erotic overtones with a refrain of nonsense syllables. The groom addresses the bride and awaits her answer; he presents to his future wife a dress to wear after her ritual bath. “You have high windows with yellow curtains; this night I ask God that you let me come up. The ring that you wear with its diamond is mine; the jeweler (in Turkish, *gaverci*, *kuyumci*) that gave it to you is my cousin.”

34-35. *Los dos haninos*

34. Muchas gracias, mancebico

NSA Yc 1097/24 – Dona Cohen (Sarajevo) – Kiryat Motzkin, 22.6.1976

35. Yo hanina, tú, hanino

NSA Y 5671a/25 – Clara Kadmon-Cohen (Sarajevo) – Jerusalem, 14.1.1987

Two versions of a lyric song consisting of a few strophes with disconnected content, yet all related to courtship: “Thank you for sending me the matchmaker, but there are problems with the dowry. Too much money is required and my father does not agree. I am lovely and you are lovely, we shall marry and our children will be like the moon and the sun. I am lovely and so are you, let us get married.”

The bride's dowry

The preparations for the wedding begin a long time before the actual date of the marriage. During a girl's early years, she and her family begin sewing and embroidering the items for her dowry. Whoever comes to visit brings something to put in the dowry box. Great care was taken in the embroidery of the items for the dowry, mostly provided in dozens (*a doce*).

In Thessaloniki, until World War II, it was customary, several weeks or even months before the wedding, to assemble members of the bride's family to wash and dry the wool for the mattresses and pillows for the new couple (Molho 1950:17). The occasion was called *día del lavado de lana* (the day of wool washing). Men would carry basins and washbowls with hot water. Women and girls would wash the wool again and again, until it became white, and hang it to dry over white sheets, to prevent any falling wool from getting soiled. On this day they used to sing the romance *La vuelta del marido* or *Las señas del esposo* ("The Husband's Return" or "The Husband's Signs," CD 1, no. 37), as the plot of this song and especially its first line suited the occasion of the performance.

In all Sephardic communities, a special celebration took place on the Saturday before the wedding. In Thessaloniki, the chain of wedding ceremonies opened with the *almosama*, a feast at the bride's house for the bride's friends and family (Molho 1950:18). In Turkey, this event was called *sabbat de besamano*, when the groom brought his presents to the bride.

A few days before the wedding, the entire dowry (*ajugar* or *ajuar*) was exhibited before the bride's and the groom's families. The bride's dowry consisted of the *ajugar* proper (the dress, household items, and clothing) and the *contado* (an amount of money to help the new couple, wrapped in a handkerchief called *ridá*) (Benbassa 1981; Molho 1950:20). The *samas* (synagogue beadle, from *shamash* in Hebrew), formerly called *el combidador* (literally, the person who invites), was in charge of inviting people for the dowry exhibition feast. The *samas* went from house to house, according to the lists provided by both families, to call out the invitation in a loud voice. At the dowry's exhibition a banquet was held, featuring wedding songs specific for this occasion. Some important members of the community (*preciadores*) were invited to evaluate the dowry and write down its value (*preciado*). The amount of the *contado* and the evaluation of the *ajugar* were written down in the wedding contract (*ketubbá*), as the sum to be paid to the woman in case of divorce.

36. *El ajuar de la novia* – **Ajuar de novia galana**

NSA Y2091/7 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia), Victoria Peres, Fortunee Israel, Luna Franco, Vita Sarova (Sofia) – Jaffa, Moadon Yefet, 7.7.1977

A song performed on the occasion of the exposition of the *ajugar* for the lovely bride (*novia galana*). She is sent away with wishes of good luck (in Hebrew, *mazal*) since she had prepared all that she wanted for her dowry. “In a blessed hour, the wedding was arranged, this wedding as well as others.”

37. *La vuelta del marido* – **Lavaba la blanca niña**

NSA Yc 1096/13 – Ana Cides (Thessaloniki) – Tel Aviv, 4.6.1976

This is a fragment of a romance based on the theme of “the husband’s return” (Armistead 1978: topic I1) that used to be sung on the day when the wool was washed. It depicts a scene of an encounter near a water stream (in ballads, water is a common symbol for love and fertility): a woman, washing and crying, meets a passing knight who, at the end of the romance, reveals himself as her husband. In the dialogue that unfolds, while he is still in disguise, he tests her fidelity during his absence. The choice of this romance for this occasion is clear for two reasons: the situation of washing depicted in it and the validation of marital fidelity as a core social value. This romance, as many others, is sung in concatenation; while two musical phrases are repeated many times in an AB/AB/AB pattern, the second line of each verse is always repeated as the first line of the next strophe in an AB/BC/CD/DE scheme. The lengthening of the song’s performance by this pattern of repetition fits the time-consuming task of washing and drying the wool.

38-40. *El regateo de las consuegras*

38. *Poco le das, la mi consuegra*

NSA Y 2091/6 – Mazaltó Lazar, Victoria Peres, Luna Franco, Fortunée Israel, Vita Sarova (Sofia) – Jaffa, Moadon Yefet, 7.7.1977

39. *Bueno, así viva la consuegra*

NSA Y5996a/33 – Rosa Avzaradel-Alhadeff and Estela Israel (Rhodes) – Ashdod, 20.3.1992

40. **Bueno, así viva la consuegra**

NSA YCD 5216/58 – Kobi Zarco Alvayero (Haifa) – Jerusalem, 22.5.2006

These are three variants of a serial song performed at the dowry's exhibition. The song is formulated as a debate between the two mothers-in-law. The groom's mother criticizes the dowry prepared for the bride: "You give too little, mother-in-law, to your dear daughter!" After each strophe, the following verse is repeated as a refrain: "It is still not enough, mother-in-law, you give too little to your dear daughter!" (using the Turkish word *yene* for "still"). To each accusation, the bride's mother responds with one of the items given in the dowry: seven dresses, one for each day; seven pants, to change one for every day; a golden necklace, to enjoy it with her groom; a slave to walk her first child.

The second version opens with a blessing from the groom's mother to the bride's mother: "Live long, mother-in-law, what did you give to your daughter? You gave nothing to your daughter." This opening becomes the refrain. To each demand, the bride's mother responds, as in the former version, with the list of her dowry: seven long pants, one for each evening; seven shirts, one for every day; a necklace of pearls to enjoy with her mother-in-law; seven coffers in which to put her dowry, to open them and to close them; and burned beans for her sisters-in-law. When the bride's mother then asks the groom's mother what she gave, the latter answers that she provided a young boy, with no beard or mustache. The third variant adds a strophe about a silk bed in which the woman will lie when she gives birth.

41. *El novio desprendido + Los buenos augurios – El novio no quiere*

NSA Y 5830c/2 – Valentina Soref (Sliven/Sofia) – Jerusalem, 30.1.1990

In this serial song the groom expresses what he does and does not wish: not money but rather a bride with blond hair; not wooden slippers but rather a bride who will arrive right away; not apples but rather a handsome bride. Every strophe ends with blessings for enjoyment and success.

42. *El novio desprendido + Los buenos augurios + Los campos de la boda – Y el nuestro novio*

NSA Y 5830b/21 – Malka Shabtay and Lea Bason Behar (Bursa) – Jerusalem, 20.2.1990

A double serial song, with two themes: the first two strophes describe, as in the previous track, what the groom does not want and what he would prefer: not money but rather a lucky bride; not bracelets but rather a bride with a smiling face. In the second series, we find a parallel formulation; the fourth and fifth strophes speak about green fields, where the bride is with her family, and about yellow fields, where she is with her friends. A refrain closes each strophe: “Here I come to see, let them enjoy and achieve and have much good.”

43. *Los campos de la boda + El novio desprendido + El peral de las peras – Ahi, ahí, a los campos*

NSA Y 5737a/32, 33 – Rosa Avzaradel-Alhadeh (Rhodes) – Ashdod, 25.12.1988, 10.10.1990

The first two strophes belong to a series of parallel stanzas about the bride in the many colored fields, accordingly rhyming with the actors at her wedding: her relatives and her beloved. The next two strophes and the last one add to the series of what the groom does not want and what he prefers in his bride. The fifth strophe reveals that the Judeo-Spanish repertoire preserves motifs from old Hispanic songs that have otherwise completely disappeared from other Spanish-speaking traditions: “From the pear tree I took a pear, and from honest people I took a daughter-in-law.” The pear tree is mentioned as a singsong accompanying a game documented in sixteenth-century sources (Frenk 1987: no. 2131).

44. Rumores de boda – Oí decir que bodas hay aquí

NSA Y 6128/9 – Mati Mandil (Dupnitsa) – Sofia, 15.10.1993

The song says: “I heard that there is a wedding here; I come to see. Let them (the participants in the wedding) live and succeed and have much good, for God is the one who has determined this wedding.”

45. Bendiciones a la hermosa pareja – Oy, que relumbror

NSA YCD 5216/15 – Kobi Zarco Alvayero (Haifa) – Jerusalem, 19.6.2006

“How lovely shines the bride, just like the morning star. Let them remain married for a hundred years, my handsome and beautiful bride! What a handsome couple! They shine and are linked like bread and wine. Let them be married for hundred years... The handsome mothers-in-law shine and blush to see the musicians. Let the bride and groom rejoice.”

46-47. *El novio pródigo*

46. *El novio le mercó*

NSA Y5433/4 – Josepo Burgana (Izmir) – Lod, 19.3.1984

47. *El novio manda*

NSA YCD 2416/59 – Kobi Zarco Alvayero (Haifa) – Jerusalem, 22.5.2006

These are two variants of a song on the theme of a list of gifts that the prodigal, lavish groom, has bought for his bride, as well as his hopes from her. The first line of each strophe states the gift sent to the bride: wooden clogs, hairpins, sweets, a purse, a wardrobe. The second line states an attribute that rhymes with the gift: the bride will be righteous and honest, she will come with her relatives, she will be adorned with long bunches of golden threads on both sides of her face, she will not be old, she is coming from her bath. “Let it be in a blessed hour,” says the refrain. The second version adds scissors to the list of the groom’s gifts.

CD II

The bride's ritual bath and wedding dress

On the eve of the wedding, the bride would go to the ritual bath (in Judeo-Spanish, *baño de la novia*, called *baño de betulim* [literally, bath of virginity] in Thessaloniki; in Hebrew, *mikveh*) accompanied by the women of her family. The women would express their admiration for the bride's qualities, recite blessings, and sing appropriate songs. The bride would bring the necessary items to the bath: *tovalla* or *maraman* (towel), *burnu con mangas* (dressing gown with sleeves), *javón* (soap), *enjavonadora* (soap washcloth), *boneto* or *chapeo de baño* (bathing cap), *galechas* (clogs) and *peine de peinar* (a fine comb). The groom sent these items in a bundle called *bogo de baño*.

The groom's father paid for the bride's bath; if the father was not alive, then the groom's elder brother paid. The bride would be pampered by masseuses (*telekas*). Her eyebrows were waxed with a special cream (*el pelador* or *pilo*) and her hands painted with *aljeña*. In Izmir, it was customary to bring a round cake to the ritual bath (also common in Spain and called *la rosca de la novia*) that was broken over the bride's head. In other regions, sweets were offered to the women accompanying the bride to the bath. When the bride came out of the bath, she was given a sweet beverage, "so that her whole life would be sweet as well" (*que sea dulce la vida entera*).

1. *Dinero para el baño* – **Demes paras para el baño**

NSA Yc1038/8 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) – Jerusalem, 14.7.1975

“Give me money for the bath. For money I gave you ducats. You threw the coins straight into my heart. Tell me why and I will rejoice; speak to me why, my dear, my beloved.”

2. *Las telecas* – **Cuan bien me laví**

NSA Yc1038/9 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) – Jerusalem, 14.7.1975

“How well I washed myself, how well I soaped myself, how I enjoyed my bath; let my brother-in-law pay for it, with two masseuses, one at each side. The *muezzin* has already called for prayer (meaning that a long time has passed and the bride in the bath feels faint) and Duda (the bride’s name would be inserted here) faints.”
Second strophe: “Let my brother- in-law pay. Soap from the store and cosmetics for depilation; everything I bought on credit, let my brother-in-law pay for it.”

3-6. *La galana y el mar*

3. **La novia se va a ir al baño**

NSA Y 6130/18 – Renée Bivas (Thessaloniki) – Tel Aviv, 7.11.1993

4. **Ya salió de la mar**

NSA Y 5977a/2, 3 – Bienvenida Manu (Thessaloniki) – Thessaloniki, Yerokomoi (Senior Citizens’ Residence) Modiano, 4.11.1992

5. **Mi sposica sta’n el baño**

NSA Y 5672c/17 – Rosa Avzaradel-Alhadeb (Rhodes) – Ashdod, 4.5.1987

6. **Ya salió de la mar**

NSA Yc2114/26 – Rivka Peretz (Jerusalem) – Jerusalem, 12.7.1983

These are four versions of a song performed at the ritual bath and treating the theme of the bride's coming out of the water. Each strophe ends with the same line, "She came out of the sea." The first version, from Thessaloniki, opens by stating that the bride will go to the bath while her groom is already waiting for her. A series of parallel strophes follows about various trees growing—an omen of fertility for the new couple: "Between the sea and the sand, a cinnamon tree has grown; between the sea and the river, a quince tree has grown." The second version is similar to the first; it is also from Thessaloniki, where this wedding song was a very prominent one. We recorded both versions from survivors of Auschwitz. In the third version, from Rhodes, two parallel pairs of strophes use literary similes, first of clothing, then of trees: she is dressed in red or in yellow, rhyming with the name of the tree. Every strophe ends with a refrain: "Throw yourself into the sea and reach your beloved." This last version is also sung among the Sephardim in Jerusalem, as shown in the fourth variant included here.

7–9. **Las prendas de la novia**

7. **Ansina dice la nuestra novia**

NSA Y5436/4 – Josepo Burgana (Izmir) – Lod, 20.9.1984

8. **Ansí dice la nuestra novia**

NSA Y5737a(22) – Rosa Avzaradel-Alhadeff (Rhodes) – Ashdod 25.12.1988

9. **Que mos diga la nuestra novia**

NSA Y CD 5216/57 – Kobi Zarco Alvayero (Haifa) – Jerusalem, 22.5.2006

We include in this collection three versions of this complex accumulative song drawing on ancient literary motifs. Each strophe introduces a new simile describing each part of the bride's body and then all the former similes are repeated in inverse order. The first version comes from Izmir. "This is what our bride says: How do you call this head? This is not called head, but wide fields. To my wide fields, let the bride rejoice with the groom. This is what our bride says: How do you call this hair? Those are not called hair but golden threads to weave, to my golden threads to weave, to my wide fields. Let the bride rejoice with the groom." In subsequent verses, the forehead is a shining sword, the eyebrows are bows to shoot, the eyes are almonds to eat, and the cheeks are apples. Each strophe closes with the blessing, "Let the bride and groom rejoice!" The next version, from Rhodes, has the same structure, however some similes are different; the head is an orange, the eyes are balconies, the cheeks are marzipan sweets, the nose is a writing feather, the teeth are pearls to string, the mouth is an oven, and the tongue is a shovel for the oven. The refrain after each strophe: "Long live the bride and groom!" The third version, from the Silivriya tradition, is similar, however, each strophe opens with, "Let the bride tell us..."

10. *El arreglo de la novia + La nueva familia de la novia* – **Ah, señora novia**

NSA Y2091/8 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) et al – Jaffa, Moadon Yefet, 4.7.1977

This is a song about the bride's preparations, dressing and combing her hair for the wedding. "Ah, lady bride, come down! I cannot, for I am combing my hair, a bride's hairdo for my young man. Ah, lady bride, come down! I cannot, for I am getting dressed in a bride's dress for my young man. When you will see, bride, your lover, hold his hand and take him to your side, for man's son wants to be served and honored."

Wedding ceremony and banquet

Wedding ceremonies often took place in the synagogue, but also may have taken place at the bride's or groom's house. During the wedding ceremony, the new couple would receive the ritual blessing (*kiddushin*) and the wedding contract (*ketubba*) would be read aloud by the *hazzan* (cantor). The ceremony was performed under a *tallit* (praying shawl) of the *huppah* (canopy), ending with the traditional breaking of a glass in memory of the destruction of the Temple of Jerusalem. According to Molho (1950: 28), the bride would then step on her new husband's foot to remind him that he should always listen to her advice.

At the wedding feast (*la velada* or *la tadrada*) that followed the *kiddushin*, a small table with two plates was placed in front of the bride. The members of each family would offer money in golden coins as gifts (*prezentes*). Members of the bride's family would place their gifts on a plate placed on her right, while the members of the husband's family would place theirs on a plate on her left. This gift-giving resulted in a competition

of generosity between the two families (Molho 1950:30-31). The mother of the bride would then lead her daughter to her wedding night chamber (*el encierro*), giving her motherly blessings and advice for the forthcoming event. Meanwhile, the male guests would carry the groom to the chamber on their shoulders.

11-13. *La llamada a la morena + El vestido de la novia + La nave por partir + Las flechas del amor*

11. Morenica a mí me llaman

NSA Yc 2774/22 – Rahel Altalef-Brenner (Izmir) – Jerusalem, 27.8.1986

12. Morenica a mí me llaman

NSA Y5433/3 – Josepo Burgana (Izmir) – LodLod, 19.3.1984

13. Vestida de novia

NSA Yc1038/10 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) – Jerusalem, 14.7.1975

Many Sephardic *cantigas* consist of unrelated strophes linked by a common thread and sung to the same melody. In this case, the strophes are connected by the returning figure of the beautiful brunette, *la morena* (or, in affectionate diminutive, *morenica*). The brunette recounts how she was born with white skin but the sun of summer had made her skin dark (for a very similar medieval Hispanic formulation, see Frenk 1987: 66-68). The other strophes speak about her being invited by the sailors; if they call again, she will go with them: “Tell the brunette to come, my ship is waiting to depart; ask the brunette, why doesn’t she love me? In due time, you

will beg for my love.” In various versions, the brunette dresses in pink (*yul*, “rose” in Turkish) or in yellow, like the pear and the peach (*şeftali*) or like the quince. In the third version, performed by a singer born in Turkey but raised in Sofia, most of the text is similar to the former versions but in a different order and with textual additions: “Dressed as a bride, in *altın tellerin* (golden threads or fibers in Turkish); let the groom come to the marriage ceremony (*kiddushin*). Arrows are shot at me from these windows; if those are arrows of love, let them come straight. White dove with the blue eyes, take this letter to my beloved. I am called brunette but I was born white; from walking around I lost my (white) complexion. The king’s son is calling me; if he will call me again, I shall go with him.”

14. *La escalera de las bendiciones + La llamada a la morena + La nave por partir – Escaleric a l’hizo*

NSA Y 5737a/9 – Rosa Avzaradel-Alhadeh (Rhodes) – Ashdod, 25.12.1988

This song consisting of disconnected strophes, similar or identical to those in the previous item, includes four strophes and a refrain that says, “Brunette and gracious you are, and green are your eyes.” First strophe: “He made for her a ladder of gold and crystal; let our groom come for the blessing.” The brunette sings in the second strophe, “The sailors call me, if they will call me again, with them I will go.” The third strophe is parallel to the first one: “He made for her a ladder of gold and ivory, let our groom come for the *kiddushin*.”

15. *Las casas de la boda* – **Estas casas tan hermosas**

NSA Yc 1332/21 – Rachel Levy, Sarah Cohen, Milka David, Yosef Bucu, Mosé Capón, Shalom Hayaari, Sara Mashiah; panderos: Berto Yom-Tov, Yaacov Hizkiyah and others (Sofia) – Jaffa, Moadon Tiferet, 1.2.1978.

“Oh, what beautiful houses, for the brides to dance there at weddings; this one and another one.”

16. *Por quien vine* – **Halilem, halilem**

NSA Y 2092/7 – Rachel Levy, Milka David, Yosef Bucu, Mosé Capón, Shalom Hayaari, Sara Mashiah, ; panderos: Berto Yom-Tov, Yaacov Hizkiyah and others (Sofia) – Jaffa, Moadon Tiferet, 4.7.1977

“I did not come for the lady of the house (the owner) but I came for the daughter!” This performance is accompanied by several percussion instruments, including the large drum called *baraban* (literally: “drum” in Bulgarian).

17. *Las mesas del vino* – **Estas mesas son del vino**

NSA Yc1038/12– Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) – Jerusalem, 14.7.1975

“These tables are for wine. Let us never lack bread or wine.” Each strophe concludes: “Long live the housewife with her husband and those who are around them. Let them live and be successful!”

18. *Si habéis comido* – *Si habés comido como es la razón*

NSA Y 6128/1– Mati Mandil (Dupnitsa) – Sofia, 15.10.1993

“If you have eaten as stands to reason, the landlady asks your forgiveness. We haven’t eaten anything, beautiful girl, let blessings be upon us. Whoever wants to see roses and flowers should go out and see new loves.”

19. *Los dos bandos* – *Las de la novia*

NSA Y 5982a/20 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Bat Yam, 26.5.1992

This is a serial song, mockingly comparing the guests from the groom’s family with those from the bride’s in a poetical display of the tensions that characterize in general the close social interactions between different families. Guests of the bride eat fish; those of the groom just lick the plates. The refrain says: “As those of the bride’s side are what they are, those from the groom’s side are much better (or ‘otherwise,’ according to which side the singers belong). Those of the bride’s side eat milk fat-cream; those of the groom’s side just hear insults. Those of the bride’s side eat chicken; those of the groom’s side just eat sweet syrup. Those of the bride’s side eat fritters; those of the groom’s side eat plums. Those of the bride’s side eat and are silent; those of the groom’s side make the preparations and serve.”

20-21. *La novia alcanzada* + *Los quidusín de la novia* + *Los regalos de los novios*

20. *Oy, qué buena que fue la hora*

NSA Y2091/11 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) et al – Jaffa, Moadon Yefet, 4.7.1977

21. Yo le mandí a mi novio

NSA Y5982a/18 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Bat Yam, 26.5.1992

There are two versions of the same song. The first one, from Sofia, begins by joyfully celebrating the groom's happiness. "The joyful hour in which I met you; with two *minyanim* (two quorums of ten adult men each), I married you. I passed by your door at the time of the evening prayer (*arvit* in Hebrew). I went by, there and back; I did not see you, my soul remained there." Following this statement, the bride and groom describe the gifts they gave to each other: "I baked for him pastries (*börek* in Turkish)] and sent them to him, for he was my cousin and I loved him." The short refrain says: "Like this, like this, my beauty; like this, like this, my soul." In the second version, the groom has even more guests. He married his bride in the presence of ten *minyanim* and recited for her the *sheva' berakhot* (the seven blessings of the wedding ceremony). Again, reciprocal gifts are described: "I sent to my bridegroom a red embroidered hat, with a golden ducat on the forehead, big as half a hazelnut. I sent to my bride a piece of cloth with small stripes, and a pleated skirt. I sent to my bridegroom pastry rolls well done in oil, because he was my cousin and I fell in love with him."

Wedding dance songs

Dance songs are scarce in the Sephardic repertoire because in all their celebrations the Sephardic Jews would dance to whatever dance music was popular at the time. They danced to the old Turkish dances known as *köçekler*, and as modernity and Westernization made their inroads into the Eastern Mediterranean, they danced tango, foxtrot, two-step, waltz and Charleston. However, versions of two dance songs are included in the Sephardic wedding repertoire (CD 2, nos. 22 and 23).

22. *La novia relumbrante + El baile de la novia – Oy, qué relumbror*
NSA Y 5671 /3 – Clara Kadman (Sarajevo) – Jerusalem, 14.1.1987

This is one of the very few dance songs found in the Sephardic repertoire. The opening strophe says: “Oh, what radiance coming from the beautiful bride, let her live for a hundred years and be happy. Come, my bride, we will rejoice.” Second strophe: “Oh, what shining eyebrows and forehead, let her live for a hundred years and be joyful. Come out and dance, I want to see you dancing.”

23. *El baile del cereal – El buen viar*
NSA Y5740b/8 – Rosa Avzaradel-Alhadeh (Rhodes) – Ashdod, 27.2.90

A cumulative song used as a dance at wedding feasts. This song is formulated as a series of questions and answers regarding how to perform the agricultural tasks required to cultivate cereal—an omen of fertility for the new couple: how to sow, to water, to harvest the grain, to mill, to knead the dough, to bake the bread and to eat it. Each task in the song is performed its own accompanying gestures, then

all the former tasks are repeated in reverse and performed with the gestures. The refrain at the end of each strophe hints at the dance and also mentions the sea, a common poetic allusion of erotic overtones: “This way we put our foot into the sea and turn around.” A similar dance song is found in the North Moroccan Sephardic wedding repertoire (Weich-Shahak 1989).

The bride’s farewell and her new family

The bride’s farewell from her family in order to join her husband’s family is accompanied by special songs expressing the mixed feelings arising from her departure from a well-known and supportive environment into an uncertain one. These songs also articulate the advice of the bride’s mother’s on how to behave in order to integrate successfully into her new family. In certain communities, a brand new gold-embroidered rug or small carpet covered the threshold of the house’s entrance for the newly married couple to step on. This custom was meant to dispel the danger of evil spirits dwelling on the threshold that separates the house of the newlywed from the outside world.

24-26. *El amor en Venecia + La licencia de la novia + Lo que conviene a la casada*

24. Dicho me habían dicho

NSA Yc2774/2 – Rahel Altalef-Brenner (Izmir) – Jerusalem, 27.8.1986

25. Dicho me habían dicho

NSA Y 5672c/21 – Rosa Avzaradel-Alhadeb (Rhodes) – Ashdod, 4.5.1987

26. **Dicho me habían dicho**

NSA Y5433/2 – Josepo Burgana (Izmir) – Lod, 19.3.1984

We present three versions of this song. The first and third ones are from Izmir and the second from the Island of Rhodes. Each version comprises several literary themes: “I have been told that my beloved is in Venice, dealing with an English ship (Armistead 1978: topic AA2). Mother, give me your permission because I want to go and serve my beloved.” The refrain: “With my beloved I want to go, mother, with the one I love. To be a [successful] married woman, it is better not to be a brunette, but rather a white and red one, beautiful as a star. Although I am a little bit dark, I am gracious, my hair is blond, and I can fool the young men. I can give wisdom to a mad one and I make the foolish one laugh.” The second version offers a textual variant in the second strophe: “It is suitable for a married woman not to be lazy, but rather, shining and graceful and good-looking. I want to be married to the one I love. Let him live and do not let me die.”

27. *La despedida de la novia + Consejos a la recién casada* – **Con grande vergüenza**

NSA Y 5982a/19 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Bat Yam, 26.5.1992

This song stages a dialogue between the newly-wedded bride and her mother. At the time of the bride’s farewell from her parents, her mother offers her advice. The bride says: “With great modesty I say to you that I want to go with my husband, to serve him and honor him” and the mother responds: “Watch, my daughter and pay attention, from someone else’s son—you will make your own family.

When you will see, bride, your father-in-law, [you will invite him] with a cushion in hand, saying, ‘be seated, good father.’” Similar advice is given in reference to other important members of the groom’s family: the mother-in-law and the brothers-in-law.

28-30. *Licencia para la novia*

28. *Con su licencia*

NSA Y 5737a/25 – Rosa Avzaradel-Alhadeb (Rhodes) – Ashdod, 25.12.1988

29. *Con muncha licencia*

NSA Yc 1332/15, Rachel Levy, Bela Behar, Victoria Mezán, Sara Cohen, Esther Nardea, Sara Mashiah, Abraham Yom Tov, Moshé Capón, Albert Brahá (Sofia) – Jaffa, Moadon Tiferet, 1.2.1978

30. *Con muncha lecenia*

NSA Y 6128/10 – Mati Mandil (Dupnitsa) – Sofia, 15.10.1993

Three versions of this theme are included in this collection, one from Rhodes and two from Bulgaria. The first one refers to the bride’s farewell from all members of her family, neighbors and friends: “With your permission, my dear mother, I want to go with my husband. My daughter, go to serve him and to honor him, to lay the table, pour and fill his glass. My daughter, be well.” Thereafter the song continues with strophes in the same pattern, except that the permission is asked from “my dear father,” “my dear brothers,” “my dear neighbors,” and “my dear friends.” The second version stresses the bride’s separation from her mother and

the mother's advice even more: "With much permission, good mother, I go with my beloved. Daughter, go with good fortune. I say to you and I tell you that I am going with my beloved. Daughter, go in good fortune. Today, this very day, you are given a husband and you, lovely bride, will know how to serve him, you and your handsome beloved: to serve him and honor him, lay his table and pour his wine, prepare the bed and lie at his side."

31. *La salida de la madre* – Salgas, madre

NSA Y2091/2 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia), Victoria Peres, Fortunee Israel, Luna Franco, Vita Sarova (Sofia) – Jaffa, Moadon Yefet, 4.7.1977

This song refers to the first encounters between the bride and her new mother-in-law. "Come out, mother, to the courtyard, you will see your son's bride coming. I saw her shining above the sea, oh, mother, with a golden pine tree I saw her shining like the morning star. Come, bride, let us talk." The bride is invited by the groom's mother: "Come, my lady, in the morning, you will drink coffee with orange juice. Come, my bride, let us talk and get married. Come, my lady, during the day, you will drink coffee with joy."

The wedding night and the next morning

The newlyweds often spent their first night in a room specially prepared in the couple's new house, or, since few could afford to own their own house when they were just married, in the groom's parents' house. All the necessary clothes and bedclothes for the bedchamber (sheets, pillows, nightgown, and clothes for the couple to wear in the morning after the consummation of the marriage) were provided by the bride's family as part of the dowry (see above). The groom's mother was in charge of preparing the bed for the new couple. The next morning, she would enter the couple's room and check for signs of the bride's virginity. She would then call the bride's mother and offer her *raki* (Turkish alcoholic beverage) with red coloration added (*raki corlado*) to celebrate the bride's chastity. Needless to say, this demeaning custom was abandoned a long time ago as the status of modern Sephardic women and their rights changed beyond recognition in the course of the twentieth century.

In Turkey, after the couple spent their first night together, the woman coordinating the wedding would enter the couple's room and take the sheet (or a white handkerchief, *rida*, in the city of Bursa) and present it to the couple's parents to show the proof of virginity. This female witness then received money or presents from the parents.

After the first night, as stipulated by rabbinic custom, the couple does not sleep together. Therefore, the bride's mother-in-law would sleep with her daughter-in-law to prevent any temptation. The bride then changed her attire and coiffure to that of a married woman. After seven days of abstinence the new wife went to the *mikveh* (ritual bath) and the new couple started the cycle of married life.

32. *La novia demudada* – De qué estás tan demudada

NSA Yc 1332/22 – Bela Behar, Abraham Behar and others – Jaffa, 1.2.1978

On the morning after the wedding night, the bride is asked: “Why are you so pale?” The bride answers: “I am pale from my lover, with a bunch of cloves.” And once again she is asked: “Why is your hair so tangled?” And her answer: “Tangled from my beloved, with a bunch of cloves.”

33. *Ni blanca ni morena + La novia de gran decencia* – Ni sos blanca ni morena

NSA Yc1038/4 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia), Jerusalem, 14.7.1975

This song praises the bride: “You are neither white nor dark, you have the color of a good pearl, the taste of pepper, with your first love. A bride of great decency, great was your love and also your patience, with your first beloved.” The refrain: “Come with great love so that both of you will rejoice.”

34. *Amor a la novia* – Todo lo que vos quero

NSA CD 5216/32 – Kobi Zarco Alvayero (Haifa) – Jerusalem, 19.6.2006

The love for the bride and the appreciation of her beauty are expressed as follows: “You do not know how much I love you. Do you love me too? I wish you good luck and to be praised by everyone. You are so beautiful, tall like a pine, shining like gold, white like snow and shining like diamonds.”

Death: Mourning and Dirges (Endechas)

Sephardic dirges, called *endechas* or *oinas*, were performed by semi-professional women called *endechaderas* or *oinaderas*. Also romances whose central subject is death function as *endechas* (Weich-Shahak 1998). Although the main subjects of the *endechas* are private and family mourning, several concentrate on the subject of the pilgrimage to Jerusalem. Elderly Sephardim used to leave their homes and travel to Jerusalem to spend the last years of their life and be buried on the Mount of Olives where, according to Jewish belief, the Resurrection will begin at the end of days. Before their departure, a feast took place, mixing the sadness of the final separation with the joy of making the dream of burial in the Holy Land a reality. A feast also honored those who could not afford the arduous trip. During this gathering (called *cortar mortaja*), the ritual shroud that eventually covers the corpse was cut and sewn, to be taken by those prepared to leave for Jerusalem. Contrary to what might be expected, it was a joyous occasion including eating, drinking, and singing. The goal of such celebration was to put the elderly person's mind at ease, ensuring that everything would be ready for their last day (Sevilla-Sharon 2005).

35-36. *La doncella moribunda*

35. *Como la rosa en la huerta*

NSA Y5996a/14 – Rosa Avzaradel (Rhodes) – Ashdod, 20.3.1992.

We open this section with two versions of a mourning song for a young maiden. The first version, from Rhodes, retains a rather complete text: “Like a rose in the

garden and the flowers not yet open, so is a young girl at the time of her death. Grace and gaze, she used to sit at my side, her hand on her heart. I am young in age, I have not known the world, I wanted to live, for I had not yet accomplished. In the saddest hours in the day she got ill, like a queen on her bed, she fainted and fell. Open doors and windows, whoever saw her cried on seeing such an angel die.” The second version, from Istanbul, consists of only one strophe, a variant of the last strophe of the first version: “Open doors and windows to let out my pain — this pain of my soul that I cannot resist.”

36. Abrid puertas y ventanas

NSA Yc 930/26 – Carolina Ashkenazi (Istanbul) – Lima 1.10.1975

37. Alabanzas a Jerusalem – Irme quero

NSA Y 6486b/22 (Video) – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Nes-Tsiyona, 22.5.1998

Songs of longing for Jerusalem, such as this *copla*, used to be sung on the night of the *mortaja* the farewell celebration honoring the elderly travelling to Jerusalem. “I want to go, mother, to Jerusalem, to kiss its grass and live on. In Him I trust, in the King of the whole world. All my requests are fulfilled by Him.”

38. La choza del desesperado – Irme quiero, la mi madre

NSA Yc 1039/7– Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) – Jaffa, 24.7.1975

This is a romance formulated in the first person, interspersed by expressions of

grief and pain: “Ay, vay’ (or ‘ay, guay’). I want to go, mother, through these fields. In the middle of my way, I will build a house. Everyone who passes my way will read my stone. All my friends will mourn me, all dressed in black.”

39-40. *David llora a Absalón*

39. *Triste está el rey David*

NSA Y 4508/22 – Abraham Altalef (Izmir) – Yehud, 17.7.1983

40. *Triste está el rey David*

NSA Y 6188c/16 – Sara Shahar-Miles-Agranat (Izmir) – Tel Aviv, 16.12.1994

This romance about King David who is in anguish while expecting news from his son, Absalom, is based on a Biblical episode (2 Samuel 19: 1-5). A messenger brings David a signed letter, sealed with seven seals, with the news of Absalom’s death. He then calls to mourn, first his own wife, Absalom’s mother (in other versions, he also calls Absalom’s wife and children), and Absalom’s servants. All of them are told to dress in black and mourn his death. The first version is only a short fragment of this romance.

Prefacio

Durante las últimas cuatro décadas Susana Weich-Shahak, investigadora veterana del Centro de Investigaciones de la Música Judía ha formado, ella sola, una de las colecciones más completas e integrales de grabaciones de campo de las diversas tradiciones sefardíes (judeo-españolas) en Israel y en el mundo, sobrepasando ampliamente las de sus distinguidos predecesores (como, por ejemplo, Algazi 1958; Armistead, Silverman and Katz 1957-1993; Attias 1961 y 1972; Hemsí 1995; Kaufmann 1985; Levy 1959-1973). Al igual que las grabaciones de todos los investigadores del JMRC, su colección está depositada en el Archivo Sonoro de la Biblioteca Nacional de Israel. Además de su constante dedicación a una etnografía de amplias proporciones debemos agregar a su crédito numerosas publicaciones basadas en diversos aspectos de su vasta colección, desde antologías de cantares hasta estudios analíticos de los aspectos específicos lingüísticos, poéticos y musicales de los repertorios judeo-españoles (para una selección de sus publicaciones relevantes a la presente colección de grabaciones, ver más abajo, en referencias citadas).

Un importante punto de referencia en su trabajo es la monografía y CD adjunto titulados *Cantares judeo-españoles de Marruecos para el Ciclo de la Vida*, publicado por el JMRC en 1989 (*Yuval Music Series*, 1). Este trabajo fijó las normas de un nuevo enfoque para examinar los cantares judeo-españoles, basados en un profundo estudio comparativo e interdisciplinario de este repertorio según las diversas variantes de los cantares, en una aproximación contextual al análisis del texto y la música. Tomando en consideración el complejo proceso histórico subyacente a la formación de este repertorio, desde sus raíces ibéricas medievales

hasta la modernidad, Weich-Shahak ha logrado presentar una exhaustiva descripción de uno de los aspectos más vibrantes de la cultura sefardí.

A pesar de la interrupción de la existencia de comunidades sefardíes tradicionales de la cuenca del Mediterráneo en el siglo XX y del desplazamiento de la gran mayoría de sus miembros en una segunda (o algunos pueden decir, tercera) diáspora moderna, la canción en judeo-español ha seguido siendo un componente vital de esta cultura, alimentada entre otros factores por el interés general que el público moderno tiene por este repertorio, así como por la recolección intensiva de los investigadores como Weich-Shahak. El doble CD resume un capítulo importante de su trabajo (que se abrió con la publicación citada de 1989) ofreciendo una visión amplia del repertorio de canciones del ciclo de vida de los principales centros sefardíes del Mediterráneo Oriental, a saber, las tierras del antiguo Imperio Otomano. A diferencia de otras publicaciones de su tipo, la presente colección cubre la gran mayoría de las canciones y variantes en el repertorio tal como fueron grabados de inmigrantes sefardíes desde la década de 1970 hasta la actualidad en Israel y en otras diásporas sefarditas, incluyendo los restos en el Mediterráneo Oriental. Para los estudios analíticos y transcripciones musicales de este repertorio, se remite al lector a las publicaciones de Susana Weich-Shahak, muy especialmente *La boda sefardí, música, texto y contexto* (Madrid: Alpuerto, 2007).

Estamos encantados de colaborar en la publicación de este proyecto con Tecnosaga S.A. en Madrid que realizó la versión en español de esta publicación. Nuestro agradecimiento a Macario Santamaría de Tecnosaga por su contribución al éxito de este proyecto. La realización de esta publicación no hubiera sido posible sin el apoyo de las diversas fundaciones que patrocinan las publicaciones de JMRC. En este caso estamos

agradecidos a Misgav Yerushalayim – Instituto de Investigaciones de la Herencia Judía Sefaradí y Oriental en la Universidad Hebrea de Jerusalén y a su director Yaron Ben Nae por una generosa subvención, así como a Víctor y Dollie Nathan Ben de Londres por subvencionar la asistencia de la investigación.

Muchas de las grabaciones de estos dos discos se han realizado bajo la estrecha supervisión de Avi Nachmias, de bendita memoria, el técnico de sonido de los Archivos Sonoros Nacionales durante tres décadas. Como judío sefardí, Avi estaba extremadamente interesado en la canción judeo-española y esta percepción se ha expresado en su larga colaboración con Susana Weich-Shahak en las encuestas de campo, así como en el tratamiento y la catalogación de las grabaciones en el estudio de la NSA. Su prematura muerte dejó un vacío difícil de llenar.

Estamos agradecidos al personal del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Israel, su directora Gila Flam y al personal de los Archivos Sonoros Nacionales por el apoyo constante a las iniciativas de Weich-Shahak. Un agradecimiento muy especial a Ruth Freed, conservadora emérita de la NSA, que acompañó a Weich-Shahak lo largo de su carrera de investigación.

Por último, es mi privilegio personal agradecer a mi querida colega Susana Weich-Shahak por su destacada contribución al campo de la etnomusicología judeo-española. Tuvimos el privilegio de trabajar con ella durante todos estos años, y esperamos continuar haciéndolo por muchos años más.

Edwin Seroussi

Introducción

Las canciones judeo-españolas para el ciclo de vida son una parte integral del rico repertorio músico-poético sefardí. Estas canciones reflejan en su contenido las principales etapas de la vida humana: el nacimiento, el matrimonio y la muerte; cada una de ellas está marcada por rituales judíos, como la circuncisión, boda y entierro. Los ritos de paso que denotan las fases universales de transición de la vida humana (Van Gennep 1986, Turner 2009) y, en concreto, en nuestro caso, la vida de cada miembro de la comunidad judía sefardí (véase, Goldberg 2003 y Sabar 2006, y para el Mediterráneo Oriental sefardíes: Attias 1972; Benbassa 1981; Molho 1950; Vital 2000), representan simbólicamente las transiciones de una etapa a la siguiente en la vida de una persona (por ejemplo, de infante a adulto) o de un status social a otro (por ejemplo, de soltero a casado).

La selección de las grabaciones para esta publicación, dentro de la amplia colección de mis grabaciones de campo en la NSA, no fue una tarea fácil. He tratado de seleccionar una representación proporcional de cada categoría, presentando los elementos más típicos interpretados por una gran variedad de voces que representan la mayor parte de los lugares del Mediterráneo Oriental que fueron sede de comunidades sefardíes en el pasado. También debí tomar en cuenta la calidad técnica de las grabaciones, ya que muchas de ellas se realizaron en directo y en condiciones técnicas difíciles.

Las canciones de los dos discos están ordenadas de acuerdo al ciclo de vida, desde el nacimiento hasta la muerte, y sus encabezamientos (o cabeceras) presentan varios

datos: cada canción lleva el nombre de su título académico formalizado (o sus títulos en el caso de las canciones que se componen de varios temas) que hemos adoptado de tres catálogos de canciones judeo-español. Para las cantigas empleamos los títulos del Proyecto Folklor, una empresa conjunta de la sección ladino de *Kol Israel* (La Voz de Israel, estación de radio) y el Departamento de Estudios Sefardíes del CSIC en Madrid. Para los romances usamos los títulos estándar de Samuel G. Armistead de su *Catálogo-índice* (Armistead 1978), mientras que para coplas seguimos el catálogo de Romero, Hassán y Carracedo (1992). Al título de cada canción, sigue su primer verso (incipit). En el caso de varias variantes del mismo cantar, las hemos agrupado bajo el título unificador y luego cada variante lleva el nombre de su incipit. Los encabezamientos incluyen también su número de catálogo en el Archivo Sonoro Nacional (NSA) seguido por el nombre y la procedencia de la cantante y el lugar y fecha de la grabación.

La gran mayoría de los cantantes que se pueden oír en estos dos discos pertenecen a la primera generación de inmigrantes que pasaron sus años de formación en sus países de origen. Algunos de estos cantantes, como Rosa Avzaradel-Alhadeff, Josepo Burgana y Mazaltó Lazar eran prolíficos informantes y artistas, y su participación en esta colección refleja el asombroso conocimiento que poseían del repertorio judeo-español. Sin embargo, hay casos excepcionales: la más notable es el cantante de origen israelí Kobi Zarco-Alvayero que aprendió el repertorio de los miembros de su familia y en especial de su abuela Kaden Alvayero de Silivriya (Turquía) y, al mismo tiempo, de otros cantantes populares sefardíes de Israel. Kobi, que canta y enseña cantares populares judeo-españoles en todo Israel, también aprendió algunos cantares de Bienvenida (Berta) Aguado-Mushabak cuya magnífica voz e inestimable memoria no

sólo está notablemente presente en la actual colección sino que también ha influido sobre numerosos cantantes profesionales renovadores del folklore ladino dentro y fuera de Israel.

Este CD es una muestra de mi gratitud a todos los judíos sefardíes que generosamente me ofrecieron su tiempo y su paciencia para compartir el rico patrimonio músico-poético atesorado en sus memorias. Además, dedico este trabajo a las nuevas generaciones de judíos sefardíes que aprecian su patrimonio cultural y aprecian la riqueza y variedad de la tradición de sus mayores.

Las comunidades sefardíes en el Mediterráneo Oriental

Los judíos sefardíes vivieron en la zona del Mediterráneo Oriental desde finales del siglo XIV, desde las persecuciones y masacres que comenzaron en 1391 en Sevilla y se extendieron por toda la península, destruyeron las juderías más importantes y obligaron a muchos judíos hispanos a convertirse al cristianismo. Por último, expulsados de España por el Edicto Real de 1492 y de Portugal en 1497 (o forzados a convertirse), los judíos españoles y portugueses fueron recibidos en el Imperio Otomano, entonces gobernado por el sultán Bayaceto II (que reinó entre 1481-1512). Más tarde, llegaron a las tierras otomanas los conversos, algunos a través de los Países Bajos, y reanudaron allí la práctica de su religión judía bajo el auspicioso régimen otomano. El alto nivel de los judíos desplazados de la sociedad ibérica, altamente calificados, les permitió prosperar en las grandes áreas urbanas del Imperio a pesar de que las masas de sefardíes permanecieron en precarias condiciones sociales y económicas en todo el período

otomano (Ben-Naeh 2008; Benbassa and Rodrigue 2000). Como consecuencia del predominio de las élites políticas, financieras y religiosas sefardíes, así como su gran número, los judíos de habla griega (llamados Romaniotes) que residían en las áreas otomanas desde la época romana y bizantina, fueron eventualmente integrados en la dominante cultura judeo-española.

Los sefardíes fueron capaces de restablecer algunas de las instituciones sociales y educativas habituales en la España medieval, así como sus ceremonias y su lenguaje. Conservaron las variantes de los dialectos medievales hispanos que se hablaban en la Península Ibérica antes de su expulsión, que se convirtieron en el curso de los siglos en el fundamento del moderno judeo-español o ladino (Bunis 1999; Minervini 1999; Quintana Rodríguez 2006; Schwartzwald 1999; 1930 Wagner). El nuevo lenguaje incorporó un vocabulario sustancial del hebreo y de los idiomas de las sociedades entre los cuales habitaban los judíos sefardíes (turco, árabe, griego y lenguas eslavas como el búlgaro). El judeo-español transmitido por vía oral era el idioma de la mayoría de las canciones sefardíes que se oían por todo el Imperio Otomano, en los territorios que incluyen la actual Turquía, Grecia, Bulgaria, Rumania, Bosnia y Herzegovina, Macedonia y Serbia.

A pesar de su creciente interacción con las culturas locales no judías a finales del siglo XIX y principios del XX, las malas condiciones económicas y sociales, junto con la inestabilidad social y política del Imperio Otomano forzaron a muchos judíos a emigrar al continente americano, a Europa Occidental, al África Occidental y a Palestina. La Segunda Guerra Mundial trajo consigo la aniquilación física de la gran mayoría de los

judíos sefardíes de Grecia y de la isla de Rodas, que se encontraban bajo la ocupación nazi o fascista. Los judíos de Bulgaria y de Turquía sobrevivieron al Holocausto porque fueron protegidos por las autoridades locales.

La primera ola de judíos sefardíes del Mediterráneo Oriental llegó a Palestina desde Salónica y desde Bosnia-Herzegovina en los años 1920 y 1930. Después de 1945, una ola de los sobrevivientes del Holocausto entró en la Palestina británica. La ola más grande de inmigrantes sefardíes (es decir hablantes de judeo-español) llegaron después de la creación del Estado de Israel en 1948. A finales de 1960, dos pequeñas olas de inmigrantes sefardíes llegaron a Israel: una directamente de Turquía y otra desde el Congo Belga y de Rodesia (después de haber vivido en esa zona durante casi treinta años). Los inmigrantes sefardíes que llegaron a Palestina / Israel a lo largo del siglo XX se sumaron a los restos de las antiguas comunidades sefardíes establecidas en las ciudades santas de Jerusalén, Tiberias, Safed y Hebrón, desde el siglo XVI.

Los sefardíes del Mediterráneo Oriental se integraron en la sociedad israelí y se dispersaron por todo el país. Aunque algunos se establecieron en los *moshavim* (cooperativas agrícolas, como Beit Hanan) y en los *kibbutzim* (aldeas colectivas, como Sha'ar Ha'amakim), la gran mayoría se estableció en las zonas urbanas en el distrito central de Dan, en la costa mediterránea: los sefardíes de Bulgaria en Jaffa adyacente a Tel Aviv, los de Salónica, en el barrio Florentin del sur de Tel Aviv, los de Turquía (la mayoría de Estambul) en la ciudad de Bat Yam (al sur de Tel Aviv), y los de Esmirna en Yehud (al este de Tel Aviv). Debido a sus orígenes urbanos y modernos, mayormente occidentales y a poseer profesiones liberales y técnicas, la integración de los sefardíes

en la sociedad israelí resultó más fácil que la de los otros inmigrantes de las tierras del Islam. Este proceso de asimilación erosionó la lengua judeo-española en favor del hebreo israelí normativo. Aunque el patrimonio de cantares tradicionales tuvo la misma suerte que el lenguaje y el repertorio, y ya había dejado de desempeñar su papel fundamental en las ceremonias del ciclo de vida, su recuerdo lo mantenía vivo en los lugares de reuniones sociales frecuentados por inmigrantes sefardíes. Entre estos lugares hay que señalar los clubes municipales para la tercera edad (*mo'adon* en hebreo), donde cantantes folklóricos entretienen a sus conciudadanos acompañándose con *pandero* (pandereta) y *doumbek* (tambor de un solo parche con forma de copa, conocido en árabe como *darbūkah*). Muchas grabaciones de campo incluidas en esta colección fueron realizadas en estos clubes.

Además, la nostalgia y la industria de la música popular no dejan de jugar un cierto papel en la renovación de algunos temas del repertorio de la canción sefardí fuera de los marcos tradicionales de la comunidad sefardí. Bajo los auspicios de la Autoridad Nacional del Ladino (la *Autoridad Nacional del Ladino i su Cultura* es una organización sin fines de lucro creada en 1997 por decisión de la Knesset, el Parlamento israelí, para preservar y promover la cultura sefardí) tienen lugar regularmente, en las principales ciudades, encuentros de sefardíes para cantar. A estas reuniones suelen asistir miembros de la segunda generación de inmigrantes que buscan volver a sus raíces familiares. Al mismo tiempo, las actividades de ciertos artistas populares israelíes de ascendencia sefardí, como Yehoram Gaon, tuvieron una influencia significativa para ofrecer, al público en general, las canciones en ladino en arreglos modernos. Este renacimiento del Ladino en Israel es paralelo y se cruza con fenómenos similares en España, Francia y en las Américas.

Los géneros literarios de las canciones

El repertorio de los cantares judeo-españoles se puede dividir, sobre la base de criterios textuales, en tres géneros: *cantigas* o *canticas* (poemas líricos) que componen la mayor parte del repertorio, *romances* y *coplas*. La mayoría de las canciones de la colección actual son cantigas. Estos poemas se caracterizan por su estructura estrófica y con frecuencia tienen un estribillo. En muchos casos, se formulan como dirigiéndose a alguien presente en la escena en la que se interpreta la canción: la novia, la suegra, o la madre del recién nacido. Los diálogos son frecuentes en este tipo de canciones (Weich-Shahak 1996). Algunas canciones presentan una forma lírica seriada en la que todas las estrofas tienen una estructura y formulación idénticas, y sólo difieren en una sola palabra y su correspondiente rima, como en “Canta, gallico, canta” (*Los deseos del gallo*) (CD 1, no. 12), “no pases por la mi puerta” (*Prohibido el paso*) (CD 1, no. 29), *El regateo de las consuegras* (CD 1, nos. 38 – 40). Otras cantigas son acumulativas (véase, Weich-Shahak 1995), en las cuales todos los versos anteriores se repiten en orden inverso después de añadir un nuevo verso (ver CD 2, nos. 7-9). Mientras que muchas cantigas son de origen relativamente moderno, algunos motivos literarios de las canciones de boda sefardíes derivan de la tradición lírica medieval hispánica (Frenk, 1987).

Sólo unos pocos cantares de esta compilación son *romances*. Este género combina momentos épicos y líricos, muchos de los cuales derivan de la tradición baladística medieval hispana. Se incluyen seis romances (CD 1, nos. 13, 16, 37, y CD 2, nos. 38, 39, 40). Por último, el repertorio para el ciclo de vida incluye algunas *coplas*, un género autóctono sefardí sobre temas judíos, tales como las festividades, los valores morales y las creencias (Romero, 1991; Romero, Hassán y Carracedo 1992; Weich-Shahak, 1993b). La mayor parte de los cantares para el nacimiento y circuncisión son *coplas* (CD 1, nos. 1-11).

La música de los cantares judeo-españoles

Las melodías de las canciones de esta colección muestran una variedad de estilos, algunos de los cuales recuerdan claramente el paisaje sonoro otomano en el cual los sefardíes habitaron por cinco siglos. Mientras que algunos de los cantares están claramente en la escalas mayores o menores, otros muestran afinidad con las entonaciones propias del *makamlar* turco (*makam* = modo, *makamlar* = modos, véase, Feldman 1997; Seroussi 1990; Signell 1977). Por ejemplo, el segundo grado de la escala, descendido en menos de medio tono, en “Cuan bien me laví” (CD 2, no. 2) y en “Lavaba la blanca niña” (CD 1, no. 37) crea el aire de un makam Bayati o Hüsseyini, mientras que la segunda aumentada entre el segundo y tercer grado en “Poco le das la mi consuegra” (CD 1, no. 38) se oye como un tetracordio del makam Hicaz.

En lo que respecta al ritmo y al compás se pueden detectar en varias melodías los compases compuestos característicos de ciertos géneros folclóricos turcos, griegos y búlgaros. Estos compases se basan en tiempos cortos y largos (cuyas duraciones son 2 y 3 tiempos respectivamente) y que se conocen como ritmos Aksak (literalmente, “cojeando” en turco; ver, Brailoiu 1952). Por ejemplo, los cantares nos. 1, 15, 16, 20, y 21 en el CD 2 tienen el conocido compás compuesto de 2 + 2 + 2 + 3, que es característico de las danzas turcas del noroeste de Anatolia, como el *karşılama*. Por otro lado, en algunos cantares de esta colección el ritmo no es fijo o no puede detectarse un compás claramente definido, resultando en un ritmo libre que es característico de muchos géneros turcos instrumentales y vocales (por ejemplo, CD I, no. 8).

Práctica musical

Los cantares judeo-españoles para el ciclo de la vida son esencialmente un repertorio vocal principalmente interpretado por mujeres (Weich-Shahak 1997). Una cantante semi-profesional, *la cantadera*, y su acompañante tocando el pandero, *la tañadera*, solían ser especialmente invitadas a participar en cada evento alegre, particularmente en las bodas. No se les pagaba directamente, pero recibían contribuciones del público, como muestra de gratitud por su actuación. A su vez, los cantantes solían donar este dinero a obras de caridad. Del mismo modo, cuando sucedía una muerte en la familia, mujeres profesionales, las *endechaderas* o *oinaderas*, solían interpretar el repertorio luctuoso (las así llamadas *endechas* o *oínas*, ver Molho 1950).

CD I

Nacimiento y circuncisión

Varios de los cantares están asociados con el ritual de la circuncisión (*brit milá*), uno de los ritos judíos más importantes. Este ritual, que tiene lugar en el octavo día después del nacimiento del bebé (si las condiciones de salud lo permiten), transforma al niño recién nacido en un miembro legítimo de la comunidad judía. Estas canciones, *Coplas* o *Canticas de parida* (canciones para la madre del recién nacido) se cantaban en especial durante la noche en la vigilia que precede al día de la circuncisión (llamada *viola* o *viyola*).

Se tenía sumo cuidado para proteger al bebé y a su madre durante los ocho días entre el nacimiento y la circuncisión. Durante estos días, nunca se les dejaba solos porque se creía que estaban expuestos a los malos espíritus, los llamados en judeo-español *los de embajo*. En turco fueron llamados *bizden iyileri* (“los mejores entre nosotros”) y en Ladino, *los mejores de mosotros*, que es similar a su nombre en Asturias, España, donde les llaman *la buena gente*. Como medio de protección, un libro de los Salmos era colocado debajo de la almohada del bebé para mantenerle a salvo. El recién nacido y su madre (*la parida*) también debían ser protegidos del mal de ojo (*ojo malo* o *nazar*), contra el cual se sujetaba un ojo azul de vidrio junto con una moneda de oro (*un ducado de oro*) a la ropa del bebé. Era costumbre de colgar en una de las paredes de la habitación de la madre un tapete bordado en oro de los que se usan para envolver la Torá en la sinagoga. Los regalos para el bebé se prendían a este tapete en la pared.

La circuncisión se llevaba a cabo en la sinagoga. *El sandak* (el padrino) se sentaba en “la silla de Eliyahu” mientras sostenía al bebé. Según la tradición, el profeta Elías es un testigo en el momento en que la señal de la alianza se marca en el cuerpo del recién nacido. Antes de la ceremonia, *el shamash* (el bedel de la sinagoga) marcaba el comienzo del acontecimiento gozoso gritando “¡Venga el niño en bonhora, venga!” (“que el bebé venga en esta hora bendita, que venga!”)

El nacimiento de las niñas se celebraba en casa, con una fiesta íntima llamada *fadas* o *fadario*. La niña vestida de blanco era colocada sobre un cojín blanco bordado. El rabino (*haham*) la sostenía en sus manos, anunciaba su nombre, y recitaba una bendición en hebreo, después de lo cual entregaba el bebé a su madre y luego a los huéspedes.

1. *La noche alabada* – **Esta noche es alabada**

NSA Y5737a / 4, 1, 2 – Rosa Avzaradel (Rodas) – Ashdod, 25.12.1988

Una de las coplas de parida durante la última noche antes de la circuncisión. El texto hace hincapié en la luz que inunda la casa. El profeta Elías (el testigo tradicional de la circuncisión) es mencionado, así como el patriarca Abraham, el primer israelita circuncidado.

2-7. *El parto feliz*

2. **Oh, ya viene el parido**

NSA Y5830b/24 – Malka Shabtay and Lea Bason Behar (Bursa) – Jerusalén, 20.2.1990

3. Oh, que mueve meses

NSA Y5977b /14, 15 – Pepo Salem (Tesalónica) – Tesalónica, 4.11.1992

4. Parida y parida

NSA Y5737b/25 – Rosa Avzaradel-Alhadeb (Rodas) – Ashdod, 14.2.1989

5. Parida, el Dio vos guadre

NSA Y2091/2 – Mazaltó Lazar, Victoria Peres, Luna Franco, Fortunee Israel, Vita Sarova (Sofía) – Jaffa, Moadon Yefet, 7.7.1977

6. Parida y parida

NSA Y6131/34 – Amelie Pinhas-Piha (Fetiye-Rodas) – Raanana, 14.12.1993

7. Oh, que mueve meses

NSA Y5433/4 – Josepo Burgana (Esmirna) – Lod, 19.3.1984

Estas son seis versiones de la *copla de parida* más conocida en la tradición sefardí de Oriente. Una versión bastante completa de esta canción fue publicada por Binyamin ben Yosef en su librito, *El buquieto de romanzas* (Estambul, 1926). La primera versión (CD 1, no. 2) es fragmentaria, con dos estrofas y estribillos. El padre del recién nacido viene y trae pescado en una mano y una cadena de ducados (monedas) en la otra. “Vino para todo el mundo! ¡Viva el padre del recién nacido! ¡Larga vida a la madre del bebé que dio a luz a este hijo guapo, cuyo rostro se asemeja a las flores! Las otras versiones (CD 1, nos. 3, 7) hablan de la alegría del nacimiento después de los nueve meses agotadores del embarazo y la buena suerte de haber dado a luz un hijo varón. “ Bendito sea Él quien nos llevó a ver este día”,

dice el refrán. Cuando la partera insta, “vamos, vamos!” la mujer, en sus dolores de parto, grita: “¡Oh, Dios, sálvame!” y sus familiares responden: “Amén, amén!” El padre del recién nacido llega con sus convidados y trae carne y pescado. “¡Viva el padre del niño que trajo buenos vinos, aperitivos y dulces!” En una de las versiones menciona que todo fue comprado en la tienda Almosnino, una conocida pastelería judía en Salónica.

Dos variantes (CD 1, nos. 4 y 5) se dirigen a la madre del recién nacido. En el cantar no. 4 le preguntan: “¿Qué has dado a luz, que se ha llenado de luz la casa entera?” El estribillo dice: “que el recién nacido nos sea una buena señal, un pino verde floreciente! ¡Viva el recién nacido y también su padre.” Dirigiéndose a la madre del recién nacido, menciona el texto sus sufrimientos durante los nueve meses del embarazo para dar a luz a un hijo cuyo rostro es hermoso como la luna. El padre del bebé se acerca a la cama de su esposa y se queja de que ella no ha comido, está furioso con todos y exige que inmediatamente le traigan de comer pollo relleno! Y dice a su mujer: “Mira hacia las mesas, verás cómo las chicas guapas comen y se saludan.” La segunda versión (no. 5) expresa bendiciones a la madre del bebé (*la parida*), y al padre del niño (*el parido*), y al recién nacido. La madre come gallina y oculta los huesos junto o bajo la cama, como protección contra el mal de ojo. Cuando ella vuelve su rostro hacia la cocina, ve a las cocineras preparando la comida para la fiesta de la circuncisión.

8 -11. *El nacimiento de Abraham*

8. **La mujer de Terah**

NSA Y5982a/44 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Bat Yam, 26.5.1992

Hemos mencionado que la figura del patriarca Abraham, el primer israelita circuncidado, es fundamental para el *brit milá*. Esta copla, mencionando a la madre de Abraham y a su padre Terah, se basa en una interpretación midráshica del nacimiento de Abraham. La esposa de Terah, encinta, estaba cambiada y pálida, y aunque sabía la causa, no revelaba su situación ni siquiera a su marido. Vagaba por campos y viñedos sufriendo los dolores de parto, hasta que finalmente dio a luz a Abraham en una cueva. La canción continúa con la historia de la vejez de Abraham (de cien años de edad) y de su esposa, Sarah (de noventa años), el nacimiento de su hijo, Isaac, y el relato bíblico de su sacrificio.

9. **La mujer de Terah**

NSA Y5823b/33 – Rosa Avzaradel-Alhadeef (Rodas) – Ashdod, 24.12.1989

Esta es otra versión de la copla sobre la preñez de la esposa de Terah y el nacimiento milagroso de Abraham. Al igual que los héroes míticos, Abraham habla en cuanto nace (tercera estrofa). Esta variante cuenta la historia del nacimiento de Abraham y su crecimiento tal como aparece en fuentes del Midrash: Abraham ordenó a su madre que lo dejara en la cueva, fue alimentado milagrosamente por los ángeles durante quince años, hasta que ella vino a buscarlo y lo encontró ya hecho un hombre joven. En un diálogo entre el joven Abraham y su llorosa madre, él revela

que es su hijo y le ordena ir a decir Memron (Nimrod) que hay un Dios en el cielo. El texto está estructurado (con algunas desviaciones) en cuartetos monorrimas.

10. La mujer de Terah

NSA Y2091/4 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) – Jaffa, Moadon Yefet, 4.7.1977

Una versión más corta del mismo cantar, muy similar en contenido a los cantares anteriores. La última estrofa hace hincapié en la importancia de la circuncisión instituida en la generación de Abraham, remarcando el mérito (*buen zehut*) del padre del niño en el cumplimiento de este comando.

11. Cuando el rey Nimrod

NSA Y2919/8 – Grupe de mujeres acompañadas por Mordecai Halfon – Jerusalén, Moadon Mazkeret Moshé, 8.11.1978

La versión escrita más temprana de esta copla hagiográfica aparece a finales del siglo XVIII en un manuscrito de Bosnia (Romero 1991: 41), pero puede tener fuentes aún más antiguas (Peretz 2000). En lugar de estar basada en la historia bíblica, este texto se basa en la *aggadah* (textos exegéticos rabínicos) y en *midrashim* más tardíos que ubican el nacimiento de Abraham en Ur Kasdim durante el reino de Nimrod, hijo de Kush. El rey Nimrod (como más tarde lo hizo el faraón en Egipto) ordenó matar a todos los varones recién nacidos. Cuando el rey salió al campo, miró al cielo y vio una “luz sagrada” en el barrio judío, anunciando que Abraham iba a nacer. La esposa de Terah ocultaba su preñez, cada día se le preguntaba, “¿Por qué estás tan pálida (o tan cambiada)?” Ella ya sabía cuál era su bendición. El estribillo dice: “Abraham nuestro padre, querido padre, padre bendito, luz de Israel.”

12. *Los deseos del gallo* – **Canta, gallico, canta**

NSA Y5823b/29 – Rosa Avzaradel-Alhadeb (Rodas) – Ashdod, 24.12.1989

Esta canción contiene dos series de estrofas paralelas. Una serie (en la primera, segunda y quinta estrofas) pide (u ordena) al gallo que cante anunciando el nuevo día (que disipará los peligros de la noche anterior a la circuncisión) y que se apresure porque ya es mediodía y las madres comienzan a preparar la comida. En la otra serie (estrofas tercera y cuarta) se enumeran las diferentes prendas que el gallo quiere: una gorra (*una chulahita*, del turco: *kulah*) que le queda muy bien (*yakiseia*, del turco: *yakismak*) en la frente, quiere botitas (del turco: *potin*) que le quedan muy bien en sus pequeños pies, y también una camisa que le quede bien sobre su pequeño vientre.

13. *La mala suegra* – **La reina tiene dolores**

NSA Yc2774/14 – Rahel Altalef-Brenner (Esmirna) – Jerusalén, 27.8.1986

Los primeros versos de este romance, describiendo los dolores de una mujer embarazada, son la razón por la cual se canta durante los días y las noches que preceden a la circuncisión. Este romance sigue el prototipo de la suegra malvada que difama a su nuera y manipula a su hijo contra su esposa. La reina tiene insoportables dolores de parto y desea estar en el palacio de su padre, con su madre a su lado para orar por ella cuando vaya a dar a luz (Armistead 1978: tema L4).

Infancia

Los cantares de la primera infancia incluyen canciones de cuna, rimas infantiles, juegos infantiles y de entretenimiento (Weich-Shahak 2001). Las canciones de cuna no son comunes entre los judíos sefardíes, ni en el Mediterráneo Oriental ni en el Norte de Marruecos, ya que en ambas áreas ésta función la cumplían los romances (Maoz 1984:58-61; Weich-Shahak, 1984: 40-41; idem1998: 247).

Los cantares infantiles o retahílas son poemas cortos que pueden incluir galimatías y sílabas sin sentido. La música de estas retahílas sefardíes, como las de los repertorios similares en otras culturas (para España, comparar con Pelegrín 1996), se caracteriza por tener patrones rítmicos repetidos, una melodía de ámbito limitado y, muy a menudo, un tono de recitado. Algunas retahílas son interpretadas por los adultos para sus niños (CD 1, nos. 17-23), mientras que otras son cantadas y transmitidas por los niños durante sus juegos (CD 1, nos. 24-28).

14. *Nanas del arrorró* – **Arrorró, mi alma**

NSA Y5823a/29 – Rosa Avzaradel-Alhadeh (Rodas) – Ashdod, 6.12.1989

Esta es una canción de cuna muy difundida, cantada también por no-judíos en España y en América del Sur, y que probablemente llegó a los sefardíes a través de los judíos que emigraron allí.

15. *Nanas de los buenos augurios* – **Durme, durme**

NSA Y5830c/7 – Valentina Soref (Sliven) – Jerusalén, 30.1.1990

Como reflejo de los deseos de la madre para el futuro de su hijo, que será un judío educado, dice: “Duerme, mi querido hijo, disfruta de tu sueño, cierra tus ojos hermosos y duerme sin preocupaciones ni dolor.” Irá a la escuela y aprenderá el alfabeto y recibirá muchos conocimientos y mucha sabiduría y obtendrá un título de doctor. “

16. *La mujer engañada* – Nani, quiere el hijo

NSA Y6188c/22 – Sara Shahar-Miles-Agranat (Esmirna) – Tel Aviv, 16.12.1994

Esta canción de cuna es un romance, una balada, acerca de una esposa engañada (Armistead 1978: tema L13). La madre está cantando una canción de cuna a su hijo y quejándose de que su marido se entretiene con su amante. Ella decide seguir a su traidor marido a la casa de su amante, que está muy bien amueblada y con buena comida en la mesa. Casi todos los versos tienen una rima común, í-a, siguiendo el esquema común al género romancístico hispano.

17. *Los dedos, nombres y oficios* – Chico menico

NSA Y5600/10 – Rosa Nahmías (Esmirna) – Bat Yam, 23.12.1991

Un adulto canta esta rima para el niño pequeño, señalando y nombrando cada uno de los dedos (desde el dedo meñique al pulgar): el pequeño (meñique), el rey del anillo (anular), el alto y vano (mayor), el escribano o el notario (índice) y el rey de la mano (pulgar).

18 -19. Los dedos hambrientos

18. Aquí mete cocó la gallinica

NSA Y5977a/31 – Julie Saltiel (Tesalónica) – Yerokomoi (Residencia) Modiano, Tesalónica, 4.11.1992

19. Aquí mete cocó la gallinica.

NSA Y5977b/37 – Pepo Salem (Tesalónica) – Tesalónica, 4.11.1992

Dos variantes de la retahíla que se recita mientras el adulto juega con los dedos del infante, empezando por acariciar la palma del niño y luego diciendo: “ Éste dice: Dame pan. Éste dice: No hay más, el otro dice: Vamos a robar y el otro dice: No, que nuestro maestro [el haham] nos castigará. Y el otro dice:” Por aquí, aquí ...” hasta que al final, se le hace cosquillas al niño.

20. Barbica – Esta barba, barbaretta

NSA Y6536c /2 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Bat Yam, 23.12.1998

Esta retahíla enseña al niño los rasgos de su cara: la barbilla, los dientes, la nariz y la cabeza (*la cocota*) y la función de cada uno de ellos.

21. Retahíla para balanceo – Kayıkçı

NSA Y6312a/1 – Zelda Machorro Barbut (Estambul) – Büyükada (Turquía), 26.7.1996

Este es probablemente la retahíla más conocida entre los juegos entre padres e hijos de los sefardíes de Turquía. El padre se sienta con el niño en sus rodillas, cara a

cara, toma las manos del niño, y va moviéndolos como remando en un bote (del turco, *kayikci*). Al final, el padre hace inclinar al niño hacia atrás, como si se cayera.

22 -23. El estudio de la Ley

22. La Torá, la Torá

NSA Y5977b/38 – Pepo Salem (Tsalónica) – Tsalónica, 4.11.1992

23. La Torá, la Torá

NSA Yc2114/20 – Rivka Peretz (Jerusalén) – Jerusalén, 12.7.1983

Se trata de dos versiones de una canción muy conocida haciendo hincapié en la importancia del aprendizaje del hebreo y de la biblia. El texto se desarrolla como un diálogo entre una persona no identificada, y el niño que va a estudiar en la *hevrá* (la escuela judía) llevando consigo el pan, el queso y su libro. A la pregunta: “¿Dónde vas?”, el niño responde: “a leer la Ley de Dios.” Y recibe con bendiciones para él, para su madre y para su padre, y hasta para la comadrona que asistió a su nacimiento. La segunda versión comienza mencionando el nombre del niño para el cual fue cantada.

24. Ricotín ricotán – Dicotín dicotán

NSA Y6006b/12 – Moshe Cabilio (Sarajevo) – Givatayim, 19.12.1991

Un juego de niños: un niño baja la cabeza, se tapa la cara y cierra los ojos, mientras que otro le pone varios dedos a la espalda y le pregunta: “¿Cuántos dedos tienes encima?” Si no adivina correctamente, se le golpea. Varios versos son oscuros o incomprensibles, como es común en las retahílas. Un texto muy similar se utiliza en la España en la actualidad para este mismo juego.

25. *Adivina quién te dio* – **Bate, bate**

NSA Y6184a/8 – Salamón Bivas (Tsalónica) – Tel Aviv, 25.12.1993

Este es un juego muy popular entre los sefardíes de Salónica. Un niño esconde su rostro. Mientras que otro, al cual el líder del juego llama con un apodo acordado de antemano (en esta versión, *cuba de agua*, barril de agua) le golpea, y el primer niño debe adivinar quién lo golpeó.

26. *Retahíla de sorteo* – **Endentino**

NSA Y6009d/18 – Abraham Sadikario et al. (Monastir) – Skopia, 9.3.1993

Una retahíla de sorteo utilizada para decidir el papel que cada niño tendrá en el juego. Esta retahíla es el origen de una de las más comunes entre los niños israelíes: “Endentino sofalacatino”, que deriva de la tradición sefardí traída por los sefardíes de la que fuera entonces Yugoslavia.

27. *Invocación a la lluvia* – **Luvia del Dio**

NSA YCD2799b/2 – Yehuda Venezia (Jaffa) – Savion, 5.2.2000

La invocación de los niños para implorar la lluvia es común en las tradiciones sefardíes. Cuando la lluvia se necesitaba, incluso los no-judíos pedían a los niños judíos que orasen.

28. *Juego de callarse* – **Alegre**

NSA YCD2799b/3, 4 – Yehuda Venezia (Jaffa) – Savion, 5.2.2000

Un juego de niños en el cual, después de que esta retahíla se ha pronunciado, el primero que habla pierde el juego. Aquí está una traducción de la rima: “Alegre va a comprar aceite, el vaso se rompió; va a traer las aceitunas, el plato se rompió; va a traer garbanzos y jaminados (huevos cocidos para el sábado, del hebreo, *hamin*); la olla llena de cosas repugnantes será el castigo para el primero que hable.”

Casamiento

Galanteo y elección de pareja (noviazgo)

Los cantares de boda sefardíes se llaman específicamente *cantigas de boda* o *canticas de novia* y constituyen la mayor parte del corpus del ciclo de vida, debido a la larga cadena de actos que comprende una boda sefardí.

Los acontecimientos de la boda comienzan con el *esposorio* (compromiso, paralelo al *apalabramiento* entre los sefardíes en el Norte de Marruecos). Hasta principios del siglo XX, los padres concertaban el *esposorio* con la ayuda de un casamentero. Varias canciones de esta colección (nos. 29-35) están relacionados con el galanteo y con la elección de la pareja, revelando actitudes y costumbres de las comunidades sefardíes en relación a este contrato social.

29. *Prohibido el paso* – **No paséis por la mi puerta**

NSA Y6131/29 – Amelie Piha (Fethiye) – Raanana, 10.12.1993

Una canción seriada, basada en un diálogo entre la madre sobreprotectora de una joven o de un joven y un (o una) persistente pretendiente. Parte de la estrofa cambia con cada iteración, de acuerdo con la rima necesaria: “¡no pases por mi puerta (mi patio, la sala de mi casa, mi cocina) porque tengo una hermosa (hermoso, valido, hanino, etc) hija (o hijo). / Si usted tiene una hermosa (hermoso, etc) hija (o hijo), dámele a mí como marido (como esposa, como amiga, como amante) y pasaré a pesar de la prohibición!”. El estribillo dice: “Voy a pasar y volveré a pasar y le hablaré ya que el camino no es tuyo, sino que pertenece al rey”.

30. *Todos son inconvenientes* – **Abrimes, galanica**

NSA Y2774/18 – Rahel Altalef-Brenner (Esmirna) – Jerusalén, 27.8.1986

Un cantar lírico muy conocido que consiste en un diálogo en el cual el amante pide entrar en la casa de su amada. En respuesta, ella le informa de los riesgos: que correría peligro de ser visto por su padre que está estudiando (*está meldando*), por su madre que está cosiendo, o por su hermano, que está escribiendo. Su amante propone una solución a cada dificultad (apagar la luz, robar o esconder la aguja o esconder el lapicero). Las tres primeras líneas, “Abridme galanica...” se convierten en una especie de estribillo, repetido después de cada diálogo entre los “problemas” y sus propuestas de “solución”.

31. *Me dice la gente* – **De día en día**

NSA Y5982a/21 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Bat Yam, 26.5.1992

Cuatro estrofas con un estribillo que dice: “Yo contigo, mi novia (literalmente, mi señora), vamos a hablar juntos. Yo contigo, novia, nos gozaremos juntos”. Las estrofas comparten una estructura similar. La primera estrofa: “Día a día me engañas y la gente me dice que te burlas de mí; cuándo llegará el día en el cual estarás a mi lado?”. En la segunda estrofa: “La gente me dice que eres pequeña, pero tu fortuna es alta y rica y cuándo te veré a solas? No pude dormir en toda la noche, cuándo vendrá el día en el cual te vea con un velo”. Y la tercera estrofa: “¿Eres alta, mi señora, alta como un pino, brillas más que el oro puro, cuándo vendrá el día en el cual te vea a mi lado?”

33 -34. *Las ventanas altas + Los regalos del novio*

32. **Buenas noches, hanum Dudún**

NSA Yc1215/16 – Haim Dassa andand Henrietta Tarabulus (Tsalónica) – Jerusalén, 8.6.1977

33. **Ventanas altas tienes tú**

NSA Yc1888/5 – Yaqov Sadikario (Tsalónica) – Jerusalén, 4.4.1977

Se trata de dos versiones de una canción lírica de sutiles insinuaciones eróticas con un estribillo de sílabas sin sentido. El novio se dirige a la novia y espera su respuesta, regala a su futura esposa un vestido para usar después del baño ritual. “Tienes ventanas altas con cortinas amarillas, esta noche le pido a Dios que me dejes subir contigo. El diamante del anillo que llevas es mío, de la joyería (del turco, *gaverci, kuyumci*) de mi primo “.

34 -35. *Los dos haninos*

34. **Muchas gracias, mancebico**

NSA Yc1097/24 – Dona Cohen (Sarajevo) – Kiryat Motzkin, 22.6.1976

35. **Yo hanina, tú, hanino**

NSA Y5671a/25 – Clara Kadmon-Cohen (Sarajevo) – Jerusalén, 14.1.1987

Dos versiones de una canción lírica que consiste en varias estrofas sin ilación argumental, pero todas relacionadas con el galanteo y pedido de la novia: “Gracias por enviarme al casamentero, pero hay problemas con la dote: se requiere demasiado dinero y mi padre no está de acuerdo. Yo soy guapo y tú eres hermosa, casémonos y nuestros hijos serán como la luna y el sol. Yo soy hermoso y tú también, vamos a casarnos”.

El ajuar de la novia

Los preparativos para la boda comienzan mucho tiempo antes de la fecha real de la boda. Durante los primeros años de la vida de una niña, ella y su familia comienzan a coser y bordar los artículos para su ajuar. Cada uno que viene de visita trae algo para poner en la caja de la dote. Se tenía mucho cuidado en el bordado de los artículos para el ajuar, la mayoría de ellos proveídos de a doce (en docenas)

En Salónica era costumbre, hasta la Segunda Guerra Mundial, que varias semanas o incluso meses antes de la boda, se reunieran los miembros de la familia de la novia para lavar y secar la lana para rellenar los colchones y las almohadas de la nueva pareja (Molho 1950:17). La ocasión se llamaba *el día del lavado de lana*. Los hombres acarreaban cubos y tinajas con agua caliente. Las mujeres y las jóvenes lavaban la lana una y otra vez, hasta que se volvía blanca, y la colgaban a secar poniendo en el suelo sábanas limpias para evitar que se manchara la lana si se caía. En este día se cantaba el romance *La Vuelta del Marido* o *Las Señas del Esposo* (CD 1, no. 37), la trama de este romance y sobre todo su primer verso coinciden con la ocasión en la cual se cantaba.

En todas las comunidades sefardíes, una celebración especial tenía lugar el sábado antes de la boda. En Salónica, la cadena de ceremonias de boda se abría con *la almosama*, una fiesta en la casa de la novia para los amigos de la novia y de la familia (Molho 1950:18). En Turquía, este evento se llamó *besamano de shabbat*, y en él traía el novio sus regalos para la novia.

Unos días antes de la boda se exhibía el ajuar de la novia delante de la familia del novio. La dote de la novia comprendía *el ajuar* (vestido, artículos para el hogar y ropa) y *el contado* (una cantidad de dinero para ayudar a la nueva pareja, que se entregaba al novio envuelta en un pañuelo llamado *ridá*) (Benbassa 1981; Molho 1950:20). El *shamash* (el bedel de la sinagoga, del hebreo) era el encargado de invitar a la gente para la fiesta de la exposición del ajuar; se le llamaba *el combidador* (literalmente, la persona que invita). El *shamash* iba de casa en casa, de acuerdo con las listas proporcionadas por ambas familias, para formular la invitación en voz alta. En la exhibición de la dote se celebraba un banquete con cantares de boda específicos para esta ocasión. Algunos miembros importantes de la comunidad (*lospreciadores*) eran invitados a evaluar el ajuar y anotaban su valor (*elpreciado*). El importe del contado y la evaluación del ajuar se escribían en el contrato de boda (*la ketubbá*), ya que esa será la suma que se pagará a la mujer en caso de divorcio.

36. *El ajuar de la novia* – **Ajuar de novia galana**

NSA Y2091/7 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofía), Victoria Peres, Fortunée Israel, Luna Franco, Vita Sarova (Sofía) – Jaffa, Moadon Yefet, 7.7.1977

Una canción interpretada con motivo de la exposición del ajuar para la hermosa novia (*novia galana*). Se despide a la novia con deseos de buena suerte (en hebreo, *mazal*), señalando que ella había preparado todo lo que quería para su ajuar. “En una hora bendita fue concertada la boda, esta boda y otras más”.

37. *La vuelta del marido – Lavaba la blanca niña*

NSA Yc1096/13 – Ana Cides (Tsalónica) – Tel Aviv, 4.6.1976

Este es un fragmento del romance del tema “*El retorno del esposo*” (Armistead 1978: tema I1) que se cantaba en el día del lavado de lana. El tema de esta balada se desarrolla en la escena de un encuentro cerca de una corriente de agua (en las baladas, el agua es un símbolo común para el amor y la fertilidad): una mujer, lavando y llorando, conoce a un caballero que pasaba por allí y que, al final de la trama, se revela como su marido que ha puesto a prueba la fidelidad de su mujer durante su ausencia. La elección de este romance para esta ocasión se debe a dos razones: la situación de la mujer lavando y la validación de la fidelidad conyugal como un valor social fundamental. Este romance, como muchos otros, se canta en concatenación, es decir, que mientras que dos frases musicales se repiten en un patrón AB / AB / AB, el segundo verso de cada estrofa del texto se vuelve a cantar con la primera frase musical de la estrofa musical siguiente, en un esquema textual AB / BC / CD / DE. Alargar así la interpretación de este cantar por este patrón de repetición se ajusta al largo tiempo que requiere la larga tarea del lavado y secado de la lana.

38 -40. *El regateo de las consuegras*

38. *Poco le das, la mi consuegra*

NSA Y2091/6 – Mazaltó Lazar, Victoria Peres, Luna Franco, Fortunée Israel, Vita Sarova (Sofía) – Jaffa, Moadon Yefet, 7.7.1977

39. Bueno, así viva la consuegra

NSA Y5996a/33 – Rosa Avzaradel-Alhadeff y Estela Israel (Rodas) – Ashdod, 20.3.1992

40. Bueno, así viva la consuegra

NSA YCD5216/58 – Kobi Zarco Alvayero (Haifa) – Jerusalén, 22.5.2006

Tres variantes de una canción seriada que se canta durante la exposición del ajuar. La canción se formula como un debate entre las dos consuegras. La madre del novio critica el ajuar que ha recibido la novia: “Usted ha dado demasiado poco, la consuegra, para su querida hija!” Después de cada estrofa, el verso siguiente se repite como un estribillo: “Todavía no es suficiente, la consuegra, le dais muy poco a vuestra querida hija!” (Utilizando la palabra turca “*yene*” por “todavía, aún”). A cada acusación, la madre de la novia responde mencionando uno de los elementos dados para el ajuar: siete vestidos, uno para cada día, siete pantalones para que se cambie, un collar de oro para disfrutarlo con su novio, un esclavo para llevar a caminar a su primer hijo.

La segunda versión se inicia con una bendición de la madre del novio de la madre de la novia: “Larga vida tenga usted, la consuegra, ¿qué le ha dado a su hija? Nada le ha dado usted a su hija”. Esta apertura se convierte en el estribillo. Para cada demanda, la madre de la novia responde, como en la versión anterior, con la lista de su dote: siete pantalones largos, uno para cada tarde, siete camisas, una para cada día, un collar de perlas para disfrutarlo con su suegra, siete cofres en los cuales guardar su dote, abrirlos y cerrarlos, y frijoles quemados por sus cuñadas. Cuando

la madre de la novia le pregunta la madre del novio qué es lo que ella ha dado, ésta le responde que ella le da un muchacho joven, sin barba ni bigote. La tercera variante añade una estrofa sobre una cama de seda en el que la mujer se acuesta cuando da a luz.

41. *El novio desprendido + Los buenos augurios – El novio no quiere*

NSA Y5830c/2 – Valentina Soref (Sliven/Sofia) – Jerusalén, 30.1.1990

En esta canción seriada el novio expresa qué es lo que desea y lo que no desea: no quiere dinero sino que prefiere una novia con el pelo rubio, no quiere zuecos sino una novia honesta, no quiere manzanas sino una novia hermosa. Cada estrofa termina con bendiciones para la nueva pareja.

42. *El novio desprendido + Los buenos augurios + Los campos de la boda – Y el nuestro novio*

NSA Y5830b/21 – Malka Shabtay y Lea Bason Behar (Bursa) – Jerusalén, 20.2.1990

Una canción seriada doble, con dos temas: las dos primeras estrofas describen, como en el título anterior, lo que el novio no quiere y lo que él preferiría: no quiere dinero sino una novia venturosa, no quiere pulseras sino más bien una novia sonriente. En la segunda serie, en una formulación paralela, las estrofas cuarta y quinta hablan sobre los campos verdes donde la novia está con su familia, y los campos amarillos donde ella está con sus amigos. Una misma frase con bendiciones para los novios cierra cada estrofa.

43. *Los campos de la boda + El novio desprendido + El peral de las peras – Ahi, ahí, a los campos*

NSA Y5737a/32, 33 – Rosa Avzaradel-Alhadeff (Rodas) – Ashdod, 25.12.1988, 10.10.1990

Las dos primeras estrofas pertenecen a la serie de estrofas paralelas sobre la novia en los campos de colores, con la rima consecuente mencionando a los personajes de su boda: sus familiares y su amado. Las dos estrofas siguientes y la última añaden a la serie lo que el novio quiere o no en su novia. La quinta estrofa demuestra que el repertorio judeo-español conserva motivos de las antiguas canciones hispanas que han desaparecido completamente de otras tradiciones hispano-hablantes: “Del peral tomé una pera, y de gente honesta que tomé una nuera.” recordando que el peral de las peras es mencionado como un sonsonete que acompaña a un juego documentado en fuentes del siglo XVI (Frenk 1987: no. 2131).

44. *Rumores de boda – Oí decir que bodas hay aquí*

NSA Y6128/9 – Mati Mandil (Dupnitsa) – Sofía, 15.10.1993

La canción dice: “He oído que hay una boda aquí, he venido a ver. Que ellos (los participantes en la boda) vivan y tengan éxito y mucho bien, porque Dios es quien ha concertado esta boda.”

45. *Bendiciones a la hermosa pareja – Oy, que relumbror*

NSA YCD 5216/15 – Kobi Zarco Alvayero (Haifa) – Jerusalén, 19.6.2006

El texto alaba a la novia, que luce “como la estrella de la mañana” y expresa los

buenos deseos para los novios: que sigan casados durante cien años! Más alabanzas a la pareja de los novios que brillan y están unidos como el pan y el vino. También las hermosas consuegras se encantan al ver a los músicos y escuchar las bendición a la novia y al novio.

46-47. *El novio pródigo*

46. *El novio le mercó*

NSA Y5433/4 – Josepo Burgana (Esmirna) – Lod, 19.3.1984

47. *El novio manda*

NSA YCD2416/59 – Kobi Zarco Alvayero (Haifa) – Jerusalén, 22.5.2006

Se trata de dos variantes de una canción sobre el tema de una lista de regalos que el novio pródigo y derrochador ha comprado para su esposa, y las esperanzas que pone en ella. El primer verso de cada estrofa enuncia el regalo enviado a la novia: zuecos de madera, horquillas para el cabello, dulces, un bolso, un armario. El segundo verso indica un atributo que rima con el regalo: la novia será honrada y honesta, vendrá con sus parientes y lucirá como adorno, ramilletes de largos hilos dorados a ambos lados de su cara, ella será joven y no vieja y vendrá de su baño. El estribillo expresa bendiciones a los novios. La segunda versión añade tijeras a la lista de los regalos del novio.

CD II

El baño ritual y el vestido de la novia

En la víspera de la boda, la novia iba al baño ritual (en judeo-español, el *baño de la novia*, y en hebreo, *mikve*), acompañada de las mujeres de la familia, quienes manifestaban su admiración por las cualidades de la novia, expresaban bendiciones y cantaban las canciones apropiadas. La novia traía los elementos necesarios para el baño: la *tovalla* o *maraman* (toalla), el *burnu con mangas* (bata con mangas), el javón (jabón), la *enjavonadora* (toallita para enjabonarse), el *boneto* o *chapeo de baño* (gorro de baño), las *galechas* (zuecos) y el *peine de peinar* (un peine fino). El novio había enviado a la novia estos artículos en un paquete llamado *bogo de baño*. El padre del novio pagaba por el baño de la novia, y si el novio no tenía padre, lo pagaba su hermano mayor. La novia era atendida por las masajistas (las *telekas*), sus cejas eran depiladas con una crema especial (el *pelador* o *piló*) y sus manos pintadas con aljeña. En Esmirna, era costumbre llevar al baño ritual un pastel redondo, una rosca, (también es una costumbre muy común en España) llamada *la rosca de la novia*, que se partía por encima de la cabeza de la novia y se convidaba a las presentes. En otras comunidades se ofrecían dulces a las mujeres que acompañaban a la novia al baño. Cuando la novia salía del agua se le daba una bebida dulce, para que toda su vida fuera dulce también (“¡*Que sea dulce la vida entera!*”).

1. *Dinero para el baño* – **Demes paras para el baño**

NSA Yc1038/8 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) – Jerusalén, 14.7.1975

La novia pide dinero para el baño y recibe como respuesta, que le darán ducados y que, al tirárselos, le han dado directamente en su corazón. Y concluye: “Dime por qué y me alegraré, mi alma y mi bien”.

2. *Las telecas* – **Cuan bien me laví**

NSA Yc1038/9 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) – Jerusalén, 14.7.1975

La novia alardea: ¡Qué bien me he lavado y me he enjabonado y he disfrutado de mi baño, con las dos masajistas (*telekas*) a ambos lados, y todo ello lo pagará mi cuñado! Han oído al muecín que ya ha llamado a la oración de la tarde, lo cual significa que ha transcurrido mucho tiempo y la novia en el baño ya se siente débil y se desmaya. Aquí se inserta el nombre de la novia, Duda. Y en la segunda estrofa comenta que tanto el jabón como los cosméticos para depilar, todo lo ha comprado a crédito, a cuenta de su cuñado que es quien pagará.

3 -6. *La galana y el mar*

3. **La novia se va a ir al baño**

NSA Y6130/18 – Renée Bivas (Tesalónica) – Tel Aviv, 7.11.1993

4. **Ya salió de la mar**

NSA Y5977a/2, 3 – Bienvenida Manu (Tesalónica) – Tesalónica, Yerokomoi (Residencia) Modiano, 4.11.1992

5. **Mi sposica sta' el baño**

NSA Y5672c/17 – Rosa Avzaradel-Alhadeb (Rodas) – Ashdod, 4.5.1987

6. **Ya salió de la mar**

NSA Yc2114/26 – Rivka Peretz (Jerusalén) – Jerusalén, 12.7.1983

Son cuatro versiones de una canción interpretada en el baño ritual y trata el tema de la novia al salir del agua, terminando cada estrofa con el mismo verso: “Ya salió del mar”. La primera versión, de Salónica, comienza afirmando que la novia irá al baño mientras que su novio la está esperando. Sigue, una serie de estrofas paralelas acerca de varios árboles que crecen como augurio de fertilidad para la nueva pareja: entre el mar y la arena, un árbol de la canela y entre el mar y el río, un árbol de membrillo. La segunda versión es similar a la primera y es también de Salónica, donde esta canción era muy conocida. Estas dos versiones fueron cantadas por dos mujeres que sobrevivieron el Holocausto, ambas estuvieron en Auschwitz. En la tercera versión, de Rodas, hay dos pares de estrofas paralelas que utilizan símiles literarios: además de los árboles creciendo, presenta otra una serie con vestidos de distintos colores, rojo y amarillo. Cada estrofa termina con un estribillo que estimula al novio a echarse al mar y alcanzar a su amada. Esta última versión también se canta entre los sefardíes en Jerusalén, como se demuestra en la cuarta variante que se incluyen aquí.

7-9. Las prendas de la novia

7. Ansina dice la nuestra novia

NSA Y5436/4 – Josepo Burgana (Esmirna) – Lod, 20.9.1984

8. Ansí dice la nuestra novia

NSA Y5737a(22) – Rosa Avzaradel-Alhadeb (Rodas) – Ashdod 25.12.1988

9. Que mos diga la nuestra novia

NSA YCD5216/57 – Kobi Zarco Alvayero (Haifa) – Jerusalén, 22.5.2006

Se incluyen en esta colección tres versiones, con la misma estructura, de una compleja canción acumulativa reminiscente de antiguos motivos literarios. Cada estrofa introduce un nuevo símil para cada parte del cuerpo de la novia, repitiendo luego todos los símiles anteriores en orden inverso y termina con una bendición para los novios. La primera versión viene de Esmirna. La cabeza se representa por campos espaciosos, el pelo – hilos para bordar, la frente – una espada reluciente, las cejas – arcos para disparar, los ojos – almendras, las mejillas – manzanas, y así sigue. La segunda versión es de Rodas y tiene la misma estructura pero algunos símiles diferentes: la cabeza es una naranja, los ojos son balcones, las mejillas – dulces de mazapán, la nariz – una pluma para escribir, los dientes – perlas enfiladas, la boca – un horno, la lengua – la pala para hornear. La tercera versión es de la tradición de Silivriya, también similar pero comenzando cada estrofa interpellando a la novia: “Que mos diga la nuestra novia, ¿cómo se llama?”

10. *El arreglo de la novia + La nueva familia de la novia – Ah, señora novia*
NSA Y2091/8 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) et al. –
Jaffa, Moadon Yefet, 4.7.1977

Esta es una canción acerca de los preparativos de la novia, que está vistiéndose y peinando su cabello para la boda. Se le insiste a la novia que baje, que su novio la espera, y ella responde explicando el motivo de la demora: No puedo, que me estoy peinando, o vistiendo. Y un consejo a la novia: cuando vea a su amado, que le tome de la mano y le lleve a su lado, ya que él, como todo hombre, querrá ser servido y respetado.

Ceremonia y banquete de boda

Las ceremonias de las bodas a menudo tenían lugar en la sinagoga, pero también podían celebrarse en la casa de la novia o del novio. Durante la ceremonia de la boda, la nueva pareja recibía la bendición ritual (*kiddushin*) y el contrato de boda (*ketubbá*) era leído en voz alta por el *hazán* (el cantor oficiante). La ceremonia se realiza bajo el *talit* (manto de oración) de la *hupá* (palio nupcial), y termina con la ruptura tradicional de un vaso en memoria de la destrucción del Templo de Jerusalén. Según Molho (1950: 28), la novia solía entonces pisar el pie de su nuevo esposo para recordarle que siempre debe escuchar el consejo de su mujer.

En la fiesta de la boda (la *velada* o *tadrada*) que seguía a la ceremonia oficial de *kiddushin*, se colocaba delante de la novia, una mesita con dos platos en los cuales ponían los miembros de cada familia sus *prezentes* de dinero en monedas de oro: los de la familia de

la novia, en el plato de la derecha, mientras que los del marido, en el de la izquierda, en una competencia de generosidad entre las dos familias (Molho 1950:30-31). La madre de la novia luego llevaría a su hija a la habitación de su noche de bodas (*el encierro*), con bendiciones maternas y consejos para el inminente evento. Mientras tanto, los invitados masculinos, sobre sus hombros, llevaban al novio en andas a la habitación.

11-13. *La llamada a la morena + El vestido de la novia + La nave por partir + Las flechas del amor*

11. *Morenica a mí me llaman*

NSA Yc2774/22 – Rahel Altalef-Brenner (Esmirna) – Jerusalén, 27.8.1986

12. *Morenica a mí me llaman*

NSA YS433/3 – Josepo Burgana (Esmirna) – Lod, 19.3.1984

13. *Vestida de novia*

NSA Yc1038/10 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) – Jerusalén, 14.7.1975

Muchas cantigas sefardíes consisten en estrofas independientes unidas o no por un hilo común y cantadas con la misma melodía. En este caso, las estrofas comparten el tema de la hermosa *morena*, o, en cariñoso diminutivo, *morenica*. La morena relata cómo había nacido con la piel blanca, pero el sol del verano había oscurecido su piel (para una formulación muy similar hispano medieval, véase Frenk 1987: 66-68). Las otras estrofas dicen que la invitan los marineros, y hasta el hijo del rey, y ella se irá con ellos, que el barco ya está pronto para partir; pregunta por qué la

morena no le ama, y confía en que le amaré a su debido tiempo. En varias versiones, se mencionan los vestidos de la morena, uno del color de la rosa (del turco: *yul*, rosa) o de color amarillo, como la pera y el melocotón (*şeftali*) o como el membrillo. En la tercera versión, interpretada por una cantante que nació en Turquía pero se crió en Sofía, la mayor parte del texto es similar a las versiones anteriores pero, como es propio de las cantigas, en un orden diferente y con adiciones textuales referentes al vestido de la novia, hecho con altelí (del turco, *altın tellerin*: tela con hilos o fibras de oro), para que el novio venga a celebrar su boda (*kiddushin*). Siguen estrofas sobre las flechas disparadas que sean de amor y sobre la paloma blanca con los ojos azules (*maví*) que llevará una carta a su amado (*chelibí*).

14. *La escalera de las bendiciones + La llamada a la morena + La nave por partir – Escalericica l’hizo*

NSA Y5737a/9 – Rosa Avzaradel-Alhadeh (Rodas) – Ashdod, 25.12.1988

Esta canción consiste en estrofas similares o idénticas a las del cantar anterior e incluye cuatro estrofas y un estribillo que reitera que ella es morena y graciosa. La primera estrofa y la tercera describen una escalera de hecha de oro y de cristal, o de oro y de marfil, por la cual subirá el novio a dar *kiddushin*, y las otras estrofas son similares a las del cantar anterior, sobre los que invitan a la morena a irse con ellos.

15. *Las casas de la boda – Estas casas tan hermosas*

NSA Yc1332/21 – Rachel Levy, Sarah Cohen, Milka David, Yosef Buco, Mosé Capón, Shalom Hayaari, Sara Mashiah; panderos: Berto Yom-Tov, Yaacov Hizkiyah and others (Sofía) – Jaffa, Moadon Tiferet, 1.2.1978

Un cantar que alaba las casas en las cuales se realizan las bodas, donde bailan las damas y las bellas muchachas, casas hermosas para una boda y otras más.

16. *Por quien vine* – Halilem, halilem

NSA Y2092/7 – Rachel Levy, Milka David, Yosef Buco, Mosé Capón, Shalom Hayaari, Sara Mashiah, ; panderos: Berto Yom-Tov, Yaacov Hizkiyah y otros (Sofia) – Jaffa, Moadon Tiferet, 4.7.1977

Un cantar acompañado con varios instrumentos de percusión, inclusive el *barabán* (literalmente, en búlgaro: “tambor”), un gran tambor de dos parches. El texto dice que no ha venido por la dueña de casa sino por su hija!

17. *Las mesas del vino* – Estas mesas son del vino

NSA Yc1038/12– Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) – Jerusalén, 14.7.1975

Cantar de alabanza a las mesas de la boda, que haya en ellas y nunca falten el pan y el vino. Cada estrofa concluye con bendiciones de vida y logros para la dueña de casa y para su marido y para todos los que les rodean.

18. *Si habéis comido* – Si habés comido como es la razón

NSA Y6128/1– Mati Mandil (Dupnitsa) – Sofia, 15.10.1993

En este cantar la dueña de casa se disculpa y pide perdón si la comida no ha sido suficiente o no lo bastante buena y derrocha bendiciones sobre todos. La segunda estrofa dice que quien quiere ver rosas y flores debe salir y ver los nuevos amores.

19. *Los dos bandos* – **Las de la novia**

NSA Y5982a/20 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Bat Yam, 26.5.1992

Esta es una canción seriada con una burlona comparación de los invitados de la familia del novio con los de la novia, en un alarde poético de las tensiones que caracterizan, en general, las estrechas interacciones sociales entre las familias. El texto dice que los huéspedes de la novia comen pescado y en cambio, los del novio lamen los platos, y más: los de un lado comen rica crema de leche – los del otro lado reciben insultos; los unos comen pollo – los otros solo jarabe; los unos – buñuelos, los otros – ciruelas; los unos comen y callan – los otros, deben ocuparse de preparar y de servir. El estribillo dice que si las del lado de la novia son lo que son, los del lado del novio son mejores (así o viceversa, según lo canten unos u otros, según a qué lado pertenecen los cantantes).

20-21. *La novia alcanzada* + **Los quidusín de la novia + **Los regalos de los novios****

20. *Oy, qué buena que fue la hora*

NSA Y2091/11 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/ Sofía) y otros – Jaffa, Moadon Yefet, 4.7.1977

21. *Yo le mandé a mi novio*

NSA Y5982a/18 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Bat Yam, 26.5.1992

Hay dos versiones de esta canción, la primera es de Sofia y comienza celebrando alegremente la felicidad del novio, la hora feliz en la cual consiguió a su novia y se casó, teniendo en su ceremonia, dos *minyanim* por testigos (dos quórum de diez hombres adultos cada uno, algo muy importante en el ritual judío). Y dice que ha pasado una y otra vez por la puerta de su amada, en el momento de la oración de la tarde (*arvit* en hebreo) y como no la ha visto, ha dejado allí su propia alma. El texto menciona los presentes que se han regalado mutuamente los novios: la novia ha preparado pasteles para él (*börek* en turco) porque él es su primo y ella lo ama. En la segunda versión, de Chanakalé, el novio se casó con su novia en presencia de diez *minyanim* cuando recitaron las *Sheva Berahot* (las siete bendiciones de la ceremonia de boda). Una vez más, se describen los regalos recíprocos: ella envió a su novio un sombrero (*fez*) rojo bordado, con una moneda (un ducado de oro) en la frente, tan grande como una avellana, y también pasteles en aceite; el novio ha mandado a su novia un corte de tela con rayas finitas y una falda plisada.

Cantares para las danzas de la boda

Los cantares para el baile son escasos en el repertorio sefardí porque en todas sus celebraciones los judíos sefardíes bailaban los bailes populares de entonces, principalmente las danzas antiguas turcas conocidas como *köçekler* y, cuando la modernidad y la occidentalización hicieron sus incursiones en el Mediterráneo Oriental, bailaron también el tango, foxtrot, two-steps, vals y Charleston. Dos canciones de baile, con sus versiones, se incluyen en el repertorio sefardí de la boda (CD 2, nos. 22 y 23).

22. *La novia relumbrante + El baile de la novia – Oy, qué relumbror*
NSA Y5671 /3 – Clara Kadman (Sarajevo) – Jerusalén, 14.1.1987

Esta es una de las pocas canciones de baile que se encuentran en el repertorio sefardí. La estrofa de apertura habla del resplandor de la hermosa novia y expresa los deseos de que viva durante cien años y sea feliz. “Ven, mi novia y gocemos!”. Y en la segunda estrofa, se admira del resplandor de sus cejas y de su frente, invitando: “Ven a bailar, quiero verte bailar”.

23. *El baile del cereal – El buen viar*
NSA Y5740b/8 – Rosa Avzaradel-Alhadeb (Rodas) – Ashdod, 27.2.90

Una canción acumulativa utilizada como baile en las fiestas de boda. Esta canción se formula como una serie de preguntas y respuestas acerca de cómo se realizan las tareas agrícolas necesarias para cultivar cereales, un augurio de fertilidad para la nueva pareja: cómo sembrar, regar, cosechar el grano, molerlo, amasar la masa para hornear el pan y comerlo. Cada tarea en la canción se acompaña con gestos que imitan la acción mencionada y, a continuación de cada nueva tarea se repiten en sentido inverso todas las tareas anteriores, cada una con sus gestos. El estribillo al final de cada estrofa insinúa los movimientos del baile, indicándolos con una alusión poética de connotaciones eróticas: “Así ponemos el pie en el mar y damos la vuelta”. Una canción de baile similar en su tema, interpretación y texto (pero no acumulativa) se encuentra en el repertorio de boda de los sefardíes del Norte de Marruecos (Weich-Shahak 1989).

La despedida de la novia y su nueva familia

La despedida de la novia que se separa de su familia para unirse a la familia de su marido se acompaña de canciones especiales que expresan los sentimientos contradictorios por su partida, que implica dejar un entorno conocido y protector para entrar en uno nuevo e incierto. Estas canciones también exponen los consejos de la madre de la novia a su hija en lo que respecta a la manera en que deberá comportarse con el fin de integrarse con éxito en su nueva familia. En algunas comunidades, solían cubrir el umbral de la nueva casa con una alfombrilla nueva bordada en oro o un tapete para que lo pise la pareja de recién casados. Esta era una costumbre que estaba destinada a disipar el peligro de espíritus del mal que acechan en el umbral que separa la vivienda de los recién casados del mundo exterior.

24-26. *El amor en Venecia + La licencia de la novia + Lo que conviene a la casada*

24. Dicho me habían dicho

NSA Yc2774/2 – Rahel Altalef-Brenner (Esmirna) – Jerusalén, 27.8.1986

25. Dicho me habían dicho

NSA Y5672c/21 – Rosa Avzaradel-Alhadeh (Rodas) – Ashdod, 4.5.1987

26. Dicho me habían dicho

NSA Y5433/2 – Josepo Burgana (Esmirna) – Lodd, 19.3.1984

Se presentan tres versiones de esta canción: la primera y la tercera son de Esmirna y la segunda es de la isla de Rodas. Cada versión incluye varios temas literarios:

la noticia del amado que está en Venecia (Armistead 1978: tema AA2), el pedido de permiso a la madre para irse con su marido y el estribillo reitera la voluntad de irse con su amado. Otros temas, en otras estrofas, recomiendan que, para ser una exitosa mujer casada, es mejor no ser morena sino blanca y rubia, y hermosa como una estrella, asegurando que, aunque es morenita, su cabello es rubio, es capaz de engañar a los hombres y mejorar a locos y a tontos. La segunda versión, en su segunda estrofa, recomienda a la mujer casada que no sea perezosa, sino luminosa, graciosa y buena. Declarando su voluntad de casarse con quien ama, le dedica su bendición tradicional: “que viva él y no muera yo”.

27. *La despedida de la novia + Consejos a la recién casada* – **Con grande vergüenza**
NSA Y5982a/19 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Bat Yam, 26.5.1992

Esta canción escenifica un diálogo entre la recién casada y su madre. En el momento en que la novia se despide de sus padres y pide su licencia para irse con su marido, a servirle y a honrarle, su madre le ofrece sus sabios consejos: deberá prestar atención porque ahora deberá formar su propia familia con el hijo de otra parentela. Otro consejo de la madre es que, cuando vea a su suegro, a su suegra y a sus cuñados, les atienda bien, les reciba con una almohada en la mano que les ofrecerá para que se puedan sentar cómodamente.

28 -30. *Licencia para la novia*

28. Con su licencia

NSA Y5737a/25 – Rosa Avzaradel-Alhadeb (Rodas) – Ashdod, 25.12.1988

29. Con muncheda licencia

NSA Yc1332/15, Rachel Levy, Bela Behar, Victoria Mezán, Sara Cohen, Esther Nardea, Sara Mashiah, Abraham Yom Tov, Moshé Capón, Albert Brahá (Sofía) – Jaffa, Moadon Tiferet, 1.2.1978

30. Con muncheda licencia

NSA Y6128/10 – Mati Mandil (Dupnitsa) – Sofía, 15.10.1993

Tres versiones de este tema se incluyen en esta colección, una de Rodas y dos de Bulgaria. La primera se refiere a la despedida de la novia de todos los miembros de su familia, de sus vecinos y de sus amigos, pidiendo permiso y licencia a su madre para irse con su marido, a servirlo y honrarlo, ponerle la mesa y escanciarle el vino y en la otra versión: prepararle la cama y echarse a su lado. En las otras estrofas, con el mismo esquema, pide licencia a su querido padre, a sus hermanos y a sus vecinos. La segunda versión hace hincapié en la separación de la novia de su madre y los consejos y la bendición que ésta le da a su hija: Hija, vayas en buena ventura, con buena suerte, hoy es el día en que te dan marido y tú, novia encantadora, sabrás servirlo debidamente.

31. *La salida de la madre* – **Salgas, madre**

NSA Y2091/2 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia), Victoria Peres, Fortunee Israel, Luna Franco, Vita Sarova (Sofia) – Jaffa, Moadon Yefet, 4.7.1977

Esta canción se refiere al primer encuentro entre la novia y su nueva suegra. La primera estrofa invita a la madre del novio a que salga al patio a ver a la novia de su hijo, brillando sobre el mar, con un pino de oro y reluciente como la estrella de la mañana. En las otras estrofas, la novia es invitada a desayunar alegremente con café y naranjada, para hablar y concertar la boda.

La noche de boda y la mañana siguiente

Los recién casados pasan su primera noche (“*el encierro*”, Molho: 32-34) en una habitación especialmente preparada en la casa nueva de la pareja, o en la casa de los padres del novio (ya que pocos podían permitirse el lujo de poseer su propia casa cuando estaban recién casados). Toda la ropa de cama necesaria para el dormitorio (sábanas, almohadas, bata de dormir, y ropa para vestir a la siguiente mañana, después de la consumación del matrimonio) eran proporcionados por la familia de la novia como parte de la dote (véase más arriba) y con esto la madre del novio estaba a cargo de la preparación de la cama para la nueva pareja. A la mañana siguiente de la noche de boda, la madre del novio entraba a la habitación de la pareja a buscar las señales de la virginidad de la novia y entonces llamaba a la madre de la novia y le ofrecía *raki* (bebida alcohólica Turca) con coloración roja agregada (*raki corlado*) para celebrar la castidad de la novia. Huelga decir que esta costumbre degradante fue abandonada

hace mucho tiempo por la sociedad sefardí, con los cambios, ocurridos en el siglo XX, con la modernidad, el nuevo status de la mujer sefardí y en general, el reconocimiento de los derechos de las mujeres.

En Turquía, después de la noche de boda, su primera noche juntos, la mujer que se había encargado de la organización de la fiesta entraba en la habitación de la pareja y tomaba de la cama el pañuelo blanco (*la ridá*, en Bursa) para presentarlo a los padres de la pareja y así mostrar la prueba de la virginidad de la novia. Esta mujer-testigo recibía dinero o regalos de los padres.

Después de la primera noche, según lo estipulado por la costumbre rabínica, los recién casados no duermen juntos. Para asegurarlo, la suegra de la novia iba a dormir con su nuera, o se acostaba entre los dos para evitar cualquier tentación. Luego la novia cambiaba de atuendo y ya se peinaba con el peinado propio de una mujer casada. Después de siete días de abstinencia la nueva esposa iba a la *mikve* (el baño ritual) para lo que llamaban *el baño de betulim* (el baño después de haber perdido la virginidad, Molho: 35) y la nueva pareja comenzaba el ciclo común de su vida matrimonial.

32. La novia demudada – De qué estás tan demudada

NSA Yc1332/22 – Bela Behar, Abraham Behar y grupo (Sofia) – Jaffa, 1.2.1978

La mañana después de la noche de la boda, a la novia se le pregunta por qué está tan pálida y ella responde que es por causa de su amado. Y una vez más se le pregunta por qué tiene su pelo tan enredado, despeinado, y ella vuelve a responder que es por causa de su amado.

33. *Ni blanca ni morena + La novia de gran decencia – Ni sos blanca ni morena*
NSA Yc1038/4 – Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofía),
Jerusalén, 14.7.1975

Esta canción elogia a la novia, que ni es blanca ni morena, sino del color de la perla y el sabor de la pimienta, porque es una novia decente, honesta, y grandes son su amor y su paciencia. En el estribillo, la invita a que venga con amor para regocijo de ambos cónyuges.

34. *Amor a la novia – Todo lo que vos quero*
NSA YCD5216/32 – Kobi Zarco Alvayero (Haifa) – Jerusalén, 19.6.2006

Este cantar expresa la belleza de la novia y el amor que por ella siente su novio, quien le desea buena suerte y le augura que todos la elogiarán, ya que es alta como un pino y resplandece como el oro, es blanca como la nieve y brillante como los diamantes.

La muerte y el duelo

Los cantares luctuosos (endechas)

En el repertorio luctuoso sefardí, las endechas o lamentaciones sefardíes eran llamadas *endechas* o *oínas* y eran interpretadas por mujeres semi-profesionales llamadas *endechaderas* o *oinaderas*. También funcionan como endechas algunos romances cuyo tema central es la de la muerte (Weich-Shahak 1998). Aunque la función principal de las endechas es la del luto privado y familiar, varias endechas tienen como tema el de la peregrinación a Jerusalén. Sefardíes ancianos solían dejar sus hogares y viajar a

Jerusalén para pasar los últimos años de su vida y ser enterrados en el Monte de los Olivos, donde, según la creencia judía, la Resurrección comenzará al final de los días. Antes de su partida, una fiesta se llevaba a cabo, mezclando la tristeza de la separación definitiva, con la alegría de realizar el sueño de ser enterrados en la Tierra Santa. Una fiesta semejante se celebraba para aquellos que no optaban o no podían afrontar la ardua peregrinación. Durante esta celebración (llamada *cortar mortaja*), cortaban y cosían el sudario ritual que llevarían consigo quienes fueran a Jerusalén. Contrariamente a lo que podría esperarse, este festejo era un motivo de alegría, incluyendo comer, beber y cantar. El objetivo de tal celebración era tranquilizar y asegurar a la persona mayor que todo iba a estar listo para su último día (Sevilla-Sharon 2005).

35 -36. *La doncella moribunda*

35. Como la rosa en la huerta

NSA Y5996a/14 – Rosa Avzaradel (Rodas) – Ashdod, 20.3.1992.

Abrimos esta sección con dos versiones de una canción de duelo por una joven doncella. La primera versión, de Rodas, conserva un texto bastante completo que compara a la joven en el momento de su muerte con una rosa en el jardín y con las flores que aún no se han abierto, recordando cómo, ya enferma, ella se sentaba con la mano sobre el corazón y se lamentaba de su suerte, diciendo: “Soy joven en edad, aún no he conocido el mundo y querría vivir”. Describe a la joven enferma, postrada en su lecho como una reina, como un ángel al morir. Y termina, como la única estrofa de la segunda versión, de Estambul, pidiendo abrir las puertas y las ventanas, para que salga del alma el dolor irresistible.

36. Abrid puertas y ventanas

NSA Yc930/26 – Carolina Ashkenazi (Estambul) – Lima 1.10.1975

37. Alabanzas a Jerusalén – Irme quero

NSA Y6486b/22 – Bienvenida Aguado-Mushabak (Çanakkale) – Nes-Tsiyona, 22.5.1998

Canciones de añoranzas a Jerusalén, como esta copla, se cantaban en la *velada de la mortaja*, en la fiesta de despedida en honor de los ancianos ante su viaje a Jerusalén. El texto expresa este afán de ir a la Ciudad Santa, diciendo que irá a Jerusalén, besará sus hierbas hasta hartarse, porque solamente en Dios confía y El responde a todos los ruegos.

38. La choza del desesperado – Irme quiero, la mi madre

NSA Yc1039/7– Mazaltó Lazar (Cisr-i Mustafa Paşa [Svilengrad]/Sofia) – Jaffa, 24.7.1975

Se trata de un romance formulado en primera persona, expresando la desesperación que le lleva a errar por los campos; por el camino construirá una casa y cuando muera, todos los que pasen leerán su lápida y sus amigos, todos de luto, se echarán a llorar. En el texto se intercalan expresiones de pesar y de dolor: “Ay, vay” (o “ay, guay”).

39 -40. David llora a Absalón

39. Triste está el rey David

NSA Y4508/22 – Abraham Altalef (Esmirna) – Yehud, 17.7.1983

40. Triste está el rey David

NSA Y6188c/16 – Sara Shahar-Miles-Agranat (Esmirna) – Tel Aviv, 16.12.1994

Este romance se basa en un episodio bíblico (2 Samuel 19: 1-5) y presenta al rey David que está angustiado mientras espera noticias de su hijo, Absalón. Un mensajero trae a David una carta firmada, sellada con siete sellos, con la noticia de la muerte de Absalón. David llama, uno a uno, a los deudos: primero a su propia esposa, la madre de Absalón (en otras versiones, también a la esposa de Absalón y a sus hijos), y a los siervos de Absalón y les conmina a vestirse de negro y a llorar su muerte. La primera versión es sólo un breve fragmento de este romance.

References - Referencias - מקורות

Attias, Moshe | אטיאס, משה

1961 *Romancero sefaradí*. Second edition. Jerusalén: Ben Tzvi Institute.

1972 *Cancionero judeo-español*. Jerusalén: Centro de Estudios sobre el judaísmo de Salónica, Tel-Aviv.

Armistead, Samuel G. | ארמיסטאד, שמואל ג'

1978 *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*. 3 vols., with the collaboration of Selma Margaretten, Paloma Montero and Ana Valenciano. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.

Ben-Naeh, Yaron | בן-נאה, ירון

2008 *Jews in the realm of the Sultans: Ottoman Jewish society in the seventeenth century*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Benbassa, Esther and Aron Rodrigue | בן בסה, אסתה, ואהרון רודריג

2000 *Sephardi Jewry: a history of the Judeo-Spanish community, 14th-20th centuries*. Berkeley: University of California Press.

Benbassa Dudoney, Esther | בן בסה דודוניי, אסתה

1981 "El kazamyento de los Djudios Espanyoles en Turkiya a la fin del dizinueven siglo," *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes: Univ. de Extremadura, Cáceres, 24-26 marzo de 1980*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 31-37.

Brailoiu, Constantin | בראילויו, קונסטנטין

1952 *Le rythme aksak*. Abbeville, Imprimerie F. Paillart.

Bunis, David M. | בוניס, דוד מ'

1999 *Judezmo. An Introduction to the Language of the Sephardic Jews of the Ottoman Empire*. Jerusalén: Magnes Press.

Díaz Mas, Paloma | דיאז מאס, פאלומה

1986 *Los sefardíes – Historia, lengua y cultura*. Barcelona: Riopiedras Ediciones.
(English translation: Chicago University Press, 1999)

Feldman, Walter Z. | פלדמן, וולטר ז'

1997 *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Frenk, Margit | פרנק, מרגיט

1987 *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.

Gennep, Arnold van | גנפ, ארנולד ון

1986 *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.

Goldberg, Harvey E. | גולדברג, הארוי א'

2003 *Jewish passages: cycles of Jewish life*. Berkeley: University of California Press.

Hassán, Iacob M. | חסן, יעקב מ'

1978 "Transcripción normalizada de textos judeo-españoles," *Estudios Sefardíes* 1:147-150.

Hemsi, Alberto | חמסי, אלברטו

1995 *Cancionero sefardí*, ed. with introduction by Edwin Seroussi, with the collaboration of Paloma Díaz Mas, Elena Romero and José Manuel Pedrosa. Jerusalén: Jewish Music Research Centre, Hebrew University of Jerusalén.

Kaufmann, Nikolay | קאופמן, ניקולאי

1985 "The Folk Songs of the Bulgarian Jews in the Past," *Annual of Social, Cultural and Educational Association of the Jews in Bulgaria* 20: 111-143.

Levy, Isaac | לוי, יצחק

1959-1973 *Chants judeo-espagnols*. 4 vols.: vol. 1, London: World Sephardi Federation, 1959; vols. 2-4, Jerusalén: The Author, 1970, 1971, and 1973.

Maoz, Batia | מעוז, בתיה

1984 "Lullabies of Sephardic Jews from Turquía and the Balkans," *Jerusalén Studies in Jewish Folklore* 5-6: 57-70. (In Hebrew)

Minervini, Laura | מינרביני, לאורה

1999 "The formation of the Judeo-Spanish koiné; dialect convergence in the sixteenth century," in: Anette Benaim (ed.), *Proceedings of the Tenth British Conference on Judeo-Spanish Studies*, pp. 41-52.

Molho, Michael | מולכו, מיכאל

1950 *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*. Madrid-Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (Translated and edited by Alfred A. Zara and Robert Bedford as *Traditions and customs of the Sephardic Jews of Salonica*. New York: Foundation for the Advancement of Sephardic Studies and Culture, 2006)

Pelegrín, Ana | פלגרין, אנה

1996 *La flor de la maravilla: juegos, recreos, retahílas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruiperez.

Peretz, Avner | פרץ, אבנר

2000 "La kopla 'El nacimiento y la vokasion de Avraam' en un manuskrito del primer cuarto del siglo 20," *Aki Yerushalayim* 64: 26-31.

Quintana Rodriguez, Aldina | א: קינטאנה רודריגז, אלדינה

2006 *Geografía lingüística del Judeoespañol: estudio sincrónico y diacrónico*. Bern: P. Lang.

Romero, Elena | רומרו, אלנה

1991 *Coplas sefardíes: primera selección*. Córdoba: Ediciones El Almendro.

Romero, Elena, Iacob M. Hassán and Leonor Carracedo

רומרו, אלנה, יעקב מ' חסאן וליאונור קאראסדו

1992 *Bibliografía analítica de ediciones de coplas sefardíes*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Sabar, Shalom (et al.) | סבאר, שלום ואחרים)

2006 *Ma'agal ha-ḥayyim* (The Life Cycle). Jerusalén: Ben Zvi Institute. (In Hebrew)

Seroussi, Edwin | סרוסי, אדוין

1990 "The Turkish *Makam* in the Musical Culture of the Ottoman Jews," *Israel Studies in Musicology* 5: 43-68.

1999 "Hacia una tipología musical del Cancionero sefardí", *Jewish Studies at the Turn of the 20th Century, Proceedings of the EAJS Congress, Toledo, 1998*, Vol. II, *Judaism from the Renaissance to Modern Times*, Eds. J. Tarragona Borrás & A. Sáenz Badillos. Leiden-Boston-Koln, pp. 649- 657

2008 "Poesía y música", *Sefardíes: Literatura y lengua de una nación dispersa. XV Curso de Cultura Hispanojudía y Sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*, ed. Elena Romero, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 539-567.

Sevilla-Sharon, Moshe | סבילה-שרון, משה

2005 "La tradision de 'kortar mortaja'," *Aki Yerushalayim* 75: 92-94.

Schwartzwald Rodrigue, Ora | שוורצוולד רודריג, אורה

1999 "Language Choice and Language Varieties before and after the Expulsion," in: Yedida Kalfon Stillman and Norman A. Stillman (eds.), *From Iberia to Diaspora, Studies in Sephardic History and Culture*. Leiden, Boston: Brill, pp. 399-413.

Signell, Karl L. | סיגנל, קארל ל'

1977 *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Seattle: University of Washington.

Turner, Victor W. | טרנר, ויקטור ו'

2009 *The ritual process: structure and anti-structure*. Revised edition with an introduction by Roger D. Abrahams. New York: Aldine Transaction.

Vital, Moshe | ויטאל, משה

2000 "Folklor Djudio Sefardí de Rodes: Nasimientos, despozorios i kazamientos," *Aki Yerushalayim* 59: 58-61.

Wagner, Max L. | וגנר, מקס ל'

1930 *Caracteres generales del judeo-español de Oriente*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.

Weich-Shahak, Susana | וייך-שחק, שושנה

1979-80 "The wedding songs of the Bulgarian Sephardi Jews," *Orbis Musicae* 7: 81-107.

1982-83 "Childbirth songs among Sephardic Jews of Balkan origin," *Orbis Musicae* 8: 87-103.

1989 *Judeo-Spanish Moroccan Songs for the Life Cycle*. Jerusalén: Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalén.

- 1990 "The Bosnian Judeo-Spanish musical repertoire in a hundred-year old manuscript," *Jahrbuch für musikalische Volks-und Volkerkunde* 14: 97-122.
- 1993a "A dance song in the Sephardic repertoire," *Jahrbuch für Volksliedforschung* 38: 110-127.
- 1993b "Coplas sefardíes: enfoque poético-musical," *Revista de Musicología* 16(3): 1597- 1610.
- 1994 "Paralelismo en el cancionero sefardí," *Revista de Folklore* 166: 118-126.
- 1995 "Canciones acumulativas sefardíes y congéneres hispánicos," *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 50: 73-91.
- 1996 "Dialogue in the Sephardic *Cancionero*," *Jahrbuch für Volksliedforschung* 41: 54-73.
- 1997 "Performance in the Judeo-Spanish repertoire," in: Amnon Shiloah (ed.), *The Performance of Jewish and Arab music in Israel Today*, vol.1, pp. 9-26.
- 1998 "Social functions of the Judeo-Spanish *Romancero*," in: Joachim Braun and Uri Sharvit (eds.), *Studies in Socio-Musical Sciences*. Ramat Gan: Bar-Ilan University, pp. 245-255.
- 2001 *Repertorio tradicional infantil sefardí: retahílas, juegos, canciones y romances de tradición oral*. Madrid: Compañía Literaria.

