

2

שחר אעיר מתנומות

1

שירת הבקשות בבית הכנסת הספרדי הר-ציון בירושלים

A Song of Dawn

The Jerusalem Sephardi Baqqashot at the Har Tzyion Synagogue

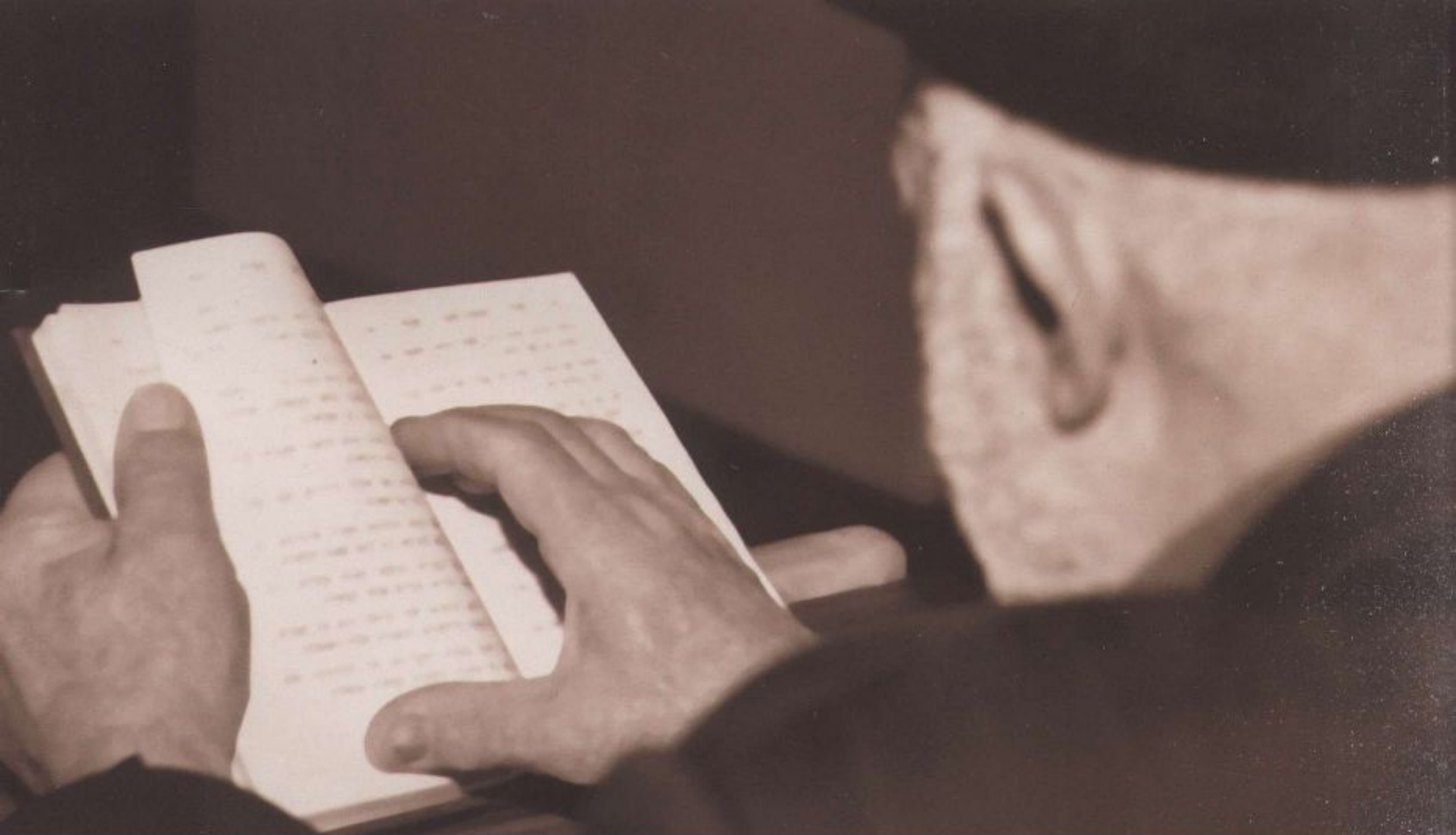
האוניברסיטה העברית ירושלים, מרכז לחקר המוסיקה היהודית
The Hebrew University of Jerusalem, The Jewish Music Research Centre



CD 6901 (1-2)

Jewish Music Research Centre • The Hebrew University of Jerusalem • www.jewish-music.huji.ac.il

POB 39105 Jerusalem • 91390 Israel • Tel: 972-2-6585059 • Fax: 972-2-5611156



4

שחר אעיד מתנומות

3

שירת הבקשות בבית הכנסת הספרדי הר-ציון בירושלים

A Song of Dawn

The Jerusalem Sephardi Baqqashot at the Har Tzyion Synagogue

האוניברסיטה העברית ירושלים, מרכז לחקר המוסיקה היהודית
The Hebrew University of Jerusalem, The Jewish Music Research Centre



CD 6801 (3-4)

Jewish Music Research Centre • The Hebrew University of Jerusalem • www.jewish-music.huji.ac.il

POB 39105 Jerusalem • 91390 Israel • Tel: 972-2-6585059 • Fax: 972-2-5611156



6

שחר אעיד מתנומות

5

שירת הבקשות בבית הכנסת הספרדי הר-ציון בירושלים

A Song of Dawn

The Jerusalem Sephardi Baqqashot at the Har Tzyion Synagogue

האוניברסיטה העברית ירושלים, מרכז לחקר המוסיקה היהודית
The Hebrew University of Jerusalem, The Jewish Music Research Centre



CD 6801 (5-6)


Jewish Music Research Centre • The Hebrew University of Jerusalem • www.jewish-music.huji.ac.il

POB 39105 Jerusalem • 91390 Israel • Tel: 972-2-6585059 • Fax: 972-2-5611156



שחר אעיר מתנומות

שירת הבקשות בבית הכנסת הספרדי הר-ציון בירושלים

האוניברסיטה העברית ירושלים, מרכז לחקר המוסיקה היהודית 



5 שחר אעיד מתנומות

שירת חמקיות בבית חמקת חמקית חמקית חמקית

A Song of Dawn

The Jerusalem Shofar Ensemble at the Hebrew University

המרכז למחקר מוזיקלי יהודי, מרכז המחקר המוזיקלי
The Hebrew University of Jerusalem, The Jewish Music Research Centre



3 שחר אעיד מתנומות

שירת חמקיות בבית חמקת חמקית חמקית חמקית

A Song of Dawn

The Jerusalem Shofar Ensemble at the Hebrew University

המרכז למחקר מוזיקלי יהודי, מרכז המחקר המוזיקלי
The Hebrew University of Jerusalem, The Jewish Music Research Centre



1 שחר אעיד מתנומות

שירת חמקיות בבית חמקת חמקית חמקית חמקית

A Song of Dawn

The Jerusalem Shofar Ensemble at the Hebrew University

המרכז למחקר מוזיקלי יהודי, מרכז המחקר המוזיקלי
The Hebrew University of Jerusalem, The Jewish Music Research Centre

אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל << 20

עורך: אדוין סרוסי



שחר אעיר מתנומות

שירת הבקשות בבית הכנסת הספרדי "הר ציון" בירושלים

הקלטות ודברי הסבר: אסיקה מרקס

ירושלים, תשס"ז

המרכז לחקר המוסיקה היהודית, האוניברסיטה העברית בירושלים

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

הועדה האקדמית של המרכז לחקר המוסיקה היהודית

יו"ר: משה אידל

יורם בילו, ישעיהו גפני, רוזלינד דיוק, רות הכהן, דון הרן, יום טוב עסיס, אליהו שלייפר

מנהל: אדוין סרוסי

תכנון ויזמה, סיוע טכני ובקרת איכות: **אבי נחמיאס**

הקלטה רב-ערוצית, מיקס, עריכה דיגיטאלית ומסטרिंग: **שי דרורי**

ייעוץ בעריכה: **רוני איש-רן**

עריכת לשון: **רותי פריד**

תרגום לאנגלית: **הנרי ניר**

עיצוב ועימוד גרפי: **סטודיו Flyers**

תמונת השער: **ורדה פולאק-סאם**

מחקר זה נתמך על-ידי הקרן הלאומית למדע (מס' 1103/05)

הרעיון להוציא לאור את אסופת התקליטורים "שירת הבקשות בבית הכנסת הר ציון", התגבש בעקבות מחקר מקיף על המוסיקה הליטורגית במסורת "ספרד-ירושלים", שד"ר אסיקה מרקס עוסקת בו במסגרת המרכז לחקר המוסיקה היהודית מאז שנת תשס"א. התקליטורים שהופקו עד כה בסדרה "אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל", התבססו על הקלטות ארכיון. לעומת זאת, באסופה הנוכחית אנו מביאים סדרת הקלטות מקיפה של אירוע חי, שד"ר מרקס עשתה בבית הכנסת "הר ציון" בירושלים בשלהי שנת תשס"ג, במיוחד לצורך הפקת אסופה זו. סוג חדש זה של הפקות מקור מנסה לשקף את האירועים כפי שהם מתנהלים במציאות, בשלמותם וללא עריכה.

הבקשות במסורת "ספרד-ירושלים", שהן התפתחות של מסורת הבקשות מן העיר חלב (ארם צובא) שבסוריה, משכו תשומת לב רבה של חוקרים בישראל ובארצות הברית, החל מתחילת המאה ה-20 (ראה: ביבליוגרפיה). אולם למרות ההתעניינות, קיימות מעט מאוד הקלטות מסחריות של מסורת עשירה זו. בשנות השמונים של המאה ה-20 יצאו לאור קלטות של רפרטואר הבקשות בנוסח ספרד-ירושלים בהוצאת "רננות", המכון למוסיקה יהודית בירושלים, ובהוצאת הארכיון של הקהילה היהודית-סורית בברוקלין, ניו יורק. החידוש בסדרת ההקלטות שלפנינו, הוא שיש בה ממדים ואיכויות אתנוגרפיות שהיו חסרים בפרסומים הקודמים.

תודה מיוחדת לחזן הוותיק מר אברהם כספי, נושא נאמן של המסורת הספרדית הירושלמית, אשר נאות להכין את הפייטנים ואת קהל בית הכנסת "הר ציון" להפקה המיוחדת הזאת, ולנהל ביד רמה את המבצע כולו. אנו מודים מקרב לב גם לשאר האנשים שהשתתפו בהקלטות, אשר ללא הסכמתם והתלהבותם מבצע חשוב זה לא היה יוצא אל הפועל. אמנם שירת הבקשות בנוסח "ספרד-ירושלים" זוכה כיום לביצועים בבתי כנסת שונים בישראל ואף מחוצה לה, אך מוסכם שהמסורת של אברהם כספי וקהל "הר ציון" היא מן הנאמנות ביותר לטקס המוסיקלי העשיר הזה, אשר נערך בירושלים מזה כמאה וחמישים שנה.

תודות נוספות לאבי נחמיאס, טכנאי הקול של הפונותיקה הלאומית שבבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים, שהתגייס במלוא מרצו להכנת סדרת ההקלטות בצורה מקצועית ומדויקת, ולשי דרורי, אשר הכין וערך במיומנות את ההקלטות לפרסום; תודה גם לרוני איש-רן, אשר תרם רבות מהידע הנרחב שלו במוסיקה של מסורת ספרד-ירושלים, ליווה את תהליך העריכה והוסיף הערות מועילות.

ולסיום – תודה לד"ר אסיקה מרקס, אשר יזמה, הקליטה וערכה את האסופה החשובה הזאת.

אדוין סרוסי

הכרתי את החזן אברהם כספי בראשית המחקר שלי על המסורת הליטורגית "ספרד-ירושלים", ומיד הבנתי שמולי עומד איש בעל ידע מופלג, ומייצג נאמן של מסורת זו. בהקלטות אולפן של התפילות בנוסח "ספרד-ירושלים", מר כספי דיבר רבות על שירת הבקשות הנערכת בבית הכנסת "הר ציון", שבו הוא משמש חזן. הסתבר ששירת הבקשות היא מרכיב חשוב ברפרטואר המוסיקלי של כל חזן במסורת "ספרד-ירושלים". בביקורים במפגשי שירת הבקשות המתנהלים בבית הכנסת "הר ציון" מדי יום חמישי בערב, התברר שמתוך כל בתי הכנסת שבהם מקיימים מנהג זה, בית הכנסת "הר ציון" הוא המקום שבו שרים את פיוטי הבקשות בצורה המלאה ביותר.

ההחלטה להקליט את שירת הבקשות בבית הכנסת "הר ציון" במלואה, נבעה אם כן משיקול אתנוגרפי ברור. זו הייתה הזדמנות לתעד את הטקס כולו, בצורה הקרובה ביותר למציאות, וזאת מכיוון שבבתי כנסת אחרים נערכת שירת הבקשות בשבתות לפנות בוקר, זמן שאסור להקליט בו. טקס שירת הבקשות הוקלט כפי שהוא מתנהל כל שבוע בימי חמישי בערב, מזה כארבעים וחמש שנים. הרפרטואר השלם מתבצע במחזוריות של חמישה או שישה שבועות רצופים לאורך כל השנה. ההקלטות נעשו בשנת 2003 בחודשים אוגוסט-ספטמבר (אב-אלול תשס"ג) במשך שישה שבועות רצופים. המשתתפים בהקלטות הם חברי הקבוצה הקבועה, המתכנסים מדי שבוע בבית הכנסת "הר ציון".

שירת הבקשות וגיבושו של המנהג "ספרד-ירושלים"

תהליך היווצרותו של מנהג שירת הבקשות אינו ברור דיו, אולם ידוע שפיוטים מסוג ה"בקשה" נכללו כבר במחזורי תפילה מספרד, לפני הגירוש. יתרה מזאת – התפילה בלילה, שהיא מאפיין מרכזי של שירת הבקשות, הייתה נהוגה בספרד ובארץ ישראל כבר בימי הביניים.

יש לשער שמנהג הבקשות כפי שהוא כיום, מקורו בחוגי המקובלים בצפת במאה ה-16. מקובלי צפת הקדישו מקום חשוב ביותר לשירת הפיוטים. הרפרטואר שלהם כלל גם פיוטים שכתבו משוררי "תור הזהב" בספרד, פיוטים שהיו הבסיס וההשראה לפיוטים החדשים שחיברו פייטנים בארץ ישראל וסביבותיה מהמאה ה-16 ואילך. הפייטן הבולט ביותר בתוכם, שפיוטיו הם חלק נכבד משירת הבקשות עד היום, הוא ר' ישראל נג'ארה, בעל ספר "זמירות ישראל" (ראה אור בשלוש מהדורות: צפת, שמ"ז; שלוניקי, שנ"ט; ונציה, ש"ס). ייחודו של "זמירות ישראל" הוא בסידורו על פי המקאמים (מודוסים מוסיקליים) שהיו נהוגים במוסיקה האמנותית במרחב העות'מאני בזמנו של נג'ארה. הלחנים שר' ישראל נג'ארה קבע לזמרת הפיוטים שלו, שאולים ממקורות שונים: מן התרבות המוסיקלית של יהודי ספרד נלקחו לחנים של שירים בספרדית-יהודית, ומן המוסיקה של עמי הסביבה – לחנים ערביים, תורכיים, יווניים ופרסיים. בספרו של נג'ארה מופיעים שמות המקאמים והלחנים בכותרות הפיוטים, וכך נהגו הפייטנים שבאו אחריו. השימוש במקאמים (תורכיים או ערביים) ובלחנים מתרבויות הסביבה כבסיס למוסיקה

הדתית, השתרש במסורת היהודית הספרדית והוא מצוי בה מאז ימי הקיסרות העות'מאנית במאה ה-16 ועד ימינו. על פי שיטת המקאם התגבשו מסורות ביצוע של התפילה והפיוט, שהנפוצה בהן היא זו הנקראת "נוסח ספרד-ירושלים". נוסח זה מושתת בעיקר על המקאמים הערביים ולא על המקאמים התורכיים אשר שימשו את נג'ארה. מאפיין מרכזי זה של שירת הבקשות בנוסח "ספרד-ירושלים" נוצר בעקבות תהליכים אשר התרחשו במרחב המזרח התיכון בכלל, ובירושלים בפרט. התהליך העיקרי היה התנוונותה של הקיסרות העות'מאנית, שהגיעה לסופה בתחילת המאה ה-20. תהליך זה הביא מצד אחד לירידה בהשפעתה של התרבות המוסיקלית התורכית העות'מאנית, ששלטה קודם לכן בליטורגיה ובפיוט היהודי הספרדי במזרח התיכון, ומצד שני הוא הביא להתגברות ההשפעה של המוסיקה הערבית.

על התפתחות מסורת "ספרד-ירושלים" השפיעה גם העובדה שבתחילת המאה ה-20 היגרו מסוריה לירושלים כמה מן המנהיגים הרוחניים של קהילת ארם צובא (חלב). בקרב הבאים היו כמה מן הפייטנים והחזנים הבולטים של קהילה זו. לעדה החלבית הייתה מסורת מוסיקלית דתית ייחודית, המבוססת על מורשת ר' ישראל נג'ארה ועל המוסיקה הערבית המקומית. דוגמה למקום המרכזי של המוסיקה הערבית במסורת יהודי חלב היא "לוח המקאמים", המציין את המקאם הראשי של תפילת שחרית בכל שבת. עם הגיעם לירושלים הקימו יוצאי חלב את בית הכנסת "עדס" (1901), אשר הפך במהרה למרכז דתי מוסיקלי לא רק עבור יוצאי חלב, אלא גם עבור הספרדים הירושלמיים ויוצאי ארצות המזרח האחרים בירושלים.

את גיבושה הסופי של מסורת "ספרד-ירושלים" האיצה המצאת הגרמופון בסוף המאה ה-19. האפשרות להקליט ולהפיץ מוסיקה ברבים הגבירה מאוד את התפוצה של המוסיקה הערבית החדשה, שהתפתחה במצרים ובסוריה באותה תקופה. גם בני הקהילות היהודיות במזרח התיכון נחשפו לסגנונות החדשים של המוסיקה, אשר בקעה מתקליטים ומאוחר יותר מגלי האתר וממסכי הקולנוע, וכתוצאה מכך אימצו מוסיקה זו גם אל הפיוטים והתפילות.

לשירת הבקשות יש אם כן שני מאפיינים, שהתפתחו בד בבד בקרב היהודים הספרדים במרחב העות'מאני: קימה בלילות שבת לזמרת פיוטים בבית הכנסת, וארגון התוכן המוסיקלי של הטקס הפך ליטורגי הזה על פי תורת המקאמים הערביים. כתוצאה מההתפתחות ההיסטורית שלה, מסורת "ספרד-ירושלים" – ובתוכה שירת הבקשות – מורכבת כיום משילוב של שני רבדים מוסיקליים: רובד ישן, בדמות שרידי המוסיקה התורכית-עות'מאנית, אשר הדיו עדיין נשמעים בתפילות ובפיוטים, ורובד חדש – התרבות המוסיקלית העירונית הערבית שהתגבשה במזרח התיכון מסוף המאה ה-19 ואילך. תרבות מוסיקלית ערבית זו, היא השולטת כיום בכיפה במסורת "ספרד-ירושלים".

פיוטים ומשוררים בשירת הבקשות במסורת "ספרד-ירושלים"

שירת הבקשות בנוסח "ספרד-ירושלים" כפי שהיא מבוצעת כיום, מבוססת על "ספר שירי זמרה השלם וספר הבקשות לשבת" בעריכת חיים שאול עבוד, אשר יצא לאור לראשונה בירושלים בשנת תרצ"ו (1936). ידיעת הרפרטואר של קובץ פיוטים זה הפכה במשך המאה ה-20 לחובת יסוד של החזנים המבצעים את נוסח התפילה "ספרד-ירושלים".

מקור הפיוטים בספר בקשות זה הוא מגוון: פיוטים מתקופת "תור הזהב" בספרד (מאות 10-13), פיוטים של ר' ישראל נג'ארה וממשיכיו בימי הקיסרות העות'מאנית (מאות 16-17), ופיוטים של מחברים מקומיים מאוחרים (מהמאה ה-18 ועד המאה ה-20), בהם רבנים חשובים מארם צובא. זהותם של חלק מהמחברים אינה ידועה.

המשוררים שזהותם ידועה הם:

שלמה אבן גבירול (?1020-?1057) – משורר ופילוסוף. נולד במלגה שבספרד וגדל בסרגוסה. רק מעט ידוע על חייו, והמקור היחיד למידע עליהם הן יצירותיו הפיוטיות. הוא ידוע בעיקר בזכות שירי הקודש שלו, ונחשב לאחד הפייטנים החשובים בקרב יהודי ספרד בימי הביניים. פיוטיו נכנסו לליטורגיה בכל נוסחי התפילה.

אברהם אבן עזרא (1089-1164) – משורר, פרשן המקרא, פילוסוף ומחבר ספרי מדע ורפואה. בהיותו כבן חמישים עזב את ספרד והיה לחכם נודד, כנראה בעקבות

התאסלמות בנו יחידו. היה ידוע בהשכלתו הרחבה. שירתו מושפעת גם מזו של שלמה אבן גבירול, והשקפתו הנאו-אפלטונית מתבטאת בשירתו האלגורית.

אלעזר אזכרי – משורר, מקובל, דרשן וסופר שחי במאה ה-16 בצפת. היה מתלמידיו של המקובל ר' יוסף סאגיס. ספרו הידוע "ספר חרדים" ממיין את המצוות לפי האיברים המקיימים אותן.

דוד דיין (?) (1686) – רב וחכם בארם צובא.

אליהו חמווי (1840-1916) – נולד בארם צובא. היה אב בית הדין שם, ונודע בפסקי הלכה. חיבר את הספר "פה אליהו" (ארם צובא, תרע"ד).

מרדכי לבטון (?) (1903) – רב, חכם ופייטן בארם צובא במאה ה-19.

שמעון לביא – מגולי ספרד. היה אחד המנהיגים הבולטים של יהדות טריפולי (לוב) בראשית המאה ה-16. מחבר "כתם הפז", הפירוש החשוב של ספר הזהר.

נסים לופס (1885-1950) – נולד בארם צובא. היה מהתלמידים הראשונים בישיבת "אוהל מועד" בירושלים. חזר לארם צובא בימי מלחמת העולם הראשונה ואחר כך היגר לברזיל. בשנת 1935 עלה לירושלים והיה לאחד מתלמידי החכמים שעסקו בתורת הקבלה.

שלמה לניאדו (?) (1867) – ממשפחת לניאדו הידועה בארם צובא, בנו של רבי שמואל לניאדו. על קברו נכתב "רודף צדקה וחסד, נעים זמירות ישראל".

שמואל מורסיא – מחכמי ורבני ארם צובא. מוזכר בשער הספר "זכרון טוב" (תקצ"ה).

אשר מזרחי (1890–1967) – נולד בירושלים. נחשב כדמות משפיעה ומרכזית בקהילה הספרדית של ירושלים בראשית המאה ה-20. משורר חשוב זה היגר לתוניס ולימד את המסורת הירושלמית לאנשי קהילת תוניס.

אברהם מימון – חי בצפת במאה ה-16. היה תלמידו של המקובל ר' משה קורדובירו.

ישראל נג'ארה (1550–1625) – גדול המשוררים לאחר גירוש ספרד. נולד בצפת, ובגיל 25 עבר עם אביו לדמשק. בסוף ימיו חי בעזה והיה רב הקהילה. כתביו של ר' ישראל נג'ארה מתפרסים על מספר תחומים: שירה, פרשנות, דרשות, שאלות ותשובות, הלכה, מוסר ואיגרות. שיריו של ישראל נג'ארה נמצאים בשני קבצים: הספר "זמירות ישראל" שהוזכר לעיל, ו"שארית ישראל", שלא ראה אור מעולם.

עזרא סוויד (?) (1889) – חי בארם צובא ונפטר בדמי ימיו. על מצבתו נכתב בין היתר: "נעים זמירות ישראל".

אברהם סתהון (?) (1816) – אחד מרבניה הגדולים של ארם צובא ובקיא גדול בתורה ובהלכה. חיבר את הספר "מלל לאברהם" (ליוורנו, תר"ג). היה ידוע גם כמשורר.

יוסף סתהון (?) (1878) – מרבני דמשק.

מנשה סתהון (?) (1876-) – ממנהיגי וחכמי ארם צובא. נודע בספרו "כנסיה לשם שמים" (ירושלים, תרל"ד).

יעקב עבאדי (?) (1876-) – מרבני ארם צובא. חיבר ספר בשם "קהלת יעקב".

מרדכי עבאדי (?) (1883-) – מרבניה ודייניה הגדולים של ארם צובא. חיבר ספרים רבים ובהם שני קובצי פיוטים: "דברי מרדכי" – שירים ושבחות (אר"ץ, תרל"ג), "מעין מים" – בקשות (ירושלים, תרמ"ג). קבע את סדר הבקשות במסורת של יהודי ארם צובא.

חיים שאול עבוד (1906-1977) – מתלמידיו של רפאל ענתבי. נולד בארם צובא והיגר בצעירותו לארגנטינה, שם לימד והפיץ את פיוטי ארם צובא. עלה לארץ ישראל בראשית שנות השלושים. ערך והוציא לאור את קובץ הפיוטים והבקשות "ספר שירי זמרה השלם עם ספר הבקשות לשבת" (ירושלים, תרצ"ו; תשל"ו; תשמ"ח). היה פייטן ומורה ידוע בירושלים.

עזרא עטיא (?) (1875-) – רב, דרשן ופייטן גדול מארם צובא.

יהודה עטייה (?) (1905-) – נודע כדרשן וכפייטן גדול בארם צובא.

רפאל ענתבי ("טבוש") (1873-1919) – נולד בארם צובא ונחשב לגדול משורריה בדורות האחרונים. חיבר למעלה מ-400 פיוטים, שהם יסוד מרכזי ברפרטואר קהילת יהודי ארם צובא. ספר שיריו הראשון, "שירה חדשה", יצא לאור בשנת 1888. בסוף ימיו עבר לגור במצרים.

יוסף קארו (1488–1575) – גדול הפוסקים במאה ה-16 ואחד מראשי המקובלים בצפת. מחבר ה"שולחן ערוך". נולד בספרד או בפורטוגל ועבר בילדותו לתורכיה. בשנת 1536 הגיע לצפת, שם היה לאחד מארבעת התלמידים הראשונים שהסמיק רבי יעקב בירב.

דוד קצין (?–1877) – נודע כרב, דיין ודרשן גדול בארם צובא. כתב ספר דרשות בשם "ויאסוף דוד" (ירושלים, תרס"ט).

יהודה קצין (1708–1784) – נולד בארם צובא. היה אחד הרבנים החשובים שם ושימש בתור אב בית הדין. חיבר את הספר "מחנה יהודה" (ליוורנו, תקס"ג). בשנת 1738 עלה לארץ ישראל, שהה בצפת ובירושלים כחמש שנים, ואחר כך חזר לארם צובא.

אליהו ששון – מחכמי ארם צובא. זמן לידתו וזמן פטירתו אינם ידועים.

המוסיקה בשירת הבקשות בנוסח "ספרד-ירושלים"

היסוד המוסיקלי המרכזי בשירת הבקשות בנוסח "ספרד-ירושלים" הוא המקאם, שהוא הבסיס של המוסיקה בחלק ניכר מארצות האסלאם. המקאם מתאפיין בשני מרכיבים יסודיים: הראשון הוא מערכת צלילית קבועה, דהיינו סולם מוסיקלי, והשני הוא מערכת של תבניות מלודיות המבוססות על מערכת צלילית זו. תבניות אלו הן בסיס לשיטת אלתור, שהיא ייחודית למוסיקה האמנותית בארצות האסלאם. מערכת המקאמים נחלקת למקאמים ראשיים, אשר אליהם קשורות קבוצות משניות של מקאמים ("משפחות" – "פצאיל"). במערכת הלחנים של פיוטי הבקשות יש שבע "משפחות" מרכזיות כאלה: ביאת, ראסט, שיגא, עג'ם, נהוונד, נאוה וצבא.

ברפרטואר המוסיקלי של שירת הבקשות כיום, ישנן שתי סוגות מוסיקליות: הסוגה הראשונה היא לחנים מדודים בעלי משקל קבוע, ששר הקהל. הסוגה השנייה היא מהלכים מוסיקליים שסולנים שרים במקצב חופשי. סוגה זו מבוצעת בקטעים מיוחדים הנקראים "פתיחות", שאינם פיוטים אלא פרקים או פסוקים בודדים מספר תהלים, מספרי תנ"ך אחרים או מהמשנה. כיוון ששירת הבקשות בנוסח "ספרד-ירושלים" מבוססת כולה על עיקרון המקאם, מצוין בכותרת של כל פיוט, נוסף על שם הלחן, גם שם המקאם של הלחן, וב"פתיחות" מצוינים המקאמים שבהם מושר כל פסוק או קבוצת פסוקים.

בטקס שירת הבקשות שרים מחרוזות של פיוטים, כאשר בכל מחרוזת הלחנים משתייכים בדרך כלל למשפחה אחת של מקאמים. בין מחרוזת אחת של פיוטים לבאה אחריה, מושרות ה"פתיחות" במקצב חופשי, מעין אלתור, שזמרי הבקשות מכנים אותו "מוואל". בדרך כלל ה"פתיחות" מתחילות במקאם של המחרוזת הקודמת ומסתיימות במקאם של הפיוט הפותח את המחרוזת הבאה. בחטיבה המסיימת את הטקס שרים תמיד את המקאם שבו מתפללים שחרית בשבת הקרובה. חלק מסיים זה כולל באופן קבוע את הפיוטים "ידיד נפש" ו"אגדלך", את קטעי הטקסט "אברך" ו"רבי חנניה", וכן "קדיש", המסיים את הטקס כולו.

בית הכנסת "הר ציון" נמצא בהר ציון שבירושלים, ליד העיר העתיקה, בסמוך למתחם הידוע כ"קבר דוד המלך" וקרוב לכנסיית דורמיציון. הוא נוסד בשנת 1948 על ידי הרב יוסף שרביט, שהיה ממוצא מוגרבי והתגורר בעיר העתיקה. מקום זה היה עמדה צבאית ישראלית קדמית החל ממלחמת העצמאות. בתקופה שלאחר הקמתו, מיד לאחר המלחמה, היה הרב שרביט מגיע לבית הכנסת בגפו, והיה יוצא להביא חיילים להשלמת מניין במקום אשר נחשב אז למסוכן ביותר.

החזן אברהם כספי, אשר בהנהגתו מתנהלת שירת הבקשות, נכנס לבית הכנסת "הר ציון" בשנת 1960 כממלא מקומו של הרב שרביט. מייד עם היכנסו לתפקיד החזן, הוא הנהיג את "חוג שירת הבקשות" בערבי יום חמישי, ומאז ועד היום הוא הרוח החיה שמאחורי אירוע הבקשות בבית הכנסת הזה. מובן מאליו שמלחמת ששת הימים, ושחרור העיר העתיקה בעקבותיה, משכו אל בית הכנסת "הר ציון" קהל רב יותר.

מר כספי יודע את מסורת שירת הבקשות על בוריה, והוא גם מדריך ומורה של קבוצת הזמרים המתאספת מדי שבוע. המשתתפים בערבי שירת הבקשות בבית הכנסת "הר ציון" באים מכל קצווי ירושלים, והם מונים כשלושים איש. באופן קבוע מתפללים בבית הכנסת בשבתות ובחגים כ-20 איש, הרואים את עצמם כנציגים מובהקים של המסורת הנקראת "ספרד-ירושלים".

המשתתפים בהקלטה זו הם (לפי סדר הא"ב):

אבידני ישראל, אטרושי שלמה, איש-רן רוני, אפק יצחק, באשר מאיר, בן-שמעון יהושע, בצרי משה, גבאי ציון, הדר סער, ור אליהו, חדד חיים, יוגב מנשה, יחזקאל יחזקאל, כהן יעקב, כהן מאיר, כהן ציון, כספי אברהם, לוי-בורוכוב מרדכי, לוי ישראל, לוי מיכאל, לניאדו יצחק, מונסה יעקב, מזרחי אברהם, מזרחי עמנואל, משה משה, ניסן אמנון, ניסן ינון, נענה יעקב, סבן צמח, עבדן אברהם, רבי יוסף, שמלוב יצחק.

הערה: ההקלטה בכל תקליטור היא ברצף, וניתן להאזין לה כיחידה אחת. בנוסף ישנה חלוקה לרצועות המאפשרת גישה לכל פריט בנפרד. הטקסטים של שירת הבקשות נמצאים ב"ספר שירי זמרה השלם עם ספר הבקשות לשבת" בעריכת חיים שאול עבוד (מהדורות תשל"ו ותשמ"ח), המשמש גם את מתפללי בית הכנסת "הר ציון" בירושלים.

תקליטור 1

1 << אל מסתתר בשפריר חביון (חוסיני)

סימן: אברהם מימון. הלחן מורכב מארבע יחידות מוסיקליות, המקבילות לארבע הצלעות של כל מחרוזת (=בית), מאחת עשרה המחרוזות. מבנה הלחן הוא: א-א'-א-ב.

2 << למענך ולא לנו (ביאת)

המחבר אינו ידוע. מבנה הלחן – ארבע יחידות מוסיקליות, המקבילות לארבע הצלעות של שמונה המחרוזות. המדריך (שורת הפתיחה) מופיע גם כסיום וכולל שתי יחידות מוסיקליות של הלחן. מבנה הלחן הוא: א-א'-א''-ב.

3 << פתיחה (תהלים קכו)

המקאמים המושרים: "שיר המעלות" – נאווה; "אז ימלא" – חוסיני; "אז יאמרו" – ראסט; "שובה" – חיג'אז; "הלוך ילך" – עובר לנאווה; "נשא אלמתיו" – נהוונד.

4 <<< יאמר נא ישראל (נהוונד)

מחבר: ישראל נג'ארה. בלחן ארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע הצלעות של עשרים ושלוש המחרוזות. בספרים הישנים של הבקשות מופיע הפיוט במקום נאווה. בחלק מן הספרים החדשים המקום המצוין הוא נהוונד על נאווה. מבנה הלחן: א-א'-ב-ג.

5 <<< פתיחה (תהלים קיט, צז-צח)

"מה אהבתי" – שיגא. הסיום מוביל לחוסיני.

6 <<< ימותי קלו כצבאות (חוסיני)

מחבר: ישראל נג'ארה. הלחן כולל ארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע הצלעות של שתים עשרה המחרוזות. המקום הוא אמנם חוסיני (המוטיבים המלודיים אופייניים למקום חוסיני), אולם ישנה זיקה גם למקום ביאת גבוה. תבנית הסיום אופיינית למקום עג'ם (לה-סול-פה), והיא מקשרת את סיום הפיוט אל הפתיחה הבאה, המתחילה במקום עג'ם. מבנה הלחן הוא: א-א'-ב-ג.

7 <<< פתיחה (מיכה ז, טו; תהלים נב, יא)

"כימי צאתך מארץ מצרים". פותחים בעג'ם, עוברים לצבא ומסיימים בשיגא.

8 <<< **אנא הושע מאור עיני (שיגא/חוזאם)**

מחבר: ישראל נג'ארה. הלחן מקביל לשלוש צלעות של המחרוזת והוא חוזר פעמיים בכל מחרוזת (הכוללת שש צלעות). בלחן ארבע יחידות מוסיקליות במבנה: א-ב-ג-ד. את היחידות א, ב, ג, שר הקהל, ואילו יחידה ד' נחלקת בין הקהל, ששר מהלך מוסיקלי מדוד, לבין הסולן – ששר את ההברה האחרונה של הצלע השלישית במהלך לא מדוד. היחידה המוסיקלית הרביעית היא חזרה על הצלע השלישית.

א	ב	ג	ד	א	ב	ג	ד
צלע 1	צלע 2	צלע 3	צלע 3	צלע 4	צלע 5	צלע 6	צלע 6
קהל	קהל	קהל	סולן-קהל	קהל	קהל	סולן-קהל	קהל

9 <<< **אשיר עז אל לב חוקר (עג'ם)**

מחבר: ישראל נג'ארה. הלחן מורכב מארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע הצלעות בשבע המחרוזות, אולם היחידה המוסיקלית המקבילה לצלע הרביעית כפולה באורכה משלוש היחידות הראשונות. המדריך בפתיחת הפיוט חוזר פעמיים.

10 <<< **פתיחה (תהלים נט, טז-יח; ספר הזהר, פרשת בראשית, רל"א ב)**

"ואני אשיר עֶזְךָ" – עג'ם. "עזי" – צבא, שיגא, צבא.

11 << אודה לאל לבב חוקר (צבא)

סימן: שמעיהו. בלחן ארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע הצלעות בשבע המחרוזות. מבנה הלחן: א-א'-א-''א-'. המדריך כולל את היחידות א-א'. היחידה א'-א'' שרים סולנים, כאשר יחידה א'' מושרת בסגנון מליסמטי. את המחרוזת השנייה והמחרוזת האחרונה שר הסולן בלחן שונה מזה של שאר המחרוזות, אך המבנה המוסיקלי דומה. בבתי כנסת אחרים, למשל בבית הכנסת "עדס", רק המחרוזת האחרונה מבוצעת בלחן שונה.

12 << אני אשוע בבקר (ביאת)

מחבר: יוסף סתהון. הלחן מורכב מארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע הצלעות של שמונה המחרוזות. מבנה הלחן: א-א-ב-א.

13 << פתיחה (ספר הזהר, פרשת בראשית, רל"א ב')

"בֶּרֶן יַחַד" – חוסיני.

14 << אודה אל חי שמך (חוסיני)

מחבר: הרב יהודה קצין. בלחן ארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע הצלעות של עשרים ושלוש המחרוזות. בהקלטה שלפנינו לא שרים את כל המחרוזות. בסיום שרים גם את ה"מדריך" (משפט הפתיחה) של הפיוט הבא בספר הבקשות, "ה' בקר אערוך לך", בלחן זהה. מבנה הלחן: א-ב-ג-ד.

15 << כמה אלהי טובות גמלתני (ביאת-מוחאיר)

סימן: שבת [חביב בן אבישי]. הלחן מורכב מארבע יחידות מוסיקליות, אשר אינן מקבילות למבנה הספרותי:

מדריך	צלע 1	צלע 2	צלע 3	צלע 4
א	ב ג	בג	דא	המשך א
קהל	סולן-קהל	סולן-קהל	סולן-קהל	קהל

יחידה א – הקהל שר את ה"מדריך" וכן את החצי השני של הצלע השלישית והרביעית בכל מחרוזת. הלחן הוא של השיר "אנא הויתו ואנתהית" מאת המלחין המצרי המפורסם סעיד דרוויש (1892–1923), לחן המאומץ גם בפיוט "אנא קוית"; יחידה ב – מהלך מוסיקלי לא מדוד, עם מרכיב של אלתור, שהסולן שר בחלק הראשון של הצלע הראשונה והצלע השנייה; יחידה ג – מענה של הקהל בחלק השני של הצלע הראשונה והצלע השנייה; יחידה ד – מהלך מוסיקלי לא מדוד, בעל סגנון אלתורי, שהסולן שר אותו בחצי הראשון של הצלע השלישית. במחרוזת השנייה, בצלע הראשונה, מושר הלחן הערבי ("דאור") של המלחין זכריה אחמד (1896–1961) לשיר "ילי תשכי מן אלהווא", שהוקלט לראשונה מפי אום כולת'ום בשנת 1933. לחן זה מאומץ גם בפיוט "אלי מלכי בית נאווה".

16 << שחר אבקשך (נאוה)

מחבר: שלמה אבן גבירול. הלחן זהה ללחן הפיוט "יאמר נא ישראל".

17 << אערוך צפצופי (נאוה)

סימן: אברהם. הלחן זהה ללחן של הפיוט הקודם.

תקליטור 2

1 << פתיחה (תהלים קיא)

הקטע נפתח במחרוזת האחרונה של הפיוט הקודם "אערוך צפופי". המקאמים המושרים: "הללויה" – שיגא; "גדלים" – ביאת; "דרושים" – חזרה לשיגא; "הוד והדר" – עג'ם; "זכר" – "עג'ם"; "טרף" – צבא; "כח מעשיו" – נהוונד; "מעשי ידיו" – ראסט; "סמוכים" – ביאת/ חוסיני; "פדות" – חוסיני; "ראשית" – חוסיני.

2 << יסד בסודו בורא לבנין (ביאת/חוסיני)

מחבר: יוסף קארו. את שתי המחרוזות הראשונות ואת המחרוזת האחרונה שרים בלחן קבוע, אשר מורכב מחמש יחידות מוסיקליות:

יחידה 1	יחידה 2	יחידה 3	יחידה 4	יחידה 5
צלע ראשונה	צלע שנייה + חלק ראשון של צלע שלישית	חלק שני של צלע שלישית + צלע רביעית	צלע חמישית	צלע שישית

ביחידות 1, 4, 5, יש שני מוטיבים מוסיקליים. ביחידות 2, 3 – שלושה מוטיבים. את המחרוזות 3–8 שרים בלחנים שונים. המחרוזת השלישית והמחרוזת הרביעית מושרות בלחן עממי, שעל פי החזן אברהם כספי מקורו כנראה במסורת יהודי מרוקו. המחרוזת החמישית מושרת בלחן שמקורו, לפי כספי, מסלוניקי. המחרוזת

השישית מושרת בלחן קדום במקאם מהור. הלחן במחרוזת השביעית הוא של הפיוט "נעימה לי", ומקורו בלחן הערבי העממי (במקאם ראסט) לשיר "יא מאלִי שאם", המוכר בביצועו של הזמר הסורי המפורסם סבאח פאכרי. המחרוזת השמינית מושרת בלחן של הפיוט "בואי ברינה", שמקורו בלחן הערבי לשיר "חויד מן הנא" (במקאם מהור).

3 << פתיחה (תהלים קלג)

המקאמים המושרים: "שיר המעלות" – ביאת (ביאת שורי); "כטל חרמון" – נאווה; "כי שם" – עג'ם (גם ביאת), עג'ם (על סי במול), צבא, סיום בביאת.

4 << ארץ ורום בהבראם (ביאת-רהאו)

מחבר: אברהם אבן עזרא. בלחן שתי חטיבות: הראשונה כוללת חמש יחידות מוסיקליות, המקבילות לחמש הצלעות של תשע המחרוזות. מבנה הלחן בחטיבה זו הוא: א-ב-ג-ד-ה. החטיבה השנייה כוללת ארבע יחידות שאינן שוות באורכן, המושרות על המילה "חי" בשילוב הצלע החמישית של המחרוזת. מבנה חטיבה זו הוא: ו-ז-[ח (צלע 5)]-ט.

5 << ישראל נושע בה' (ביאת)

מחבר: הרב יעקב עבאדי. בלחן שש יחידות מוסיקליות, המקבילות לשש הצלעות של שבע המחרוזות. מבנה הלחן הוא: א-ב-ג-ג-ד-ה. במחרוזת הראשונה המהלך המלודי הוא חופשי יותר מאשר בשאר המחרוזות.

מחבר: הרב מרדכי לבטון. המהלך המלודי מורכב מלחן קבוע במחרוזת האחרונה ומלחנים נוספים במחרוזות האחרות. כל הלחנים כוללים ארבע יחידות מוסיקליות, המקבילות לארבע הצלעות בשש המחרוזות. את המחרוזת הראשונה שרים בלחן המקורי של הפיוט. הלחן של המחרוזת השנייה הוא של הפיוט "יה אל גדול ונאדר", שהוא הלחן הערבי לשיר "יא מרא אפרשי אלדאר". את המחרוזת השלישית שרים בלחן הערבי לשיר "יא רב אשלון עבדך", המאומץ גם בפיוט "יה רם חיש לן עבדך". הלחן של המחרוזת הרביעית הוא הלחן הערבי העממי "ליה וליה", המאומץ גם בפיוט "לי יה, לי יה". במחרוזת החמישית הלחן הוא של הפיוט לבר מצווה "יומא טבא דרבנן", והוא הלחן הערבי לשיר "מן קבל מא אנצ'ור". את המחרוזת השישית שרים בלחן השיר "נוביו די", אשר מילותיו בספרדית-יהודית הן: / Novio de Seres quero yo / que viste a la Franca, / que me lleve a caminar / la tadre y la mañana. שיר זה שייך לרובד המודרני של שירי לדינו, ומתועד במקורות ספרדיים-יהודיים מירושלים, מתורכיה וממקדוניה, והוא מאומץ גם בפיוט "רם אמור לצערי דיו".

7 << מי לה' אתי עורך (ביאת)

המחבר אינו ידוע. הלחן מורכב משמונה יחידות מוסיקליות המקבילות לשמונה הצלעות בחמש המחרוזות. מבנה הלחן: א-א-ב-ג-ד-ד-א-א.

8 << אור עליון מאיר כספירים (ביאת)

מחבר: אליהו חמווי. הפיוט מבוצע בשירת מענה בין סולן לקהל. הלחן נפתח במעין פזמון חוזר ששר הסולן על המילה "חי". לאחר מכן יש ארבע יחידות מוסיקליות, שבכל אחת מהן שני מוטיבים, המקבילות לארבע הצלעות של שש המחרוזות. את שתי הצלעות הראשונות שר הקהל, ושתי האחרונות הן שירת מענה בין סולן וקהל. המהלכים המוסיקליים ששרים הסולנים (פזמון חוזר, חלק ראשון של הצלעות השלישית והרביעית) הם בסגנון מליסמטי ובמקצב חופשי. מבנה הלחן:

פזמון-חוזר (חי)	א (3,2,1)	א' (3,2,1)	ב (2,1)	ג (2,1)
צלע 1	צלע 2	צלע 3	צלע 4	
סולן	קהל	קהל	סולן-קהל	סולן-קהל

9 << יה קדוש יושב תהלות (עיראק)

מחבר: יעקב בן דיין. בלחן ארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע צלעות המחרוזת. מבנה הלחן הוא: א-א-ב-ג.

פיוט זה אינו מופיע ב"ספר שירי זמרה השלם" בעריכת שאול עבוד. הוא מופיע ב"ספר שירה חדשה השלם" בעריכת אורי עמרם, אשר יצא לאור בשנת 1998.

10 << עורו שירו שיר (צבא)

מחבר: עזרא עטיא. הלחן מורכב מארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע הצלעות של חמש המחרוזות. מבנה הלחן: א-ב-א-ב.

11 << יום זה שירו לאל (רהאו)

מחבר: מרדכי עבאדי. הלחן כולל ארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע הצלעות של שש המחרוזות. מבנה הלחן: א-א-ב-ג. במחרוזות 3, 4, 5, חוזרים בשתי הצלעות הראשונות על צליל יחיד (בכל מחרוזת הצליל שונה). בסיום הפיוט חוזרים שוב על המחרוזת השנייה.

12 << פתיחה

פתיחה זו, שביסודה פיוט מאת רפאל ענתבי, נחשבת לפתיחה ה"מכובדת" ביותר בשירת הבקשות. המקאמים שבה הם: "יום קדוש ומבורך" – צבא; "הוא יום שבת" – יוצא לעג'ם (סי במול) וחוזר לצבא; "ונתתו" – נהוונד; "היא חמדה" – ראסט; "אתה אחד" – ראסט, מעבר לביאת. במהלך האלתור שרים את הלחן לשיר הערבי המפורסם של פריד אל אטראש "נורא אל נורא". בסיום עוברים למקאם צבא דרך מקאם בייאת.

13 << כי אשמרה שבת (ביאת רהאו)

מחבר: אברהם אבן עזרא. בלחן שתי חטיבות:

(1) המדריך והמחרוזות הראשונה והשנייה. בחטיבה זו הלחן סימטרי ומדוד. הוא כולל שתי יחידות מוסיקליות שלמות המקבילות לשתי הצלעות של המדריך, ויחידה נוספת קצרה החוזרת על שתי המילים האחרונות של הצלע השנייה. המבנה: א-א-X. הלחן במחרוזות הראשונה והשנייה הוא במבנה א-א-א-ב. כל יחידה מקבילה לצלע של המחרוזת.

מבנה הלחן בחטיבה הראשונה:

א	א	X	א	א	א	ב
מדריך צלע 1	מדריך צלע 2	מדריך שתי מילים אחרונות	צלע 1	צלע 2	צלע 3	צלע 4
קהל	קהל	קהל	סולן-קהל	סולן-קהל	סולן-קהל	סולן-קהל

(2) מחרוזות שלוש, ארבע וחמש. בחטיבה זו יש בלחן שלוש יחידות: היחידה הראשונה, ששר סולן, היא במקצב חופשי ובסגנון אלתורי. היא מקבילה לחלק הראשון של הצלעות הראשונה והשלישית, וחוזרת פעמים; היחידה השנייה היא במבנה סימטרי ומדוד ומקבילה לחלק השני של הצלעות הראשונה והשלישית; היחידה השלישית גם היא סימטרית ומדודה, ומקבילה לצלעות השנייה והרביעית.

מבנה הלחן בחטיבה השנייה:

א	ב	א	ב	א	ג	ב	א	ב	ג
צלע 1 חלק ראשון	צלע 1 חלק שני	צלע 1 חלק ראשון	צלע 1 חלק שני	צלע 2 חלק ראשון	צלע 3 חלק שני	צלע 3 חלק ראשון	צלע 3 חלק שני	צלע 4 חלק ראשון	צלע 4 חלק שני
סולן	קהל	סולן	קהל	סולן	קהל	סולן	קהל	סולן	קהל

14 << אשתבח בתהלות אלהים חי (עיראק)

מחבר: אברהם סתהון. הלחן מורכב מארבע יחידות מוסיקליות. היחידה הרביעית ארוכה יותר ויש בה חזרה על חלקה השני של הצלע הרביעית. מבנה הלחן: א-ב-ג-ד+. יש לציין כי בבית הכנסת "הר ציון", ההובלה בסיום היחידה השנייה היא אל מקאם שיגא, בעוד שבבית הכנסת "עדס" (לפי הפייטן רוני איש-רון) היחידה המוסיקלית השנייה מסתיימת בירידה היוצרת תחושה של מקאם ראסט. בהקלטה זו מושרות מחרוזות 1,2,3,4,5, והמחרוזת האחרונה.

15 << שיר חדש זמרו לאל (ביאת)

מחבר: שמואל מורסיא. בלחן ארבע יחידות מוסיקליות, המקבילות לארבע הצלעות של שש המחרוזות. בכל יחידה יש שני מוטיבים. מבנה הלחן:
א (2,1) – ב (4,3) – א (2,1) – ב (4,3).

תקליטור 3

1 <<< אליו מי הקשה וישלם (חוזאם)

מחבר: אברהם אבן עזרא. הזמרים פותחים במחרוזת האחרונה של הפיוט הקודם, "שיר חדש". את שלוש המחרוזות הראשונות ואת המחרוזת האחרונה שר כל הקהל. בלחן שתי חטיבות, שבכל אחת מהן שלוש יחידות מוסיקליות. כל יחידה מקבילה לאחת משש הצלעות של המחרוזת. יחידות ד-ה מקבילות לשתי הצלעות האחרונות של המחרוזת הראשונה החוזרות כפזמון בכל המחרוזות.

מבנה הלחן: 1(א-ב-ג) 2(א-ד-ה). מן המחרוזת הרביעית ואילך שרים רק סולנים. סגנון הביצוע הוא חופשי (מוואל) ובמהלך האלתור כל סולן משלב לחנים מתוך השירה היהודית-ספרדית ומתוך המוסיקה הערבית הפופולרית. במחרוזת הרביעית ("ארבע רשויות") המוואל הוא במקום חוסיני, ויש בו לחנים ממסורת יהודי העיר אורפה שבגבול בין תורכיה וסוריה (לפי אברהם כספי). הלחן של המחרוזת הוא לחן הפיוט "אל פקוד". במחרוזת החמישית ("בוצעים") שרים מוואל ולחן של שיר מאת המלחין המצרי זכריה אחמד (1936), ששרה בזמנה הזמרת אום כולת'ום ("איננה אל הווא"). לחן זה מאומץ גם בפיוט "בבית נאווה". במחרוזת השישית ("רצים") - לחנים של שני שירים בספרדית-יהודית שהיו ידועים בירושלים בתחילת המאה ה-20: "לה ב'ידה דו פור אל ראקי" (אתן חיי לכוס משקה) ו"פאשארו די ארמוזורה" (ציפור יפה) המוכר בגרסה העברית כ"הקטנטנה הסמיקה". המחרוזת השביעית ("הם מדליקין") אינה פותחת במוואל

אלא בלחן של שיר יווני (To yelekaki pu foris), הידוע גם בגרסתו הספרדית-יהודית שתרגומה הוא: "מי ממהץ את מכנסיוך?" (Quién ve tu pantalón dublé). גרסה זו כתבו המוסיקאים היהודים צדיק גרשון ומשה קזס בשנות ה-30, בסלוניקי. את המילה "בשבת" שר הסולן בלחן של המלחין המצרי הגדול מוחמד עבדל ווהב, במקאם סוזנאק. המחרוזת השמינית ("מרחיקין") היא בלחן השיר הידוע "אנת עומרי" של מוחמד עבדל ווהב (1964), ששרה בזמנה אום כולת'ום. המחרוזת התשיעית ("חזק אל") היא בלחן של השיר הערבי "סלמת רוחך", שבו שרים גם את הפיוט "שא לזנוחך". בסיום השיר ישנה תוספת – "טוב מה טוב שבת, מה יפה שבת".

2 << יערה עלינו רוח (סוזנאק)

מחבר: יעקב עבאדי. הלחן כולל ארבע יחידות מוסיקליות. שלוש הראשונות מקבילות לשלוש הצלעות של שש המחרוזות. היחידה הרביעית זהה בלחנה ליחידה הראשונה והיא מבוצעת כחזרה על סיום הצלע השלישית. מבנה הלחן: א-ב-ג-א.

3 << יום זה לישראל אורה ושמחה (ביאת)

פיוט זה מיוחס בספר הבקשות לר' יצחק לוריא (האר"י), אולם מחברו האמיתי הוא כנראה יצחק חנדלי, משורר יהודי מן המאה ה-16, מחצי האי קרים. את המחרוזת הראשונה והעשירית שר כל הקהל בלחן קבוע (המחרוזת האחרונה לא מבוצעת בהקלטה זו). הלחן הקבוע מורכב מיחידות מוסיקליות המקבילות לצלעות של המחרוזות והמדריך. הצלע השלישית במדריך חוזרת כפזמון בכל המחרוזות.

מבנה הלחן:

א	ב	ג	א	ב	א	ב	א	ב	ג
מדריך צלע 1	מדריך צלע 2	מדריך צלע 3	צלע 1	צלע 2	צלע 3	צלע 4	צלע 5	צלע 6	צלע 7
קהל	קהל	קהל	סולן	קהל	סולן	קהל	סולן	קהל	קהל

כל אחת מן המחרוזות 2-9 מושרת בלחן מאומץ שונה: מחרוזת שנייה ("חמדת הלבבות") – הלחן של המלחין האמריקאי ונגן העוד ממוצא ארמני, בן זמננו, ארה דינקז'יאן. לחן זה ידוע בגרסה העברית "זה הזמן לסלוח", ששר לראשונה בסוף שנות ה-80 הזמר הישראלי יואב יצחק; מחרוזת שלישית ("קדשת") – לחן כורדי ששר בזמנו זמר תורכי בשם איברהים (לפי אברהם כספי); מחרוזת רביעית ("לאיסור מלאכה") – שיר של פאריד אל אטרש, "יה קופי בועדו", שבלחן שלו שרים גם את הפיוט "יה רופאי הודו"; מחרוזת חמישית ("ושיר אערוך לך") – הלחן של "מוריניקה", שיר בספרדית-יהודית הידוע בעברית כ"שחרחורת יקראוני"; מחרוזת שישיית ("רצה תפילתי") – לחן הפיוט "אלי עמך", שהוא גם לחן השיר "דאימאן מעק" של פריד אל אטרש; מחרוזת שביעית ("ישעך קיוינו") – לחן השיר "לבד יושבת" של אביהו מדינה; מחרוזת שמינית ("אנא עליון") – לחן של "לה סירינה", שיר בספרדית-יהודית; מחרוזת תשיעית ("חדש מקדשנו") – לחן הפיוט "מה תציץ כוכבי".

4 <<< יודוך רעיוני (נאוה)

מחבר: ישראל נג' ארה. מבנה הלחן אינו מקביל למבנה הספרותי. הוא מתנהל כשירת מענה בין סולנים וקהל. סיום המדריך (המילים "יום השביעי") מופיע בסיום כל המחרוזות, ובו הסולנים שרים בצורה מליסמטית וחפשית. מבחינה מוסיקלית יחידה זו היא מעין גשר המשמש סיום ופתיחה בעת ובעונה אחת.

מבנה הלחן (החלוקה היא לפי המדריך והמחרוזת הראשונה):

א	ב	ג	ד	ג'	ד'	ג''	ד''	א	ב	ג
מדריך צלע 1	מדריך צלע 2	מדריך צלע 2 (יום השביעי)	צלע 1 חלק ראשון	צלע 1 חלק שני	צלע 2 חלק ראשון	צלע 2 חלק שני	צלע 3 צלע 4	צלע 5	צלע 6	"יום השביעי"
סולן	סולן	סולן	קהל	סולן	קהל	סולן	סולן	סולן	קהל	סולן

5 <<< יה מסי פבין (ביאת)

מחבר: דוד ב"ר יעקב פארדו. בלחן שש יחידות מוסיקליות, שכל אחת מהן מקבילה לשתי צלעות של המחרוזת. בלחן כולו שרים את המדריך, את המחרוזת הראשונה והאחרונה, ואת המדריך כסיום. מבנה הלחן: א-א-ב-א'-ב-א."

6 << יודוך מלך דר במרומים (ביאת/נאוה)

סימן: יוסף בנימין (מרדכי עבאדי). המהלך המוסיקלי מורכב משתי חטיבות. בחטיבה הראשונה, הכוללת את שתי המחרוזות הראשונות, הלחן הוא סימטרי ומדוד. הוא כולל ארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע צלעות המחרוזת. את חלקה הראשון של כל יחידה שר סולן ואת חלקה השני שר הקהל. מבנה הלחן: א-א-א-א. החטיבה השנייה (מחרוזות 3-6) כוללת חמש יחידות מוסיקליות. את החלק הראשון של צלע 1 וצלע 2 שר סולן במקצב חופשי ובסגנון אלתורי; את החלק השני של הצלע הראשונה ושל הצלע השנייה, וכן את הצלעות השלישית והרביעית, שר הקהל. מבנה הלחן: ב-ג-ד-ג-ה.

ה	ג	ד	ג	ב
צלעות 3-4	צלע 2 חלק 2	צלע 2 חלק ראשון	צלע 1 חלק שני	צלע 1 חלק ראשון
קהל	קהל	סולן	קהל	סולן

7 << אנכי שמי ה' (נהוונד)

מחבר: דויד דיין. הלחן אינו מקביל למבנה הספרותי ויש בו הרחבות מליסמטיות רבות. מבנה הלחן: א-ב-ג-ד-ב-ג-ד-ה.

בהקלטה זו מבוצעת מחרוזת אחת בלבד.

מחבר: הרב מנשה סתהון. המחרוזת הראשונה והמחרוזת האחרונה (המורכבת משתי צלעות בלבד) מושרות בלחן קבוע. מחרוזות 2, 3, 4, 5, מושרות בלחנים מאומצים שונים. הלחן הקבוע מורכב מארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע צלעות המחרוזת. מבנה הלחן: א-ב-א-ב (בשורה המסיימת - א-ב).

הלחנים המאומצים הם: במחרוזת השנייה - המקור לא ידוע; במחרוזת השלישית - לחן השיר הערבי "עלא בלד אל מחבוב", מאת המלחין המצרי הגדול ריאד אל-סינבטי, אשר חובר במקור לסרט "וודאד", שם שרה אותו הזמרת אום כולת'ום (1935); במחרוזת הרביעית - לחן השיר הערבי העממי "יה רייאח פייאין", שבו שרים גם את הפזמון "יפת עין לבבתיני". לחן זה, הרווח בכל אזור המזרח התיכון, מוכר בישראל בתור הלחן לשירו של ח.ג. ביאליק "יש לי גן"; במחרוזת החמישית - לחן השיר הערבי "יה סלט עיזין", מאת זַכְרִיָּה אחמד.

9 << רם אור גדול נעלם (נאוה)

מחבר: רפאל ענתבי. המהלך המלודי בפיוט זה מורכב משתי חטיבות עיקריות, שביניהן קטע קצר יותר. החטיבה הראשונה כוללת את שתי המחרוזות הראשונות. הקטע הקצר מושר במחרוזת השלישית, שהיא קצרה יותר מהאחרות (ארבע צלעות בלבד). החטיבה השנייה כוללת את המחרוזות הרביעית והחמישית. יש לציין כי מספר הצלעות משתנה ממחרוזת למחרוזת, ולכן גם החטיבות המוסיקליות והמהלך המלודי שונים באורכם. בחטיבה הראשונה הסולן מתחיל באלתור על המילה הפותחת את המחרוזת, ולאחר מכן שר הקהל לחן הכולל

חמש יחידות מוסיקליות (א-ב-ג-ד-ה). במחרוזת הראשונה הלחן אינו מקביל לשבע הצלעות, אך במחרוזת השנייה חמש היחידות המוסיקליות מקבילות לחמש צלעות המחרוזת. הקטע המוסיקלי האמצעי והקצר הוא לחן שבו שתי יחידות מוסיקליות המקבילות לשתי צלעות המחרוזת השלישית, כאשר היחידה השנייה ארוכה יותר וכוללת מוטיב סיום. בחטיבה השנייה של הפיוט (מחרוזות ארבע וחמש) יש מהלכים אלתוריים של סולנים ומענה מדוד של הקהל. האלתור של הסולנים נעשה על המילה "חי".

מבנה הלחן במחרוזת הרביעית: אלתור-ו-ז-ז'-ז'-אלתור-ו-ז-ז'-ז'.

מבנה הלחן במחרוזת החמישית: ג-ד-ה-אלתור-ו-ז-ז'-ז'-אלתור.

10 << פתיחה (תהלים צב)

המקאמים המושרים: "מזמור שיר" - נאווה; "טוב להודות" - נאווה; "להגיד" - שיגא; "עלי עשור" - שיגא; "כי שמחתני" - עג'ם; "מה גדלו" - עג'ם; "איש בער" - צבא; "בפרח רשעים" - נהוונד (לחן 1 - "לך אנא עורך", לחן 2 - "עוזרני אל חי"); "ותרם כראים קרני" - ראסט; "צדיק כתמר" - ביאת; "שתולים" - ביאת/חוסני; "עוד ינובון" - ביאת/חוסני; "להגיד" - חוסני.

11 << שלום וצדק נשקו (חוסני)

מחבר: הרב שלמה לניאדו. בלחן ארבע יחידות מוסיקליות, המקבילות לארבע הצלעות של חמש המחרוזות. מבנה הלחן: א-ב-א'-ב'.

תקליטור 4

1 << יראנו כקדם נפלאות (ביאת)

מחבר: יצחק בן עטר. הקטע נפתח במחרוזת האחרונה של הפיוט הקודם "שלום וצדק נשקו". הלחן מורכב מארבע יחידות מוסיקליות. מבנה הלחן: א-א-ב-ב. במחרוזות שבהן ארבע צלעות (2, 4, 5), כל צלע במחרוזת מקבילה ליחידה מוסיקלית. במחרוזת השנייה, שבה שש צלעות, הצלע השלישית והצלע הרביעית מקבילות ליחידה המוסיקלית השלישית (ב), והצלעות החמישית והשישית מקבילות ליחידה המוסיקלית הרביעית (ב). במחרוזת השלישית, שגם בה שש צלעות, הצלעות הראשונה והשנייה מקבילות ליחידה הראשונה (א), והצלעות החמישית והשישית מקבילות ליחידה הרביעית (ב).

2 << חי ונעלם (נהוונד)

מחבר: חיים שאול עבוד. את הלחן הביא כנראה המחבר מארגנטינה, שם שהה שנים רבות. האופי המוסיקלי הוא מערבי יותר מאופי הלחנים האחרים של פיוטי הבקשות. זהו הפיוט האחרון אשר נכנס אל רפרטואר הבקשות בשנות החמישים של המאה ה-20. הלחן מורכב משתי חטיבות. החטיבה הראשונה כוללת את המחרוזות הראשונה והשלישית, והחטיבה השנייה – את המחרוזות השנייה והרביעית. הלחן בחטיבה הראשונה הוא אטי ולירי מאוד. בלחן זה יש חמש יחידות מוסיקליות, אשר אינן מקבילות במדויק לצלעות המחרוזת הראשונה והמחרוזת

השלישית. מבנה הלחן בחטיבה הראשונה: א-ב-ג-ד-ה. בחטיבה השנייה הלחן מהיר יותר, ובעל משקל ומקצב מודגשים. יש בו שתי יחידות מוסיקליות. היחידה הראשונה מקבילה לשתי הצלעות הראשונות של המחרוזת השלישית, והשנייה מקבילה לצלע השלישית של המחרוזת. מבנה הלחן השני הוא: א-ב, והוא מושר פעמיים.

3 << מלא פי שירה וזמרה (ג'הרכא)

סימן: מאיר. הלחן כולל שלוש חטיבות; את הראשונה שר הקהל, ואילו השנייה והשלישית מתנהלות כשירת מענה בין סולן לקהל. החטיבה הראשונה מבוססת על מקאם עג'ם, השנייה על מקאם צבא, והשלישית על מקאם ג'הרכא. יש מעבר מודאלי בין חטיבה לחטיבה. מבנה הלחן: חטיבה ראשונה – א-ב-א-ב (צלעות 1, 2, 3, 4); חטיבה שנייה – ג-ג'-ד (צלע 5); חטיבה שלישית – ה-ה'-ו (צלע 6 [7])

4 << אשא לבי אל כפים (חוסיני)

מחבר: אליהו ששון. הלחן מורכב מארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע הצלעות של המחרוזת. מבנה הלחן: א-א-ב-ג. יש לציין כי בניגוד לבתי כנסת אחרים, בבית הכנסת "הר ציון" אין שרים את המחרוזת החמישית והמחרוזת השישית בלחן הקבוע, אלא בלחן אחר ששר סולן. במחרוזת השביעית חוזרים ללחן הקבוע.

5 << יה אלה מלכות עלם (חוסיני)

מחבר: ישראל נג' ארה. הלחן מורכב משתי יחידות מוסיקליות החוזרות ארבע פעמים, ואינן מקבילות לעשר צלעות המחרוזת. בהקלטה שלפנינו מושרות המחרוזת הראשונה והמחרוזת האחרונה בלבד. מבנה הלחן:
א'-ב-א-ב-א-ב-א'-ב.

6 << יה רבון עלם א' (ראסט)

מחבר: ישראל נג' ארה. הלחן המושר כאן נחשב ללחן הקדום שהביאה עמה קהילת יהודי חלב לירושלים. הוא מורכב משתי יחידות מוסיקליות המקבילות כל אחת לצלע של המחרוזת ולצלע של הפזמון החוזר.

7 << יה רבון עלם ב' (ראסט)

הלחן הוא מאת הפייטן והמוסיקאי הספרדי-ירושלמי מרדכי חלפון. זהו הלחן שבו שרים בדרך כלל בבית הכנסת "הר ציון" את הפיוט "יה רבון". בלחן ארבע יחידות מוסיקליות המקבילות כל אחת לצלע של המחרוזת. כל יחידה וכל צלע חוזרות פעמיים. ביחידה השלישית יש שירה מליסמטית של סולן, ומענה של הקהל. מבנה הלחן: א-א-ב-ב-ג-(2+1)-ג-(2+1)-ד-ד. בהקלטה נשמע ברקע צלצול פעמונים.

8 <<< אני אספר באמרי שפר (חוזאם)

מחבר: מרדכי עבאדי. הלחן הקבוע כולל שמונה יחידות מוסיקליות המקבילות כל אחת לצלע ושרים בו שתי מחרוזות. מבנה הלחן: א-ב-ג-ד-ה-ו-ז-ד. לקראת סיום הפיוט שרים שלוש מחרוזות ("חפץ", "זכור", "קדוש") בלחן השיר הערבי של עבדלגאני אל שייד, "יאם אל עביא", הידוע בביצועה של הזמרת הלבנונית פיירוז. את המחרוזות האחרונה שרים בלחן הקבוע.

9 <<< מהללך ורב גדלך (ראסט)

מחבר - מרדכי עבאדי. לפיוט שני לחנים: בלחן הראשון שרים את המחרוזות 1, 2, ובלחן השני את המחרוזות 3, 4, 6. את המחרוזת החמישית שרים בלחן מאומץ (מקור לא ידוע). בלחן הראשון שרים את המחרוזת כולה, ויש בו שמונה יחידות מוסיקליות שכל אחת מהן מקבילה לצלע של המחרוזת. את הצלעות החמישית והשישית שרים פעמיים. מבנה הלחן הראשון הוא: א-ב-א-ב'-ג-ד-ג-ד'. הלחן השני מבוצע בשירת מענה בין סולנים לקהל, כאשר החלק של הסולן הוא מליסמטי וחופשי. הסולן שר את הצלע הראשונה ואת חלקה הראשון של הצלע הרביעית (חלק זה חוזר פעמיים). מבנה הלחן: [ס] ה-ה'-[ס] ו-[ס] ו-ה' (האות ס' מציינת את שירת הסולן).

10 << משמים שלום לעם (ראסט)

מחבר: מרדכי עבאדי. מושרים כאן שני לחנים וקטעי ביניים. הלחן הראשון מושר במחרוזות 1, 2, 5, 6. הוא כולל חמש יחידות מוסיקליות וחוזר פעמיים בכל מחרוזת, עם שינוי קל (יחידה ס) ששר הסולן במהלך מליסמטי. מבנה הלחן: א-ב-ג-ד-ה א-ב-ס-ד-ה. בסוף כל מחרוזת בלחן זה, שרים את המילים "ג'אנם יאלאל" (ממקור תורכי) בתבנית מלודית קבועה, וחוזרים על שתי הצלעות האחרונות של המחרוזת. לאחר תבנית זו שרים הסולנים והקהל לחנים מאומצים של שירים ערביים ידועים: בסיום מחרוזת ראשונה – לחן של מוחמד עבדל ווהב, "ענדמא יאתי אל מסא" (1936); בסיום מחרוזת חמישית – לחן השיר העממי הערבי "יא שאדי אל אלחאן". הלחן השני מושר במחרוזות 3, 4, ללא התוספת המלודית שבסיום הלחן הראשון. מבנה הלחן השני הוא: ו-ז-ח-ט-י-כ-ל-ח-ט.

11 << רנו ושבחו לאל ישראל עמו (ביאת/נאוה)

מחבר: רפאל ענתבי. בלחן שבע יחידות מוסיקליות המקבילות לצלעות המחרוזת הראשונה אך אינן מקבילות במדויק לצלעות כל המחרוזות. מבנה הלחן: א-ב-ב-ס-ג-ס-ד-ה (ס' מציין סולן).

תקליטור 5

1 <<< שבחו אל עדת ישראל (מוחיאר)

מחבר: שלום כפ"ף. הלחן כולל שמונה יחידות מוסיקליות, כאשר כל שתי יחידות מקבילות לצלע של מחרוזת. את היחידה הראשונה בכל צמד שר סולן במהלך מוסיקלי מליסמטי, והיחידה השנייה היא מענה של הקהל, שהוא קצר יותר ופחות חופשי ומליסמטי. בהקלטה זו מושרות מחרוזות 1, 5, 6. מבנה הלחן הוא: א-ב-א-ב-א-ב-א-ג.

2 <<< יה אלי נכספה נפשי (שיגא)

מחבר: הרב נסים לופס. בהקלטה שלפנינו אפשר להבחין כי מר אברהם כספי שר את הפיוט לבדו, כאשר מעט מאוד מהמשתתפים מצטרפים אליו. בבירור שעשיתי לאחר הקלטה זו, הסתבר כי רוב המשתתפים אינם מכירים לחן זה, מלבד מר כספי. לדבריו זהו לחן שהוא זוכר מילדותו. בלחן ארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע צלעות המחרוזת. מבנה הלחן: א-א'-א-ב. בהקלטה זו מושרות המחרוזות 1, 3, 5.

3 <<< יודו שמך איום נורא (ביאת)

מחבר: יצחק כהן מעלי. בלחן ארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע צלעות המחרוזת. מבנה הלחן: א-ב-א-ב. בהקלטה זו מושרות המחרוזות 1, 5, 8.

4 << יודוך כל המיחלים (ביאת)

מחבר: דוד קצין. הפיוט מושר כאן במקאם ביאת, אולם רוני איש-רן (פייטן ומוסיקאי האמון על מסורת "ספרד-ירושלים") מספר כי בילדותו, בשנות השישים והשבעים של המאה ה-20, שרו פיוט זה במקאם צבא. לדעתו חל כאן שינוי הדרגתי, ובמשך השנים נוצר תהליך מעבר אל מקאם ביאת. הלחן מורכב משלוש חטיבות. את החטיבה הראשונה שר כל הקהל, בלחן שכולל שש יחידות מוסיקליות המקבילות לשש הצלעות הראשונות של המחרוזת. מבנה הלחן בחטיבה ראשונה: א-א-א'-א-א-א'.

חטיבה שנייה מתנהלת כשירת מענה בין הסולנים והקהל. המבנה המוסיקלי של חטיבה זו:

סולן צלע 5	קהל צלע 6	סולן ("חי")	קהל	סולן ("חי")	קהל	סולן ("חי")	קהל	סולן ("חי")	קהל
ב	א"	מוטיב 1 מוטיב 2	ק	2ס	ק	2ס	ק	2ס	מוטיב 1 מוטיב 2 מוטיב 3 מוטיב 4 x 3

בחטיבה השלישית חוזרים ללחן הקבוע ושרים בו את הצלע השביעית והשמינית.

5 <<< אביעה שירה (צבא)

מחבר: עזרא סוויד. הלחן מורכב משתי יחידות מוסיקליות. ביחידה הראשונה שני מוטיבים המקבילים לשתי הצלעות של כל מחרוזת. חלק זה שרים סולנים. היחידה השנייה מקבילה לצלע השלישית, החוזרת בכל המחרוזות כפזמון חוזר. יש בה שלושה מוטיבים, ושר אותה כל הקהל. מבנה הלחן: א(1+2) – ב(1+2+3).

6 <<< ישמרך כאישון בת (צבא)

מחבר: יהודה עטייה. לפיוט שני לחנים. את הלחן הראשון שרים בכל המחרוזות מלבד מחרוזת 5, שאותה שרים בלחן השני. הלחן הראשון כולל ארבע יחידות מוסיקליות, המקבילות לארבע צלעות המחרוזת. מבנה הלחן הראשון הוא: א-ב-ג-ד. הלחן השני כולל גם הוא ארבע יחידות המקבילות לארבע הצלעות. מבנה הלחן השני הוא: ה-ו-ה-ו.

7 <<< פתיחה (דניאל ג, לב-לג)

אֶתִּיא וְתִמְהִיא – צבא, חיג'אז, שיגא.

8 <<< יום ליום אודה (חוזאם)

מחבר: ישראל נג'ארה. בלחן שמונה יחידות מוסיקליות המקבילות למחרוזת שלמה. מספר צלעות המחרוזות אינו קבוע, ולכן היחידות המוסיקליות אינן מקבילות לצלעות במדויק. בדרך כלל היחידה מקבילה לצלע קצרה או למחצית צלע ארוכה. מבנה הלחן: א-ב-א-ג-ד-ה-ו-ז.

9 <<< פתיחה (תהלים קמה, יח-יט)

קרוב ה' לכל קראיו - שיגא.

10 (א) <<< בר יוחאי נמשחת אשריך (צבא)

מחבר: שמעון בן לביא. הקהל שר את כל המחרוזות מלבד מחרוזות 7, 8, 9. הלחן מורכב משתי יחידות מוסיקליות החוזרות פעמיים בכל מחרוזת ומקבילות בדרך כלל לארבע צלעות המחרוזות. מבנה הלחן הוא: א-ב-א-ב. המדריך חוזר כפזמון ובו יחידות א-ב. במחרוזות 7, 8, 9, נוסף ללחן הקבוע מוטיב אלתורי, ששרים אותו סולנים בחלק הראשון של הצלע הראשונה והצלע השלישית בכל מחרוזת.

10 (ב) <<< פתיחה (תהלים קט, ל; סט, לא; כח, ז)

אודה ה' מאד - שיגא.

11 <<< מרומים ישכון עם קדשי (חוזאם)

מחבר: מרדכי עבאדי. בלחן שתי חטיבות. הראשונה כוללת שמונה יחידות מוסיקליות, המקבילות לשמונה הצלעות הראשונות של המחרוזות 1, 2, 3, 4. את החטיבה השנייה שרים כפזמון חוזר, והיא כוללת ארבע יחידות מוסיקליות המקבילות לארבע הצלעות האחרונות של מחרוזת 1 ומחרוזת 4. יחידות אלו מושרות גם בסיום מחרוזות 2 ו-3. מבנה הלחן כולו הוא: א-ב-א-ב'-ג-ד-דא-ב" [ס] ה- [ס] ה-א-ב".

מחבר: אברהם יצחק ענתבי. הלחן מורכב מארבע יחידות מוסיקליות, שהשלישית בהן נחלקת בין סולן לקהל. את החלק הראשון של הצלע שר סולן במהלך מוסיקלי חופשי ואלתורי, והחלק השני של הצלע הוא מענה של הקהל. מבנה הלחן: א-א-[ס]-ב-א.

תקליטור 6

1 << דרשתי את שם ה' (ביאת/חיג'אז)

מחבר: דוד סתהון. בלחן שתי חטיבות, ובשלמותו הוא מקביל למחרוזת אחת. את החטיבה הראשונה, הכוללות שלוש צלעות של המחרוזת, שר הקהל. יש בה שמונה יחידות מוסיקליות, שאינן מקבילות לשלוש הצלעות של המחרוזת. החטיבה השנייה היא שירת מענה בין סולן לקהל, הנחלקת לשש יחידות מוסיקליות שמקבילות לשלוש הצלעות האחרונות במחרוזת.

מבנה הלחן בחטיבה הראשונה:

א	ב	ג	ד	ב'	ג	ד	ה
צלע 1 חלק ראשון	צלע 1 חלק שני	צלע 1 מלה אחרונה	צלע 2 חלק ראשון	צלע 2	תוספת המילה ה'	צלע 3 חלק ראשון	צלע 3 חלק שני

מבנה הלחן בחטיבה השנייה:

ו	ה	ו'	ז	ו''	ה+ה'
צלע 4 חלק ראשון	צלע 4 חלק שני	צלע 5 חלק ראשון	צלע 5 כולה	צלע 6 חלק ראשון	צלע 6 חלק שני + תוספת "אלי"
סולן	קהל	סולן	קהל	סולן	קהל

הפיוט נחתם בשלוש צלעות בהן מושר הלחן של החטיבה הראשונה.

2 <<< אדון יחיד יסד ארץ בחכמה (חוזאם)

מחבר: הרב מנשה סתהון. הלחן כולל שמונה יחידות מוסיקליות, המקבילות כל אחת לצלע של מחרוזת. בלחן השלם שרים שתי מחרוזות. מבנה הלחן: א-ב-א-ב-ג-ד-א-ב.

3 <<< יושב תהלות (כורד)

מחבר: יוסף סתהון. פיוט זה הוא היחיד בכל רפרטואר שירת הבקשות שהלחן שלו הוא במקאם כורד. בלחן שש יחידות מוסיקליות המקבילות כל אחת לצלע של מחרוזת, כאשר הצלעות השלישית והרביעית חוזרות פעמיים. מבנה הלחן: א-ב-ג-ד-ג-ד-ג-ד.

4 <<< ידיד נפש אב הרחמן (עג'ם)

מחבר: אלעזר אזכרי. בטקס שירת הבקשות, החטיבה הפותחת בפיוט זה ומסתיימת ב"קדיש", מושרת תמיד במקאם של השבת הבאה אחרי יום חמישי, היום בו שרים את הבקשות בבית הכנסת "הר ציון". בסדרת הקלטות זו שרים אותה במקאם "עג'ם" ויש בה לחנים שונים: לחן 1 ("ידיד נפש") – השיר "ניצני שלום", מאת המשורר והמלחין היהודי-תורכי, יצחק אליהו נבון (1859–1952), אשר לחנו הוא לחן עממי ידוע בבלקן ובתורכיה. בלחן זה שרים גם את הפיוט "אני לקראת דודי ארוץ"; לחן 2 ("אנא אל נא") – לחן הפיוט "לאל אשר שבת"; לחן 3 ("ותיק יהמו") – המשך הלחן הקודם; לחן 4 ("אנא אלי") – לחן של מוחמד עבדל ווהב לשיר "אהון עליך" (1928); לחן 5 ("תאיר") – לחן הפיוט "אשיר לאל" של המשורר והמלחין היהודי-ספרדי מירושלים, מרדכי חלפון.

מחבר: אברהם אבן עזרא. שלושה לחנים שונים מושרים במקאם עג'ם: לחן 1 ("אגדלך") – לחן מצרי לשיר "סלם אל כדווי"; לחן 2 ("רקיעי רום") – לחן של המנון בית המלוכה המצרי; לחן 3 ("מרומם") – לחן השיר העממי מבוכרה שבאוזבקיסטן, שהובא לישראל בראשית המאה ה-20 על ידי עולים מבוכרה. הגרסה העברית של השיר, הפותחת במילים "בבוכרה היפה", התפרסמה בישראל לאחר שהושרה במחזמר "נסר א-דין", שהפיק יוסף בן ישראל בתחילת שנות ה-50.

6 <<< אברך את ה' אשר יעצני (תהלים טז, ז-יא)

גם את החלק זה שרים הסולנים והקהל במקאם עג'ם. הסולנים מוסיפים מהלכים מוסיקליים במקאמים הקרובים לעג'ם, והם עושים זאת בסגנון חופשי ואלתורי, כפי שנהוג לעשות בכל הפתיחות שבמהלך האירוע. הקהל שר פיוטים המוכרים במסורת "ספרד-ירושלים" ובקרב יהודי סוריה כ"פזמונים", ואינם חלק מרפרטואר הבקשות. פזמונים אלו חוברו בדרך כלל לאחר זמן חיבורם של פיוטי הבקשות, והלחנים שלהם לקוחים משירים ערביים פופולריים או ממנגינות תורכיות ואחרות, מאזור המזרח התיכון.

להלן סדר הלחנים והאלתורים הנשמעים בהקלטה זו: "אברך" – סולן בסגנון חופשי; (1) "מלך רחמן" (לחן ערבי לשיר "דום יא זמן") – קהל; (2) "הודו נא עם אמונה" – קהל, "שויתי" – סולן בסגנון חופשי; (3) "רונו שיר הלל", לחן ערבי לשיר "כאן אגמל יום" (1955) מאת מוחמד עבדל ווהב – קהל, "לכן" – סולנים בסגנון חופשי; (4) "חנון רחם" (לחן השיר הפופולרי ממקור בלתי מזוהה "מדאם מנאנא") – קהל.

7 << רבי חנניא בן עקשיא (משנה מכות ג, יז)

קטע זה שרים סולנים בסגנון חופשי.

8 << קדיש

הקדיש מסיים תמיד את טקס שירת הבקשות. בהקלטה זו שר אותו אברהם כספי במקאם עג'ם ומשולבים בו לחנים שונים במקאם זה.

מילון מונחים

אקרוסטיכון – שיטת עיטור ספרותית בפיוטי קודש, שבה האותיות בתחילת כל טור או מחרוזת מסודרות באופן מכוון. לעתים סדר האותיות הוא לפי הא"ב (מן ההתחלה לסוף או מן הסוף להתחלה) ולעתים הוא ערוך על פי שם המחבר.

יחידה מוסיקלית – מהלך מוסיקלי שהוא יחידה מובחנת שאפשר גם לכנות אותה "משפט מוסיקלי", או בלועזית "פראזה מוסיקלית".

לחן מאומץ – לחן שחובר לשיר מסוים ומבוצע בטקסט של שיר אחר.

מדריך – שורה המורכבת בדרך כלל משתי צלעות, הבאה בפתיחת הפיוט.

מחרוזת – מונח השייך לשירת הקודש והוא מציין צירוף של מספר צלעות, שהן יחידה שלמה ונפרדת בתוך הפיוט. בשירה המודרנית משתמשים במונח "בית".

סימן – מונח זה, הבא בכותרת של פיוט, מציין שיש אקרוסטיכון של שם המחבר או כינויו במהלך הפיוט.

פזמונים – פיוטי קודש שאינם כלולים בפיוטי שירת הבקשות והם שייכים לאוסף הפיוטים של קהילות יהודי סוריה והמזרח התיכון.

פזמון חוזר – צלע או כמה צלעות החוזרות בסיום כל מחרוזת בלחן זהה.

פיוט – שירת קודש, אשר בתקופה בה נוצרה התפילה היהודית – במאות הראשונות לספירה – באה לגוון את התפילה ואת הטקסים הדתיים והייתה לחלק בלתי נפרד מן התפילה. במהלך הזמן הורחב מקומם של הפיוטים והם הפכו לשמש גם באירועים של מעגל החיים ובטקסים פְּרָלִיטורגִיִּים, כמו שירת הבקשות.

צלע – היחידה הספרותית הקטנה ביותר בפיוט. כל מחרוזת מורכבת ממספר מסוים של צלעות.

ביבליוגרפיה Bibliography

ברנע, עזרא | Barnea, Ezra

1996 <<< "הבכורה: התגבשות נוסח התפילה במסורת החזנות הספרדית-ירושלמית עד הגיעה למעמדה כיום". דוכן י"ד (תשנ"ו): 25-38.

(The Development of the Jerusalem-Sephardi Cantorial Style Until It Reached its Present-Day Status. **Dukhan** 14, pp. 25-38)

1997 >>> Music and Cantillation in the Sephardi Synagogue. In: **Musical Performance: The Performance of Jewish and Arab Music in Israel Today**, ed. A. Shiloah. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, pp. 65-80.

אידלסון, אברהם צבי | Idelsohn, Abraham Zvi

1923 <<< אוצר נגינות ישראל, כרך ד' – נגינות ספרדי המזרח. ירושלים-ברלין-וינה, הוצאת בנימין הרץ, תרפ"ג.

Gesänge der orientalischen Sefardim. Hebräisch-orientalischer Melodieschatz, vol. IV

כ"ץ, רות | Katz, Ruth

1968 >>> The Singing of Baqqashot by Aleppo Jews. **Acta Musicologica** 40, pp. 65-85.

קאופמן שלמיי, קיי | Kaufman Shelemay, Kay

1998 >>> **Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance Among Syrian Jews.**

Chicago, Chicago University Press.

קליגמן, מרק | Kligman, Mark L.

1997 >>> **Modes of Prayer: Arabic Maqamat in the Shabbat Morning Liturgical**

Music of the Syrian Jews in Brooklyn.

Ph. D. diss., New York University.

לאניאדו, דוד בנציון בן שלמה | Laniado, David

1980 <<< **לקדושים אשר באר"ץ: לתולדות חכמי ורבני אר"ץ (חלב). ירושלים,**

הוצאת בני המחר.

(To the Holy Men of Ara"tz: History of the Sages and Rabbis of Aleppo)

סרוסי, אדוין | Seroussi, Edwin

1990 >>> **The Turkish Makam in the Musical Culture of the Ottoman Jews,**

Sources and Examples. Israel Studies in Musicology 5, pp. 43-58.

1993 <<< **"לראשית שירת הבקשות בירושלים במאה הי"ט", פעמים 56 (1993): 106-124**

(On the Beginnings of the Singing of **Bakkashot** in 19th Century Jerusalem.

Pe'amim 56, pp. 106-124)

יאיאמה, קומיקו | Yayama, Komiko

2003 <<< שירת הבקשות של יהודי חלב בירושלים: המערכת המודאלית וסגנון השירה.
עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים.

The Baqqashot of the Jews of Aleppo in Jerusalem: Modal System and Cantorial
Style. Ph.D. diss., Hebrew University in Jerusalem.

יהושע, יעקב | Yehoshua, Yaakov

1979 <<< בין מסורת להווי במשכנות הספרדים בירושלים. ירושלים: ועד עדת הספרדים
בירושלים, כרך 1.

(Between Tradition and Ways of Life in the Sephardi Quarters of Jerusalem, vol. 1)

שירי

הבקשות לשבת

זמרה

תכב

שפלות דלותנו. אתה נואלנו. מעולם עד-

בשוקה. מוכה קל במהרה. על יד איש

לאמר דנה בא יום:

שיר ושכחה. הלל שיר ושכחה. גם יגון

שכחה וקול שמחה. כל-היום:

אתה תושיענו. קוינו כל-

תנו קנו. כי אתה אבינו. אתה תושיענו. קוינו כל-

לעבד יצרנו. ידעת יצרנו. רק רע

אל ירד לבו.

תכב

שירי

סולח לשבים.
כלם היום:

עושה לעש
ידרשון

פזקח

לשפת

וְקָרְבָּיִם. חַיִּים
נִקְרָבִים. חֶלְקָם בְּאֶהָבִים. חַיִּים

וְשִׁפְטִים חֲזָקִים. וְאוֹהֵב צְדִיקִים. לְדֹ

וְשׁוֹמֵר אֶת גְּדִים. וּמַתִּיר אֲמִירִים.

מִנְחָה לְאֱלֹוֹפִים. יְשִׁבוֹן

מֵאוֹת וְאֱלֹפִים. מִנְחָה לְאֱלֹוֹפִים. יְשִׁבוֹן

רוּחָה אֶת יְרֵאָיו. רַחוּם עַל בְּרוּאָיו.

מִקְדָּשׁ כּוֹנֵנוֹ. יְדִיד בֵּן
אֱלֹהֵינוּ. מִקְדָּשׁ כּוֹנֵנוֹ. יְדִיד בֵּן

נִפְלְאוֹת הַרְאֵנוּ. בְּעֵצִים
וְלִשְׁוֹנֵנוּ. נִפְלְאוֹת הַרְאֵנוּ. בְּעֵצִים

חֹדֶה.

Glossary

Adopted *leḥanim* – Melodies of Hebrew or non-Hebrew, secular or religious, songs that are adapted for the singing of Hebrew sacred poems.

Lahan – melody, tune.

Mawwal – Arab vocal genre that is based on improvisation in flowing rhythmic style.

Musical unit – a defined melodic progression that can also be called a “phrase”.

***Payytan* (pl. *payytanim*)** – In the Sephardi tradition, a singer expert in the performance of religious songs.

Piyyut – A sacred Hebrew poem.

***Pizmon* (pl. *pizmonim*)** - Religious poem that does not belong to the *Baqqashot* repertoire of the Jerusalem Sephardi tradition.

Strophe - a combination of verses that create a textual unit within a poem.

Verse - the shortest poetic unit.

7 >>> *Rabbi Hanania* (Mishna, Makot, 3, 17)

Performed by solo singers in free style.

8 >>> *Qaddish*

Sung by Abraham Caspi at the end of the service to a potpourri of melodies in *maqam* Ajam from diverse sources.

5 >>> *Agadelkha elohai* (I will make thee great my Lord)

Author: Abraham ibn Ezra. Three melodies in *maqam* Ajam are performed with this poem: 1. *Agadelkha* – Egyptian *lahan*, *Salam al qadawi*; 2. *Reki'ei rum*, *lahan* of the Egyptian royal anthem. 3. *Meromam*, *lahan* of a folk tune from Bukhara (Uzbekistan) brought to Israel in the early twentieth century by immigrants from that Central Asian city. The tune became very well known in Israel through its Hebrew cover version *Bukhara hayafa* (Beautiful Bukhara) included in the early 1950s musical *Naser a-Din* produced by Yosef Ben Israel.

6 >>> *Avarekh et Adonai* (I shall bless the Lord) (Psalms 16, 7-11)

This part of the service is performed by solo singers who sing the verses of the Psalm in *maqam* Ajam and in other *maqamat* close to it in a free and improvisatory style, as in the *petihot* performed in the course of the event. At this point the congregation sings *piyyutim* in *maqam* Ajam which are not part of the *Baqqashot* repertoire. These *piyyutim* are known in the Jerusalem-Sephardi and Syrian Jewish tradition as *pizmonim* (lit.: songs). They were usually composed at a later date, and are based on popular Arabic songs, melodies from Turkey or from other parts of the Middle East. The present recording includes: *Avarekh* – solo in free style; 1. Congregation: *Melekh rahman* (Arabic *lahan*: *Dum ya zaman*); 2. Congregation: *Hodu na 'am emuna*; solo singer in free style: *Shiviti* – *Amut*; 3. Congregation: *Ronu shir hallel* (Arabic *lahan*, *Kan agmal yom* by Muhammad Abdel Wahab; solo singers in free style: *Lakhen*; 4. Congregation: *Hanun rahem* (*lahan*: *Madam Manana*, a yet unidentified popular song).

2 >>> *Adon yahid yasad eretz be-hokhmah* (The one Lord created earth with wisdom): Huzzam

Author: Menasheh Sison. The *lahan* consists of eight musical units, each of which corresponds to a verse of the strophe. The whole *lahan* consists of two strophes. Melodic structure: a-b-a-b-c-d-a-b.

3 >>> *Yoshev tehilot* (He who sits in praise): Kurd

Author: Joseph Sison. This *piyyut* is the only one in the *Baqqashot* whose *lahan* is in *maqam* Kurd. The *lahan* consists of six musical units, each one corresponding to a verse of a strophe. Units five and six are a repetition of the third and fourth verses of the strophe. Melodic structure: a-b-c-d-c-d.

4 >>> *Yedid nefesh* (Friend of the soul): Ajam

The section of the *Baqqashot* that begins with this *piyyut* and concludes with the *Qaddish* is performed in the *maqam* of the Sabbath following the Thursday on which the *Baqqashot* are sung in the Har Tzyion synagogue. In this series of recordings it is sung in *maqam* Ajam. In the course of the performance of the *piyyut* *Yedid nefesh* a number of *lehanim* are sung: 1. *Yedid nefesh* – the *lahan* of the Hebrew song *Nitzanei shalom* written by the Turkish Jewish poet and singer Yitzhak Eliyahu Navon (1859-1952) and set by him to a folk tune known in the Balkans and Turkey; 2. *Ana el na*, the *lahan* of the *piyyut* *La-el asher shavat*; 3. *Vatig yehemu* continues the previous *lahan*; 4. *Ana eli*, sung to *Abun 'alaik*, a *lahan* by Muhammad Abdel Wahab (1928); 5. *Ta'ir*, *lahan* of the *piyyut* *Ashir la-el* by the twentieth-century Sephardi composer Mordecai Halfon.

CD 6

1 >>> *Darashti* (I sought): Bayyat/Hijaz

Author: David Siton. The *lahan* is divided into two sections, and in its entirety it corresponds to a single strophe. The first section, sung by the congregation, contains eight musical units that include the first three verses. The second section is an antiphon sung by a solo singer and the congregation, divided into six musical units corresponding to the last three verses of the strophe. Melodic structure of the first section:

a	b	c	d	b'	c	d	e
verse 1 part 1	verse 1 part 2	verse 1 last word	verse 2 part 1	verse 2	added word "Adonai"	verse 3 part 1	verse 3 part 2

Melodic structure of the second section:

f	e	f'	g	f''	e+e'
part 1 verse 4	verse 4 part 2	verse 5 part 1	verse 5	verse 6 part 1	verse 6 + "eli"
solo	congr.	solo	congr.	solo	congr.

At the end of the *piyyut* the first section is sung to three verses.

10a >>> *Bar Yohai*: Sabah

Author: Shimon ben Lavi. In all the strophes apart from nos. 7, 8, and 9 the *lahan* is sung by the congregation. It consists of two musical units that are repeated twice and correspond to the four verses of the strophe. The structure of the *lahan* is: a-b-a-b. The introduction is repeated as refrain and includes units a-b. In strophes 7, 8, and 9 an improvisatory *lahan*, sung by solo singers in the first part of the first and third verse in each strophe, is added to the original one.

10b >>> *Petiha* (Psalms 109, 30; 69, 31; 28, 7)

Odeh Adonai me'od – Segah.

11 >>> *Meromim yishkon 'am qodshi* (My sacred people will dwell in the heights): Huzzam

Author: Mordecai Abadi. The *lahan* is divided into two sections, the first of which consists of eight musical units, corresponding to the eight first verses of strophes 1, 2, 3, and 4. The second section is sung to a recurring refrain, and it contains four musical units corresponding to the last four verses of strophes 1 and 4; these units are also sung at the end of strophes 2 and 3. The structure of the complete *lahan* is: a-b-a-b'-c-d-d+a-b"-[solo] e-[solo] e-a-b".

12 >>> *Or tzaḥ u-fashut* (Pure and simple light): Huzzam

Author: Abraham Yitzhak Antebi. The *lahan* consists of four musical units. The third unit is divided between the solo singer and the congregation. The first part of the verse is sung by a solo singer in the course of a free improvisatory musical progression, while the second part of the verse is the congregation's response. Melodic structure: a-a-[solo]b-a.

6 >>> *Yishmerekha ke'ishon* (May He protect you as the apple of His Eye)

Author: Yehuda Attia. There are two *lehanim* in this *piyyut*. The first is sung in every strophe except the fifth, in which the second *lahan* is sung. The first *lahan* includes four musical units that correspond to the four verses of the strophe. The melodic structure is: a-b-c-d. The second *lahan* also contains four units which correspond to the four verses. Melodic structure of the second *lahan*: e-f-e-f.

7 >>> *Petiha* (Daniel 3, 32-3)

Ataya ve-timbaya - Saba, Hijaz, Segah.

8 >>> *Yom le-yom odeh* (I shall give thanks day by day): Huzzam

Author: Israel Najara. The *lahan* consists of eight musical units which correspond to a complete strophe. The number of verses in the strophes is irregular, so the musical units do not correspond exactly to the verses. The unit usually corresponds to a short verse or to half a long verse. Melodic structure: a-b-a-c-d-e-f-g.

9 >>> *Petiha* (Psalms 145 18-19)

Karov Adonai le-khol - Segah.

4 >>> *Yodukha kol ha-meyaholim* (May all those who hope thank Thee): Bayyat

Author: David Katzin. This *piyyut* is sung here in *maqam* Bayyat, but our musical adviser Roni Ish Ran claims that when he was young (in the sixth and seventh decades of the twentieth century) it was sung in *maqam* Saba; he believes that in the course of time the *maqam* was changed to Bayyat. The *lahan* is divided into three sections. The first, sung by the whole congregation, contains the first six verses of the strophe. The *lahan* consists of six musical units, corresponding to the first six verses of the strophe. Melodic structure: a-a'-a-a'-a-a'. The second section is an antiphon between solo singers and the congregation sung to verses 5 and 6. The complex musical structure of this section is as follows:

solo	congr.	soloists	congr.	solo	congr.	solo	cong	solo	congr.
verse 5	verse 6	hai		hai		hai		hai	
b	a''	motif 1 (x4 times) motif 2	congr. response	S 2	congr. response	S 2	congr. response	S 2	motif 1 motif 2 motif 3 motif 4 (x3 times)

The third section returns to the original *lahan*, sung to the seventh and eighth verses.

5 >>> *Abi'a shira* (I shall express my song): Saba

Author: Ezra Sweid. The *lahan* is divided into two musical units. In the first unit there are two motifs corresponding to the two verses of each strophe. This part is sung by solo singers. The second unit includes three motifs, and it corresponds to the refrain. This part is sung by the congregation. Melodic structure: a(1+2)-b(1+2+3).

CD 5

1 >>> *Shabehu El* (Praise God): Muhayyar

Author: Shalom Khafif. The *lahan* consists of eight musical units; every two units correspond to a verse. The first unit of each pair is sung by the solo singer in a melismatic musical progression, while the second constitutes the congregation's response; this unit is shorter, and less free and melismatic. In this recording only strophes 1, 5, and 6 are performed. Melodic structure: a-b-a-b-a-b-a-c.

2 >>> *Yah eli* (Lord God, my soul has yearned): Segah

Author: Rabbi Nissim Lopes. In this recording Abraham Caspi sings the *piyyut* by himself, with little participation on the part of the congregants. After the recording had been made, I found that most of the congregants, with the exception of Caspi who has known this tune since his childhood, are not familiar with this *lahan*. It consists of four musical units, corresponding to the four verses of the strophe. Melodic structure: a-a'-a-b. In this recording only strophes 1, 3, and 5 are sung.

3 >>> *Yodu shimkha* (They will give thanks to Thy name): Bayyat

Author: Yitzhak Cohen Ma'ali. The *lahan* consists of four musical units, corresponding to the four verses of the strophe. Melodic structure: a-b-a-b. In this recording only strophes 1, 5, and 8 are sung.

solo singers and the congregation; the solo singer's part is melismatic and free. The solo part is sung to the first verse and the first part of the fourth verse (this part is sung twice). The structure is: solo-e-e'-solo-f-solo-f-e-e'.

10 >>> *Mishamayim shalom* (Peace from heaven): Rast

Author: Mordecai Abadi. This *piyyut* is sung to two *leḥanim* with linking passages. The first *laḥan* is sung to strophes 1, 2, 5, and 6. At the end of every strophe sung to this *laḥan* a recurring melodic configuration is sung to the words *Janam yalal* (in Turkish); then the last two verses of the strophe are repeated. At the end of the first strophe the *laḥan* of the *taqtuqa Andama yati al-masa* by Muhammad Abdel Wahab (1936) is sung. The end of the fifth strophe is sung to the *laḥan* of an Arabic folksong *Ya shadi el-alḥan*. The *laḥan* itself contains five musical units, and is repeated twice in each strophe, with minor variations (units), performed by the solo singer in melismatic progression. Melodic structure: a-b-c-dc-e a-b-[s]-dc-e. The second *laḥan* is sung to strophes 3 and 4. When this *laḥan* is sung, the melodies added at the end of the first *laḥan* are not performed. The structure of the second *laḥan* is: f-g-h-i-j-k-l-h-i.

11 >>> *Ronu ve-shabehu* (Sing and praise): Bayyat/Nawa

Author: Raphael Antebi. The *laḥan* consists of seven musical units that correspond to the verses of the first strophe but do not correspond exactly to the other strophes. Melodic structure: a-b-b-(solo)c-solo-d-e.

7 >>> *Yah ribon 'alam* (Lord, master of the world), version 2: Rast

This *lahan* was composed by the Sephardi poet and musician of Jerusalem, Mordecai Halfon and is usually sung in the Har Tzyion synagogue to this *piyyut*. It consists of four musical units, each one corresponding to a verse of the strophe. Each unit is repeated twice. The third unit is divided into a melismatic performance by the solo performer and the response of the congregation. Melodic structure: a-a-b-b-c(1+2)-c(1+2)-d-d. In the recording the sound of bells from the nearby church is heard in the background.

8 >>> *Ani asaper* (I will tell): Huzzam

Author: Mordecai Abadi. The *lahan* contains eight musical units, each corresponding to a verse of the strophe. The whole *lahan* consists of two strophes. Melodic structure: a-b-c-d-e-f-g-d. In the three concluding strophes (*hafetz*, *zekhor* and *qadosh*) the *lahan* of the Arabic song by Abdelghani el-Sheikh *Yamm el abaiya*, well-known by the performance of the Lebanese singer Feiruz, is sung. The last strophe is sung to the original *lahan*.

9. *Mahalalakh* (Praising thee): Rast

Author: Mordechai Abadi. This *piyyut* consists of two *lehanim*. The first is sung to strophes 1 and 2, and belongs to *maqam* Rast, while the second *lahan* is in *maqam* Mahur and is performed in strophes 3, 4, and 6. These two *lehanim* are considered the regular *lehanim* of this *piyyut*. The fifth strophe is sung to an adopted *lahan* from unknown source, in *maqam* Nahawand. The first *lahan* consists of eight musical units comprising the complete strophe, each of which corresponds to a verse; the fifth and sixth verses are sung twice. Melodic structure of the first *lahan*: a-b-a-b'-c-d-c-d'. The second *lahan* is sung as an antiphon between

3 >>> *Male pi shira* (My mouth is full of song): Jaharqa

Author: Meir. The *lahan* is divided into three sections. The first is sung by the congregation, the second and third constitute an antiphonal structure sung by solo singer and congregation. There is a modal transition between the sections: the first is based on the Ajam *maqam*, the second on Saba, and the third on Jaharqa. Melodic structure: first section, a-b-a-b (verses 1, 2, 3, 4); second section, c-c'-d (verse 5); third section, e-e'-e'-h (verse 6 [7]).

4 >>> *Esa libi* (I will lift my heart): Husseyni

Author: Eliyahu Sasson. The *lahan* consists of four musical units, corresponding to the four verses. Melodic structure: a-a-b-c. In the Har Tzyion synagogue the fifth and sixth strophes are sung to a different *lahan* from that sung in other synagogues. In the seventh strophe the original *lahan* is sung again.

5 >>> *Yah ela malkhut 'alam* (Lord, the world is your kingdom): Husseyni

Author: Israel Najara. The *lahan* consists of two musical units repeated four times. In this recording only the first and last strophes are sung. Melodic structure: a-b-a-b-a-b-a'-b.

6 >>> *Yah ribon 'alam* (Lord, master of the world), version 1: Rast

Author: Israel Najara. This melody is considered to be an ancient *lahan* brought to Jerusalem by the Jews of Aleppo. It consists of two musical units, each one corresponding to a verse of the strophe and of the refrain.

1 >>> *Yar'enu keqedem niflaot* (He will show us wanders as before): Bayyat

(Opens with the last strophe of the previous *piyyut*, *Shalom va-tzedeq*.)

Author: Yitzhak ben Atar. The *lahan* consists of four musical units. Melodic structure: a-a-b-b. In the strophes that contain four verses (2, 4, 5) each unit corresponds to a verse of the strophe. In the second strophe, which contains six verses, verses 3 and 4 correspond to the third unit (b), and verse 5 and 6 correspond to the fourth musical unit (b). In the third strophe, which also has six verses, verses 1 and 2 correspond to the first unit (a), while verses 5 and 6 correspond to the fourth unit (b).

2 >>> *Hai vene'elam* (Living and invisible): Nahawand

Author: Haim Shaul Abud. The *lahan* was apparently brought by the author from Argentina, where he lived for many years during his youth. Musically, it is more western than the other *lehanim* of the *Baqqashot*. This is the last *piyyut* to be added to the repertoire of the *Baqqashot*, in the 1950s. The *lahan* is divided into two sections. The first includes the first and third strophes; the second includes the second and fourth strophes. The *lahan* of the first section is slow and extremely lyrical. It consists of five musical units, which do not correspond exactly to the verses of the first and third strophes. Melodic structure: a-b-c-d-e. The second section contains a faster *lahan*, with emphasis on rhythm and tempo. This *lahan* consists of two musical units, the first corresponding to the first two verses of strophe three, the second unit corresponds to verse 3. Melodic structure: a-b, sung twice.

10 >>> *Petiha* (Psalms 92)

Mizmor shir – Nawa. *Tov lehodot* – Nawa. *Lehagid* – Segah. *'Aleï 'asor* – Segah. *Ki simaḥtani* -- Ajam. *Ma gadelu* -- Ajam. *Ish ba'ar* – Saba. *Bifroaḥ resha'im* – Nahawand (laḥan 1 – *Lakh ana orekh*; laḥan 2 – *'Ozreini el ḥai*). *Vetarem kire'em qarni* – Rast. *Tzadiq ka-tamar* – Bayyat. *Shetulim* – Bayyat/Husseyini. *'Od yenuvun* – Bayyat/Husseyini. *Lehagid* – Husseyini.

11 >>> *Shalom vatzedek* (Peace and justice): Husseyini

Author: Rabbi Shelomo Laniado. The *laḥan* consists of four musical units, corresponding to the four verses of each of its five strophes. Melodic structure: a-b-a'-b'.

found throughout the Middle East and the Balkans, is also well-known in Israel with the song by Haim Nahman Bialik *Yesh li gan*. The fifth strophe is sung to the *lahan* of the Arabic song *Ya salt e-zein*, by Zakariya Ahmad.

9 >>> **Ram or (Exalted in light):** Nawa

Author: Raphael Antebi. The melodic progression of this *piyyut* consists of two sections, joined by a shorter passage. The first section contains the first two strophes. The shorter passage is sung in the third strophe, which is shorter than the others (only four verses). The second section contains the fourth and fifth strophes. Since the different strophes have different numbers of verses, the musical sections and the melodic progressions also vary in length. In the first section, the *lahan* consists of the solo singer's improvisations on the first word of the strophe. After this, the congregation sings a *lahan* consisting of five musical units (a-b-c-d-e); in the first strophe these do not correspond to the seven verses, but in the second strophe the five musical units do correspond to the five verses of the strophe. The short intermediate passage includes two musical units corresponding to the strophe's two verses. The second unit is longer, and contains a cadential motif. The second section of the *piyyut* includes improvisatory progressions by the solo singers, and metrical responses from the congregation. The soloists improvise on the syllable *hai*. Melodic structure of the fourth strophe: improv.-f-g-g'-g''-improv.-f-g-g'-g''. Melodic structure of the fifth strophe: c-d-e-improv.-f-g-g'-g''- improv.

and third are performed by a solo singer, in a musical progression without a clear beat and in improvisatory style; the second, fourth and fifth units are performed by the congregation, and the musical progression is metrical. Melodic structure: b-c-d-c-e.

b	c	d	c	e
verse1 part 1	verse 1 part 2	verse 2 part 1	verse 2 part 2	verses 3-4
solo	congr.	solo	congr.	congr.

7 >>> *Anokhi shmi Adonai* (My name is the Lord): Nahawand

Author: David Dayan. The *lahan* does not correspond to the structure of the poem. It consists of many melismatic elaborations. Melodic structure: a-b-c-d-b-c'-d-e.

8 >>> *Uri netzura* (Wake, you who is besieged): Nawa/Bayyat

Author: Rabbi Menashe Siton. The first strophe and the last (in which there are only two verses) are sung to a fixed *lahan*. Strophes 2, 3, 4 and 5 are sung to various *lehanim*. The fixed *lahan* consists of four musical units corresponding to the four verses of the strophe. Melodic structure: a-b-a-b. (In the final line the structure is a-b). The second strophe is performed to a *lahan* of unknown origin. The third strophe is performed to the music of the Arabic song *Ala balad el mahbub* by the famous Egyptian composer Riyad al-Sunbati originally composed for the film *Wedad* and sung by Umm Kulthum (1935). The fourth strophe is sung to the *lahan* of the Arabic folksong *Ya rayah fein*, which is also the *lahan* of the *pizmon* *Yefat 'ayin libavtini*. This *lahan*,

a	b	c
intro. verse1	intro. verse 2	intro. verse 2 yom hashevi'i
solo	solo	solo

d	c'	d'	c''	d'''	a	b	c
verse1 1 st part	verse1 2 nd part	verse 2 1 st part	verse2 2 nd part	verse3 verse 4	verse 5	verse 6	Yom hashevi'i
solo	congr.	solo	congr.	solo	solo	cong	solo

5 >>> *Yah masei kevin* (God heals): Bayyat

Author: David, son of Rabbi Ya'akov Pardo. The *lahan* consists of six musical units, each one corresponding to two verses of the strophe. The whole *lahan* includes the introduction, first strophe, last strophe and the introduction repeated as coda. Melodic structure: a-a-b-a'-b-a''.

6 >>> *Yodukha melekh* (May they give thanks to Thee, O King): Bayyat/Nawa

Author: Mordecai Abadi (acrostic: Yosef Binyamin). The piece is in two sections. In the first section, which contains the first two strophes, the *lahan* is symmetrical and metrical. It consists of four musical units, corresponding to the four verses of the strophe. The first part of each section is performed by a solo singer, and the second part by the congregation. Melodic structure: a-a-a'-a. The second section (strophes 3-6) consists of five musical units. The first

Each one of strophes 2-9 is sung to different *leḥanim*. The *laḥan* of the second strophe (*Hemdat ha-levavot*) is by Ara Dinkjan, a contemporary American composer and 'ud virtuoso of Armenian origin that became famous in its Hebrew cover version first performed in the late 1980s by the popular *mizraḥi* ("Israeli Oriental") singer Yoav Yitzhak (b. 1958), under the title *Zeh ha-zman lisloah* (This is the time to forgive). The third strophe (*Qidashti*) is sung to a Kurdish song, performed by a Turkish singer by the name of Ibrahim (according to Abraham Caspi). The fourth strophe (*Le'isur mel'akhah*) is performed to the *laḥan* of an Arabic song by Farid el Atrash, *Ya kofi bu'do*, originally set to the *piyyut* *Yah rof'i hodo* as a contrafactum. The *laḥan* of the fifth strophe (*Veshir e'erokh lekha*) is that of one of the most widespread songs in Ladino, *Morenica*, known in its Hebrew cover version as *Sheḥarhoret yiqre'uni*. The sixth strophe is sung to the *laḥan* of the *piyyut* *Eli 'amkha*, which is also that of Farid el Atrash's song *Dayman ma'ak*. The *laḥan* of the seventh strophe (*Yish'akha kivinu*) is that of the modern song *Levad yoshevet* (She sits alone) by the popular contemporary Israeli composer and singer Avihu Medina. The *laḥan* of the eighth strophe (*Ana 'elyon*) is that of the widespread Ladino song known as *La serena*; and the ninth strophe (*Hadesh miqdasheinu*) is performed to the *laḥan* of the *piyyut* *Mah tatzeit kokhavi*.

4 >>> ***Yodukha ra'ayonai* (May my thoughts give Thee thanks): Nawa**

Author: Israel Najara. The *laḥan* is based on antiphonal singing between soloists and congregation. The ending of the introduction (*Yom hashevi'i*) is sung as an ending to all the strophes, in a melismatic and free style, by soloists.

Melodic structure:

another well-known *lahan* by Abdel Wahab *Inta omri* which became extremely famous through the performance by Umm Kulthum (1964). Strophe 9 (*Hazak el*) is sung to the *lahan* of an Arabic song, *Salmat ruhah*, to which the *piyyut Sa liznuhakha* is also sung. At the end of the song the phrase *Tov, ma tov shabbat, ma yafah shabbat* is added.

2 >>> *Ye'are 'aleinu ruah* (He will pour spirit upon us): Suznak

Author: Ya'akov Abadi. The *lahan* consists of four musical units. The first three correspond to the three verses of the six strophes. The fourth unit is identical to the first one and is sung as a repetition on the ending of verse 3. Melodic structure: a-b-c-a.

3 >>> *Yom zeh le-Yisrael ora ve-simhah* (This day to Israel is joy and happiness)

In the "Book of *Baqqashot*" this *piyyut* is attributed to Rabbi Isaac Luria (the Holy Ar"i), but its real author was apparently a sixteenth century Hebrew poet from the Crimean Peninsula named Yitzhak Hendeli. The first and tenth strophes are sung by the whole congregation in the regular *lahan*. (The last strophe is not sung in this recording). The *lahan* consists of musical units which correspond to the verses of the strophes and of the introduction. The third verse of the introduction is repeated as refrain after each strophe. Melodic structure:

a	b	c	a	b	a	b	a	b	c	c
Intro. Verse 1	Intro. Verse 2	Intro. Verse 3	Verse 1	Verse 2	Verse 3	Verse 4	Verse 5	Verse 6	Verse 7	Intro. Verse 3
congr.	congr.	congr.	solo	congr.	solo	congr.	solo	congr.	congr.	congr.

CD 3

1 >>> *Elav mi hiqshah* (To him, who was harsh): Huzzam

Author: Abraham ibn Ezra (Opens with the last strophe of the previous *piyyut*, *Shir hadash*.) The first three and the last strophe are sung by the whole congregation. The *lahan* is in two sections, each of which contains three musical units. Melodic structure: 1(a-b-c) 2(a-d-e). Each unit corresponds to a verse. Units d and e correspond to the two last verses of the first strophe that is repeated as refrain in all the strophes. From the fourth strophe onwards it is performed by solo singers in the free improvisation style, with the addition of *lehanim* from Ladino and Arabic songs. In the fourth strophe (*Arba' rashuyot*) the improvisation is in *maqam* Husseyini, and it includes traditional *lehanim* of the Jews of the town of Urfa, on the Turkish-Syrian border. The *lahan* is that of the *piyyut* *El peqod*. Strophe 5 (*Botz'im*) is performed to a *mawal* and a *lahan* by the Egyptian composer Zakariya Ahmad, which was sung by the singer Umm Kulthum (*Inta al hawa*). The *piyyut* *Be-veit na'avah* is also sung to this *lahan*. Strophe 6 (*Ratzim*) is sung to the tunes of two Ladino songs well-known in Jerusalem at the turn of the twentieth-century: *La vida do por el raki* (I give my life for the raki [alcoholic beverage]), and *Pasharo d'ermozura* (Beautiful bird); the latter is known in Israel in a Hebrew cover version as *Ha-qtantana bismiqa* (The little one blushed). Strophe 7 (*Hem madliqin*) opens with the *lahan* of the Greek song *To yelekaki pu foris* which is also known in its paraphrase in Ladino as *Quién ve tu pantalón dublé* (Who irons your pants?). The Ladino version was written in Salonica in the 1930s by the Jewish musicians Sadik Gershon and Moshe Cazes under the title *El falsador*. *Beshabbat* is sung to a *lahan* by the great Egyptian composer Muhammad Abdel Wahab in *maqam* Suznak. Strophe 8 is sung to

2. The *lahan* in the third, fourth and fifth strophes is constructed as follows: the first unit is performed by the cantor in a musical progression without fixed beat in an improvisatory style to the first part of the first and third verses; the second unit, whose structure is symmetrical and metrical, is sung to the second part of the first and third verse; while the third unit, which is also symmetrical and metrical, is sung to the second and fourth verse.

a	b	a	b	c	a	b	a	b	c
verse 1 part 1	verse 1 part 2	verse 1 part 1	verse 1 part 2	verse 2	verse 3 part 1	verse 3 part 2	verse 3 part 1	verse 3 part 2	verse 4
solo	congr.	solo	congr.	congr.	solo	congr.	solo	congr.	congr.

14 >>> *Eshtabeah* (I shall be proud): Iraq

Author: Abraham Siton. The *lahan* consists of four musical units; the fourth is longer than the others, since it repeats the second part of the fourth verse. Melodic structure: a-b-c-d+. It may be pointed out that in the Ades synagogue the performance is slightly different: the second musical unit ends in a descending progression which creates a feeling of *maqam* Rast, whereas in the Har Tzyion synagogue the modulation at the end of the second unit is to *maqam* Segah. In this recording strophes 1, 2, 3, 4, 5 and the final strophe are sung.

15 >>> *Shir hadash zameru la-el* (Sing to God a new song): Bayyat

Author: Shemuel Morsaya. The *lahan* consists of four musical units, corresponding to the four verses of each of its six strophes. Each unit has two motifs. Melodic structure: a(1, 2)-b(3, 4)-a(1, 2)-b(3, 4).

12 >>> *Petiha*

Based on a *piyyut* of Raphael Antebi, this *petiha*, is considered to be the most distinguished piece of this genre in the *Baqqashot*. *Yom qadosh u-mevorakh* - Saba. *Hu yom shabbat* – modulates to Ajam (on B flat), returns to Saba. *U-netato* – Nahawand (on D). *Hi hemda* – Rast. *Ata ehad*– Rast, modulating to Bayyat. In the course of the improvisation the tune of the famous Arabic song by Farid al-Atrash *Nura ya nura* is sung. The coda modulates to Saba through Bayyat.

13 >>> *Ki eshmera shabbat* (For I shall keep the Sabbath): Bayyat/Rahaw

Author: Abraham ibn Ezra. The *lahan* is in two sections:

1. Introduction and first two strophes. In this section the *lahan* is symmetrical and metrical. It consists of two musical units corresponding to the two verses of the introduction and a short unit that repeats the two last words of the second verse. Melodic structure: a-a-x. The melodic structure of the *lahan* of the second strophe is: a-a-a-b. Every unit corresponds to a verse of the strophe.

a	a	x	a	a	a	b
Introduction. verse 1	Introduction verse 2	Introduction Two last words of verse 2	verse 1	verse 2	verse 3	verse 4
congr.	congr.	congr.	solo-congr.	solo-congr.	solo-congr.	solo-congr.

refrain (hai)	a (1-2-3)	a' (1-2-3)	b (1-2)	c (1-2)
	verse 1	verse 2	verse 3	verse 4
Solo	congr.	congr.	solo-congr.	solo-congr.

9 >>> *Yah qadosh* (God is holy): Iraq

A *piyyut* from “*Sefer shira hadasha ha-shalem*” edited by Uri Amram (1998) which does not appear in “*Sefer shirei zimra ha-shalem*”. Author: Ya’akov Ben Dayan. The *lahan* consists of four musical units, corresponding to the four verses of the strophe. Melodic structure: a-a-b-c.

10 >>> *Uru shiru shir* (Awake and sing): Saba

Author: Ezra Attia. The *lahan* consists of four musical units, corresponding to the four verses of each of its five strophes. Melodic structure: a-b-a-b.

11 >>> *Yom zeh shiru la-el* (On this day sing to god): Rahaw

Author: Mordecai Abadi. The *lahan* consists of four musical units, corresponding to the four verses of each of its six strophes. Melodic structure: a-a-b-c. In strophes 3, 4, and 5 the first unit is a repetition of a single note (in each unit the note is different). The coda is a repetition of the second strophe.

is sung to the original *laḥan* of the *piyyut*. The second strophe is sung to the *laḥan* of the *piyyut* *Yah el gadol vene'edar*, which corresponds to the Arabic song *Ya mara efrashi aldar*. The third strophe is sung to the melody of the Arabic song *Ya rabb eshlon abdak* which is also used for the *piyyut* *Adonai ram hish lan avdekha*. The fourth strophe is sung to the Arabic folk song *Liah waliah*, which is also used for the *piyyut* *Li yah, li yah*. The fifth strophe is sung to the *laḥan* of the *piyyut* for bar-mitzvah, *Yoma tava derabanan*, which is the *laḥan* the Arabic song *Min kabal ma ansur*. The sixth strophe is sung to the *laḥan* of a modern Ladino song documented in Sephardi sources from Jerusalem, Turkey and Macedonia “Novio de Seres quero yo / que viste a la franca, / que me lleve a caminar/ la tadre y la mañana”, which is also used for the *piyyut* *Ram emor letza'ari dayo*.

7 >>> *Mi lAdonai iti 'orekh* (He who is for the Lord, with me will write): Bayyat

Author unknown. The *laḥan* consists of eight musical units, corresponding to the eight verses of each of its five strophes. Melodic structure: a-a-b-c-d-d-a-a.

8 >>> *Or 'elyon* (Supreme light): Bayyat

Author: Eliyahu Hamwi. The *laḥan* is sung between a solo singer and the congregation in a responsorial manner. It begins with a sort of refrain on the word *hai*, sung by the solo singer. This is followed by four musical units corresponding to the four verses of each of its six strophes. Each unit consists of two motifs. The first two verses are sung by the congregation, the last two are antiphonic between solo and congregation. The musical progressions sung by the solo singers (refrain, first part of units c and d) are melismatic without clear beat. Melodic structure:

The eighth strophe is sung to the *laḥan* of the *piyyut* *Bo'i be-rina*, derived from the Arabic song *Hawaid min bunna*, in *maqam* Mahur.

3 >>> *Petiḥa* (Psalms 133)

Shir hama'alot – Bayyat Shuri. *Ketal Hermon* – Nawa. *Ki sham* – Ajam (and Bayyat), Ajam on B flat, Saba. Coda in Bayyat.

4 >>> *Eretz verum be-hibar'am* (Earth and Heaven created): Bayyat-Rahaw

Author: Abraham Ibn Ezra. The *laḥan* is in two sections. The first section consists of five musical units, corresponding to the five verses of its nine strophes. The melodic structure of this section is: a-b-c-d-e. The second section consists of four units of unequal length, sung to the word *hai* in combination with the fifth verse of the strophe. Melodic structure of the second section: f-g-[h (verse 5)]-i.

5 >>> *Israel nosha' bAdonai* (Israel is redeemed by God): Bayyat

Author: Rabbi Ya'akov Abadi. The *laḥan* consists of six musical units, corresponding to the six verses of each of its seven strophes. The melodic structure is: a-b-c-c-d-e. The melodic progression of the first strophe is freer than in the other strophes.

6 >>> *Ma nikhbad ha-yom mi-yamim* (Honored is this day from others): Saba

Author: Rabbi Mordecai Labaton. The melodic progression consists of a fixed *laḥan* in the final strophe, and changing *leḥanim* in the other strophes. Each *laḥan* consists of four musical units, corresponding to the four verses of each of the six strophes. The first strophe

CD 2

1 >>> *Petiha* (Psalms 111)

This section opens with the last strophe of the previous *piyyut* (*E'erokeh tziftzufi*). *Halleluya* -- Segah. *Gedolim* -- Bayyat. *Derushim* -- return to Segah. *Hod ve-hadar* – Ajam. *Zekher* – Ajam. *Teref* - Saba. *Koah ma'asav* -- Nahawand. *Ma'asei yadav* - Rast. *Semukhim* - Bayyat/Husseyeni. *Pedut* - Husseyeni. *Reshit* - Husseyeni.

2 >>> *Yasad besodo* (Founded in His mystery): Bayyat/Husseyeni

Author: Joseph Caro. The first two strophes and the last are sung to a regular *lahan*, composed of five musical units:

unit 1	unit 2	unit 3	unit 4	unit 5
first verse	second verse + first part of third verse	second part of third verse + fourth verse	fifth verse	sixth verse

Units 1, 4 and 5 contain two musical motifs, while units 2 and 3 contain three. Strophes 3-8 are sung to different *lehanim*. The third and fourth are performed to a folk *lahan* (derived from a Moroccan Jewish source, according to Abraham Caspi). The fifth strophe is sung to a *lahan* which originated in Salonica, also according to Caspi. The sixth is sung to an ancient *lahan* in *maqam* Mahur. The *lahan* of the seventh strophe is that of the *piyyut* *Ne'ima li*, derived from an Arabic song, *Ya mali sham*, in *maqam* Rast, recorded by the famous Syrian singer Sabah Fakhri.

Unit 4: Musical progression without clear beat in improvisatory style sung by the solo singer in the first half of the third verse. The first verse of the second strophe is sung to the *lahan* of the *dawr Yalli tishki mil-hawa* by the Egyptian composer Zakariya Ahmad (1896-1961) to a text by Ahmad Ramy, first recorded by Umm Kulthum in 1933. The *piyyut Eli malki beit nava* is also sung to this tune.

16 >>> *Shahar avaqeshkha* (At dawn will I ask of Thee): Nawa

Author: Shelomo Ibn Gabirol. Same *lahan* as that of *Yomar na Yisrael*.

17 >>> *E'erokh tziftzufi* (I will make my cries heard)

Acrostic: Abraham. Same *lahan* as in the previous *piyyut*.

14 >>> *Odeh El hai* (I shall give thanks to the Living God): Husseyni

Author: Rabbi Yehuda Katzin. The *lahan* consists of four musical units, corresponding to the four verses of the twenty-three strophes. In this recording not all the strophes are sung. At the end of this *piyyut* the introduction line of the next *piyyut* (*Adonai boker e'erokeh lekha*) is sung to the same tune. Melodic structure: a-b-c-d.

15 >>> *Kamah elohai tovot gemaltani* (My Lord, how many favors you have rewarded me): Bayyat – Muhayyar

Acrostic: Shabbetai (Habib ben Avishai). The *lahan* consists of four musical units which do not correspond to the structural units of the text.

Introductory line	verse 1	verse 2	verse 3	verse 4
a	bc	bc	da	a - continued
congr.	solo-congr.	solo-congr.	solo-congr.	congr.

Unit 1: The introduction and the second part of the third and fourth verses in each strophe are sung by the congregation. The *lahan*, *Ana hawait wantahit*, was composed by the famous Egyptian composer Sayyed Darwish (1892-1923); the *piyyut* *Ana kivita* is also sung to this tune.

Unit 2: Musical progression without clear beat with an improvisatory element; the first part of the first and second verse is sung by the solo singer.

Unit 3: The congregation's response in the second part of the first and second verse.

9 >>> *Ashir 'oz* (I shall sing in strength): Ajam

Author: Israel Najara. The *lahan* consists of four musical units, corresponding to the four verses of each of the seven strophes, but the musical unit corresponding to the fourth verse is twice as long as the first three units. The introductory line is repeated so it includes the whole *lahan*. Melodic structure: a-b-c-d+.

10 >>> *Petiha* (Psalms 59, 16-18; Book of the Zohar, Genesis, 231b)

Va-ani ashir 'uzekha – Ajam. 'Uzi – Saba, Segah, Saba.

11 >>> *Odeh la-el levav hoker* (I shall thank the Lord, searcher of the heart): Saba

Acrostic: Shemayahu. The *lahan* consists of four musical units each of which corresponds to the four verses of the strophe. Melodic structure: a-a'-a''-a'. The introduction line consists of units a-a'. In strophes 1, 3, 4, 5, 6, units a and a'' are sung by soloists. In this recording, the second and the last strophes are sung by the solo singer to a different tune. In other synagogues in Jerusalem, such as Ades, the last strophe alone is sung to a *lahan* different from that of the others.

12 >>> *Ani ashava' ba-boker* (I shall cry out in the morning): Bayyat

Author: Joseph Siton. The *lahan* consists of four musical units (a-a-b-a), corresponding to the four verses of each of the eight strophes.

13 >>> *Petiha* (Book of the Zohar, Genesis, 231b)

Beron yahad - Husseyini

6 >>> *Yemotai qalu* (My days were light): Husseyni

Author: Israel Najara. The *lahan* consists of four musical units, corresponding to the four verses of each of the twelve strophes. The *maqam* is, in fact, Husseyni, since the melodic motifs are characteristic of this *maqam*, but it is also related to the high register of *maqam* Bayyat. The structure of the coda is characteristic of *maqam* Ajam (la-sol-fa), and this links the coda with the next *petiḥa*, which begins in this *maqam*. Melodic structure: a-a'-b-c.

7 >>> *Petiḥa* (Michah 7, 15; Psalm 52, 11)

Kiyemei tzetkha me-eretẓ mitzrayim. Opens in Ajam, modulates to Saba and ends in Segah.

8 >>> *Ana hosha'* (Pray redeem us): Segah/Huzzam

Author: Israel Najara. The *lahan* corresponds to the three verses of the strophe, and is repeated twice in each strophe, which contains six verses. The *lahan* consists of four musical units, structured a-b-c-d. Units a-b-c are performed by the congregation. The fourth unit is divided into a rhythmic musical progression sung by the congregation and a progression without clear beat sung by the solo singer on the final syllable of the third verse. The fourth musical unit is a repetition of the third verse.

a	b	c	d	a	b	c	d
verse 1	verse 2	verse 3	verse 3	verse 4	verse 5	verse 6	verse 6
congr.	congr.	congr.	solo-congr.	congr.	congr.	congr.	solo-congr.

CD 1

1 >>> *El mistater* (God is concealed): Husseyni

Acrostic: Abraham. The *lahan* consists of four musical units, parallel to the four verses of each of the eleven strophes. Melodic structure: a-a'-a-b.

2 >>> *Lema'ankha velo lanu* (For Thy sake and not for ours): Bayyat

The author's name is unknown. The melodic structure: four musical units corresponding to the four verses of each of the eight strophes. The introductory line also appears as coda, and contains two of the musical units of the *lahan*. Melodic structure: a-a'-a''-b.

3 >>> *Petiha* (Psalm 126)

Shir hama'alot – Nawa; *Az yimaleh* – Husseyni; *Az yomru* – Rast; *Shuva* – Hijaz; *Halokh yelekh* – modulates to Nawa; *Noseh alumotav* – Nahawand.

4 >>> *Yomar na Yisrael* (Let Israel say): Nahawand

Author: Israel Najara. The *lahan* consists of four musical units, corresponding to the four verses of each of the twenty-three strophes. In old collections of the *Baqqashot* this *piyyut* appears in *maqam* Nawa. In some later collections the *maqam* is Nahawand on Nawa. Melodic structure: a-a'-b-c.

5 >>> *Petiha* (Psalm 119, 97-98)

Ma abavti – Segah. The coda leads to Husseyni.

The participants in this recorded performance are (in alphabetical order): Abraham Abadan; Yitzhak Afek; Shelomo Atarushi; Israel Avidani; Meir Basher; Moshe Batzri; Yehoshua Ben-Shim'on; Abraham Caspi; Meir Cohen; Tzion Cohen; Ya'akov Cohen; Tzion Gabai; Haim Hadad; Sa'ar Hadar; Roni Ish-Ran; Yitzhak Laniado; Israel Levi ; Michael Levi; Mordekhai Levi-Borohov; Abraham Mizrahi; Emmanuel Mizrahi; Ya'akov Monassa; Moshe Mosheh; Ya'akov Na'ana; Amnon Nissan; Yanon Nissan; Joseph Rabi; Tsemah Saban; Yitzhak Shamalov; Eliyahu Var; Yehezkel Yehezkel; Menasheh Yogev.

Note: The recordings in all the discs appear in an uninterrupted sequence and it is possible to listen to each CD as a whole. However, there are also tracks marked for each *piyyut* and *petiḥa*. The complete texts of the *Baqqashot* as sung in these CDs can be found in the 1976 and 1988 editions of *Sefer shirei zimra ha-shalem 'im sefer ha-baqqashot le-shabbat* in use at the Har Tzyion Synagogue in Jerusalem.

The Har Tzyion Synagogue

The Har Tzyion Synagogue is located in Mount Zion in the Old City of Jerusalem, close to the site traditionally known as the Tomb of King David and to the Benedictine Basilica of the Dormition (Dormition Abby). It was founded in 1948 by Rabbi Joseph Sharvit, of Moroccan descent, who lived in the Jewish Quarter of the Old City. A front-line Israeli army post was situated on that spot, at the frontier line between the State of Israel and the Kingdom Jordan. In the early days of its existence, immediately after the War of Independence (1948), Rabbi Sharvit used to come alone to the synagogue, and bring soldiers to make up a *minyan* (a quorum of ten adult males), even though it was considered an extremely dangerous location.

Cantor Abraham Caspi, under whose direction the *Baqqashot* is performed today, succeeded Rabbi Sharvit in the Har Tzyion synagogue in 1960. As soon as he took on this role he initiated the Thursday evening *Baqqashot* gatherings, in order to promote the knowledge of this repertoire. Ever since then he has been the moving spirit behind the performance of the *Baqqashot* in this synagogue. Following the Six-Day War (1967) the congregation of the synagogue grew considerably as well as the attendance to the *Baqqashot*.

Abraham Caspi, who has a deep and extensive knowledge of the *Baqqashot* tradition, is the leader and teacher of the group of singers who gather in the synagogue every week. They average about thirty in number, and come from all quarters of Jerusalem. The permanent congregation of Har Tzyion, some twenty in number, considers itself to be the authoritative representatives of the Jerusalem-Sephardi tradition.

In the course of the event sequences of *piyyutim* are performed whose *leḥanim* belong to a *maqam* family. Between sequences of *piyyutim* the *petihot* are sung by one or more solo singers, in an improvisational style. The *petihot* generally begin with the *maqam* of the previous sequence, and conclude with the opening *maqam* of the next sequence. The conclusion of the event is always sung in the *maqam* of the following Sabbath service. This concluding portion of the *Baqqashot* always includes the *piyyutim* *Yedid nefesh* (Friend of my soul) and *Agadelkha* (And I shall praise thee), as well as the passages *Avarekh* (I shall bless) and *Rabbi Hanania*, followed by *Qaddish*, which concludes the whole event.

The Music of the *Baqqashot* in the Jerusalem-Sephardi Tradition

As mentioned above, the principal musical element in the Jerusalem-Sephardi *Baqqashot* is the *maqam*, which is the main element in the urban music of the Islamic world. The *maqam* includes two basic elements: a fixed tonal system, i.e. a musical scale and a hierarchy of pitches, and a system of melodic patterns based on this tonal system. These patterns constitute the basis of a distinctive system of improvisation and composition characteristic of art music throughout the lands of Islam. The *maqamat* are divided into principal and secondary *maqamat*. Secondary *maqamat* are related to one of the principal *maqamat* and are grouped in 'families', known as *fatṣa'il*. There are seven 'families' of *maqamat* in the modal system of the Sephardi-Jerusalem *Baqqashot* songs: *Bayyat*, *Rast*, *Segah*, *Ajam*, *Nahawand*, *Nawa*, and *Saba*.

The repertoire of *Baqqashot* contains two musical genres. One genre consists of rhythmic melodies with a steady beat, sung by the congregation, and usually employed in the performance of the *piyyutim*. The second genre includes music without clear beat and it consists of independent pieces known as *petiḥot* (sing. *petiḥa*, lit. openings) or short musical passages interpolated in the course of the singing of the *piyyutim*, all performed by solo singers. The *petiḥot* are not *piyyutim*; they are selected verses from the Book of Psalms, other books of the Bible, or the Mishnah (Oral Law). Since all of the *Baqqashot* in the Jerusalem-Sephardi style is based entirely on the principle of the *maqam*, the name of the *maqam* in which the *laḥan* is performed appears in the title of every *piyyut*; in the *petiḥot* the *maqam* in which each verse or group of verses is performed is indicated next to the text.

Sasson, Eliyahu. Rabbi of Aleppo. Dates of birth and death unknown.

Siton, Abraham. One of the great rabbis of Aleppo, exceedingly well learned in Torah and Halakha. Author of *Melel le-Abraham* (Abraham's words), Livorno 1843. Also known as a poet. Died in 1816.

Siton, Joseph. Rabbi of Damascus. Died in 1878.

Siton, Menashe. Leader and sage of Aleppo. Famous for his *Knessia le-shem shamayyim* (Gathering for the Sake of Heaven), Jerusalem 1876.

Sweid, Ezra. Lived in Aleppo, died as a young man in 1889. On his gravestone are inscribed, among other things, the words 'sweet singer of Israel'.

Lavi, Shim'on. Exiled from Spain, became one of the principal leaders of the Jews of Tripoli, Libya in the early sixteenth century. Author of *Ketem paz*, an important commentary on the mystical Book of the Zohar.

Labaton, Mordecai. Rabbi, sage and poet in nineteenth century Aleppo. He died in 1903.

Lopes, Nissim. Born in Aleppo in 1885. One of the first pupils in the *Ohel mo'ed* yeshiva in Jerusalem. Returned to Aleppo during World War I, and later migrated to Brazil. Returned to Jerusalem in 1935, and joined a group of Jewish mystics in the city. He died in 1950.

Maimin, Abraham. Lived in Safed in the sixteenth century. Pupil of the cabbalist Rabbi Moshe Cordovero.

Mizrahi, Asher (1890-1967). This poet and musician was a prominent figure in the Sephardi community of Jerusalem in the beginning of the twentieth century. As a young man he moved to Tunisia where he spread the Jerusalem-Sephardi musical tradition among the local Jewish community. He passed away in Jerusalem shortly after his return from Tunisia.

Morsaya, Shemuel. Rabbi and sage of Aleppo. His name is mentioned in the book *Zikaron tov* (Good Memorial), published in 1840.

Najara, Israel (c.1555-1625). Greatest poet of the post-expulsion from Spain era. Born probably in Safed, he migrated with his father to Damascus at a young age and towards the end of his life served as rabbi of Gaza. His published works cover many fields: poetry, commentaries on holy writings, sermons, responsa, halakha, moral teachings and epistles. His poems appeared in the collection *Zemirot Yisrael* and in the unpublished compendium *She'erit Yisrael* (The Remnant of Israel).

Ibn Gabirol, Salomon (c. 1020-c.1057). Poet and philosopher. Little is known of his life, and his poetical works are almost the only biographical source. Born in Malaga, Spain, he grew up in Saragossa. He is famous primarily by virtue of his sacred poetry, and is considered one of the most important Jewish poets of medieval Spain. Some of his *piyyutim* have become part of the Jewish liturgy.

Caro, Joseph (1448-1575). Great sixteenth century commentator and codifier of Jewish law. Author of the canonical halakhic compendium *Shulhan arukh* (Prepared Table). Born in Spain or Portugal, he was taken to the Ottoman Empire as a child. In 1536 he migrated to Safed, where he was one of the first four pupils to be ordained by Rabbi Ya'akov Berav. He was also a leading cabbalist.

Katzin, David. Famous rabbi, judge, and great interpreter of the Torah from Aleppo. *Vaye'esof Yosef* (Joseph's Collection), a collection of his sermons, was published in Jerusalem in 1909. He died in 1877.

Katzin, Yehuda. Born in Aleppo in 1708. One of the congregation's foremost rabbis, and Chair of its Rabbinical Court. Author of *Maḥaneh Yehudah* (The Camp of Judah), Livorno 1743. Immigrated to Palestine in 1738, and lived in Safed and Jerusalem for about five years. Returned to Aleppo, and died there in 1784.

Laniado, Shelomo. Member of a well-known Aleppo family, and son of Rabbi Shemuel Laniado. The words 'Pursuer of justice and mercy, sweet singer of the songs of Israel.' are inscribed on his tombstone. He died in 1866.

Abud, Haim Shaul. Disciple of Raphael Antebi. Born in Aleppo in 1906. Emigrated in his youth to Argentina, where he taught and promulgated the *piyyutim* of Aleppo. Immigrated to Palestine in the early 1930s. In Jerusalem he edited *Sefer shirei zimra ha-shalem 'im-sefer ha-baqqashot le-shabbat* (The Complete Book of Songs with the Book of *Baqqashot* for the Sabbath), Jerusalem, 1936, 1976, 1988. He was well known as a poet and teacher in Jerusalem. He died in 1977.

Antebi, Raphael ("Tabush") (1873-1919). Considered to be the greatest of the Hebrew poets of Aleppo in the last generations. Composed more than 400 *piyyutim*, which comprise the core of the sacred song repertoire of the Aleppo Jewish community. His first collection of songs, *Shirah haddashah* (New Song) was published in 1888. Towards the end of his life he migrated to Egypt, and died there in 1919.

Attia, Ezra. Great rabbi, preacher and poet of Aleppo.

Attia, Yehuda. Famous preacher and poet of Aleppo. He died in 1905.

Azkari, Elazar. Poet, cabbalist, preacher and writer of the 16th century. Pupil of the cabbalist Rabbi Joseph Sagis. His well-known work *Sefer haredim* (Book of the Pious) classifies religious commandments according to the parts of the body which carry them out.

Dayan, David. Rabbi and sage of Aleppo. He died in 1686.

Ibn Ezra, Abraham (1089-1164). Poet, biblical commentator, philosopher, and author of scientific and medical works. At the age of about fifty he left Spain and became a wandering sage – apparently because his son converted to Islam. He was famous for his wide-ranging knowledge. His poetics is influenced by that of Salomon ibn Gabirol, and his Neoplatonic outlook is reflected in his allegorical and symbolic poetry.

The *Baqqashot* in the Jerusalem-Sephardi tradition

The tradition of the *Baqqashot* as it is performed today is based on *Sefer shirei zimra ha-shalem 'im-sefer ha-baqqashot le-shabbat* (The Complete Book of Songs with the Book of *Baqqashot* for the Sabbath), edited by Haim Shaul Abud and published in Jerusalem in 1936 on the basis of various previously printed collections. In the course of the twentieth century proficiency in the musical performance of this collection of *piyyutim* became a requirement for the cantors who performed in the Jerusalem-Sephardi style.

The sources of the *piyyutim* in this book are varied: they include *piyyutim* from the Golden Age in Spain (10th – 13th centuries); *piyyutim* of Rabbi Israel Najara and his followers in the Ottoman Empire (16th and 17th centuries); and *piyyutim* of later local authors (from the 18th to the twentieth centuries), particularly important rabbinical figures from Aleppo. The identity of some of the authors is unknown. In alphabetical order, the known authors of the *piyyutim* in this collection are:

Abadi, Mordecai. One of the great rabbis and judges of Aleppo. Author of many books, including two collections of *piyyutim*: *Divrei Mordekhai* (The Words of Mordecai – Poems and Songs of Praise), Aleppo 1873, and *Ma'ayan ha-mayyim* (The Well of Water – *Baqqashot*), Jerusalem 1883. He established the standard arrangement of *Baqqashot* of Aleppo Jewry. He died in 1883.

Abadi, Ya'akov. Rabbi of Aleppo. Author of *Qehillat Ya'akov* (The Congregation of Jacob). He died in 1876.

music in the music of the Jews of Aleppo is the '*maqam* chart' that specifies the principal *maqam* in the Morning Prayer on every Sabbath in the annual cycle. In 1901, the Jewish immigrants of Aleppo in Jerusalem established the Ades synagogue, which soon became a center of religious music for all the Jerusalem Sephardim and members of other Middle Eastern Jewish congregations (such as the Persian, Bukharian, Iraqi, Kurdish and Yemenite).

The final crystallization of the Jerusalem-Sephardi tradition was hastened by the invention of the gramophone at the end of the nineteenth century. The availability of recorded music greatly increased during this period the diffusion of the new Arabic music from Egypt and Syria. The members of Jewish congregations in the Middle East were also exposed to the new musical styles heard on records and, later, on radio and in films. The accessibility of modern Arabic music spread by the electronic media hastened its adoption by Jews as the basis of the music of *piyyutim* and prayers.

The music of the *Baqqashot* is, therefore, based on two basic principles that developed simultaneously among Sephardi Jews in the Ottoman lands: the singing of *piyyutim* in the synagogue on the early Sabbath mornings; and the organization of the musical content of this event in accordance with the principles of the Arabic *maqam*. As a result of its historical development, the Jerusalem-Sephardi repertoire, including the Jerusalem *Baqqashot*, consists today of a combination of two musical strata: an ancient stratum, consisting of the vestiges of Ottoman Turkish music still echoed in the prayers and *piyyutim*; and a more modern stratum, the urban Arabic musical culture which took shape in the Middle East since the end of the nineteenth century, and is now the dominant component of the Jerusalem-Sephardi tradition.

followers, the directions for the *maqam* and the *leḥanim* to be applied for the performance of the song are provided in the headings of the *piyyutim*. The use of Turkish or Arabic *maqamat* and melodies of the surrounding musical cultures became embedded in the Sephardi liturgical and paraliturgical tradition, and remains a main trait of it to this day.

The adoption of the *maqam* principle as the basis of the religious music of the Sephardi Jews in the Ottoman Empire, from the sixteenth century until our day, led to the crystallization of liturgical traditions and *piyyut* performances that conform to this musical system. The most common of these liturgical styles, known as the Jerusalem-Sephardi style, is based mainly on Arabic *maqamat* rather than on the Turkish *maqamat* employed by Najara. This major characteristic of the Jerusalem-Sephardi liturgy and the *Baqqashot* is the result of developments in the musical culture of the Middle East in general, and in Jerusalem in particular over the past two centuries or so. The main development was the gradual decline of the Ottoman Empire since the end of the nineteenth century. As a result, the influence of the Ottoman/Turkish musical culture, which up to then had been predominant in the Sephardi Jewish liturgy and *piyyut* singing in the Middle East, went into decline, and that of Arabic, and particularly Egyptian, music, grew stronger.

Another factor in the development of the Jerusalem-Sephardi tradition was the immigration to Palestine at the turn of the twentieth century of several of the spiritual leaders of the congregation of Aleppo, among them some of the outstanding cantors and *payytanim* of that community. The Aleppo community possessed a distinctive tradition of religious music derived from the heritage of Rabbi Israel Najara and from local Arabic music, which the Arabs themselves considered to be particularly original. One example of the central role of Arabic

The *Baqqashot* and the development of the Jerusalem-Sephardi style

The origins of the *Baqqashot* custom are not fully known, but it is a fact that poems of the *baqqashah* (petition) type were included in Sephardi prayer-books even before the final expulsion of the Jews from Spain in 1492. Moreover, nocturnal study and prayer, which are central components of the *Baqqashot*, were customary in Spain and the Land of Israel in the Middle Ages.

It may be assumed that the *Baqqashot* as we know it today originated among cabbalistic circles in Safed in the sixteenth century. The cabbalists of Safed ascribed prime importance to the singing of *piyyutim*. Their repertoire included poems written by the poets of the so-called 'Golden Age' of Hebrew poetry in Spain (10th to 13th centuries), and these formed the basis of and inspiration for the *piyyutim* written by Sephardi poets, many of them cabbalists, in the Land of Israel and the neighboring countries from the sixteenth century onwards. The most prominent among them was Rabbi Israel Najara, whose *piyyutim* form an important part of the *Baqqashot* to this very day; his book, *Zemirot Yisra'el* (Songs of Israel) was published in three editions: Safed 1587, Salonica 1599/1600, and Venice, 1600. *Zemirot Yisra'el* is exceptional in that the *piyyutim* are arranged according to the *maqamat* (musical modes) in use in court music in the Ottoman Empire during the author's life. Moreover, the *leḥanim* (plural of *laḥan*, tune or melody) to which Najara required his *piyyutim* to be sung are adopted from the musical culture of the Sephardi Jews of Spain (tunes of Judeo-Spanish songs) and of the peoples of the region: Arabic, Turkish, Greek and Persian tunes. In Najara's book, and in those of his

Introduction

I became acquainted with cantor Abraham Caspi at the beginning of my study of the Jerusalem-Sephardi liturgical tradition, and immediately appreciated that I was face to face with an individual with far-reaching knowledge and an authoritative representative of that tradition. In studio recordings connected with the performance of the Jewish liturgy according to the Jerusalem-Sephardi tradition Caspi frequently mentioned the *Baqqashot*, a specific repertoire of religious songs, performed in the Har Tzyion synagogue where he served as cantor. It transpired that the *Baqqashot* is an important component of the musical repertoire of every cantor in the Jerusalem-Sephardi tradition. I attended the performances of the *Baqqashot* in the Har Tzyion synagogue, and discovered that this group of *payytanim* performs the *Baqqashot* more completely than in any of the other synagogues in which this tradition is carried out.

The decision to record the *Baqqashot* in the Har Tzyion synagogue was based on clear ethnographical considerations. This was an opportunity to document the complete event as it is most frequently performed according to tradition, i.e. on the very early Sabbath mornings. The event was recorded in its entirety just as it has been uniquely performed at the Har Tzyion synagogue every Thursday evening (and not on Sabbaths, as in all other synagogues, when recordings are not allowed for religious reasons) for the past forty-five years. The full repertoire is performed in continuous five or six-week cycles throughout the year (and not during the winter season alone, as in other synagogues). Our recordings were made in August – September 2003 and they were recorded in a cycle of six consecutive weeks. The performers were members of the regular congregation of singers that meets every week in the Har Tzyion synagogue.

felt thanks to him, and to his congregation, without whose agreement and enthusiastic participation this important enterprise would never have been accomplished. Although the Jerusalem Sephardi *Baqqashot* are today performed in various synagogues in Israel, and even beyond its borders, it is generally accepted that the performance of Abraham Caspi and the Har Tzyion congregation is one of the most authentic expressions of this colorful musical event that has been performed in Jerusalem over the past hundred and fifty years.

We are thankful to the sound engineer of the National Sound Archives, at the Department of Music of the Jewish National and University Library in Jerusalem, Avi Nahmias, who invested all his energy in the exact professional recording of these CDs; to Shay Drori, for his professional preparation of the recordings for publication; and to Roni Ish-Ran, for his valuable comments throughout the editing process.

Special thanks are due to Dr. Essica Marks, who initiated, recorded and edited this series and the accompanying commentaries.

Edwin Seroussi

Foreword

The idea of publishing the series of compact discs entitled “The Jerusalem Sephardi *Baqqashot* at the Har Tzyion Synagogue” originated in a comprehensive study of the liturgical music of the “Jerusalem-Sephardi” tradition which Dr. Essica Marks has been conducting since 2001, under the auspices of the Jewish Music Research Centre. Unlike the other discs produced up to now in the series “Anthology of Musical Traditions in Israel”, the present project is not based on existing archival recordings, but on a comprehensive series of recordings made in the Har Tzyion synagogue in the Old City of Jerusalem in 2003 specifically for the production of this series. This is a novel type of recording of entire musical events in their original context, unedited, and in real time for publication purposes.

While the “Jerusalem-Sephardi” *Baqqashot*, an offspring of the Jewish tradition from Aleppo (Syria), has attracted considerable attention from researchers in Israel and the USA since the beginning of the twentieth century (see below - Bibliography), the number of commercial recordings from this rich musical lore is scant. In the 1980s cassettes of this repertoire were published by Renanot – The Institute of Jewish Music in Jerusalem and by the Sephardic Archives of the Syrian Jewish Community in Brooklyn. However, the present recordings offer an ethnographical dimension and quality that were missing in previous releases.

Special thanks are due to the veteran cantor Abraham Caspi, a master of the Jerusalem Sephardi tradition, who directed the recording process meticulously. We extend our heart-



Planning and initiative, technical assistance and quality control: **Avi Nahmias**

Multi-track recordings, mixing, electronic editing and mastering: **Shay Drori**

Editing Consultant: **Roni Ish-Ran**

English translation: **Henry Near**

Graphic design: **Studio Flyers**

Cover Photograph: **Varda Polak-Sahm**

This research is supported by The ISRAEL SCIENCE FOUNDATION (grant no. 1103/05).

The Hebrew University • Faculty of Humanities

The Jewish Music Research Centre

In collaboration with

the Jewish National and University Library

Academic Board of the Jewish Music Research Centre

Chairperson: **Moshe Idel**

Yom Tov Assis, Yoram Bilu, Isaiah Gafni, Ruth Hachohen, Don Harrán,

Eliyahu Schleifer

Director: **Edwin Seroussi**

Anthology of Music Traditions in Israel >>> 20

Editor: Edwin Seroussi

A Song of Dawn

**The Jerusalem Sephardi *Baqqashot*
at the Har Tzyion Synagogue**

Recordings and notes by Essica Marks

Jerusalem, 2007

The Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem



1 שחר אעיד מתנומות 2

שירי תפילות בבית הכנסת המרכזי היהודי בירושלים

A Song of Dawn

The Jerusalem Synagogue Haggadah at the Hebrew University

מרכז המחקר המוזיקלי היהודי, מרכז חקר המוזיקה היהודית
The Hebrew University of Jerusalem, The Jewish Music Research Center



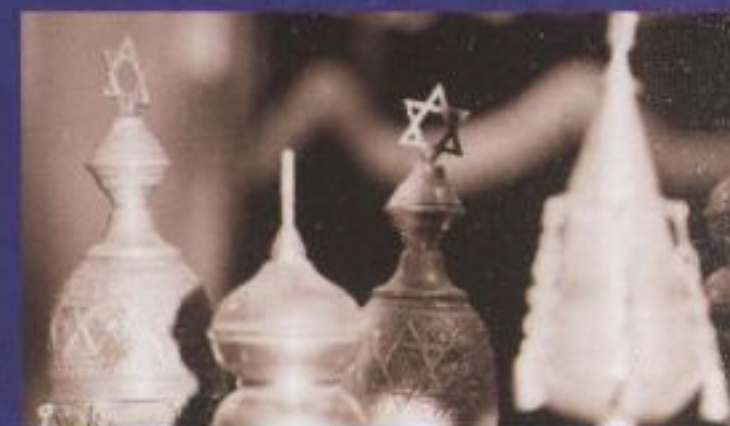
3 שחר אעיד מתנומות 4

שירי תפילות בבית הכנסת המרכזי היהודי בירושלים

A Song of Dawn

The Jerusalem Synagogue Haggadah at the Hebrew University

מרכז המחקר המוזיקלי היהודי, מרכז חקר המוזיקה היהודית
The Hebrew University of Jerusalem, The Jewish Music Research Center



5 שחר אעיד מתנומות 6

שירי תפילות בבית הכנסת המרכזי היהודי בירושלים

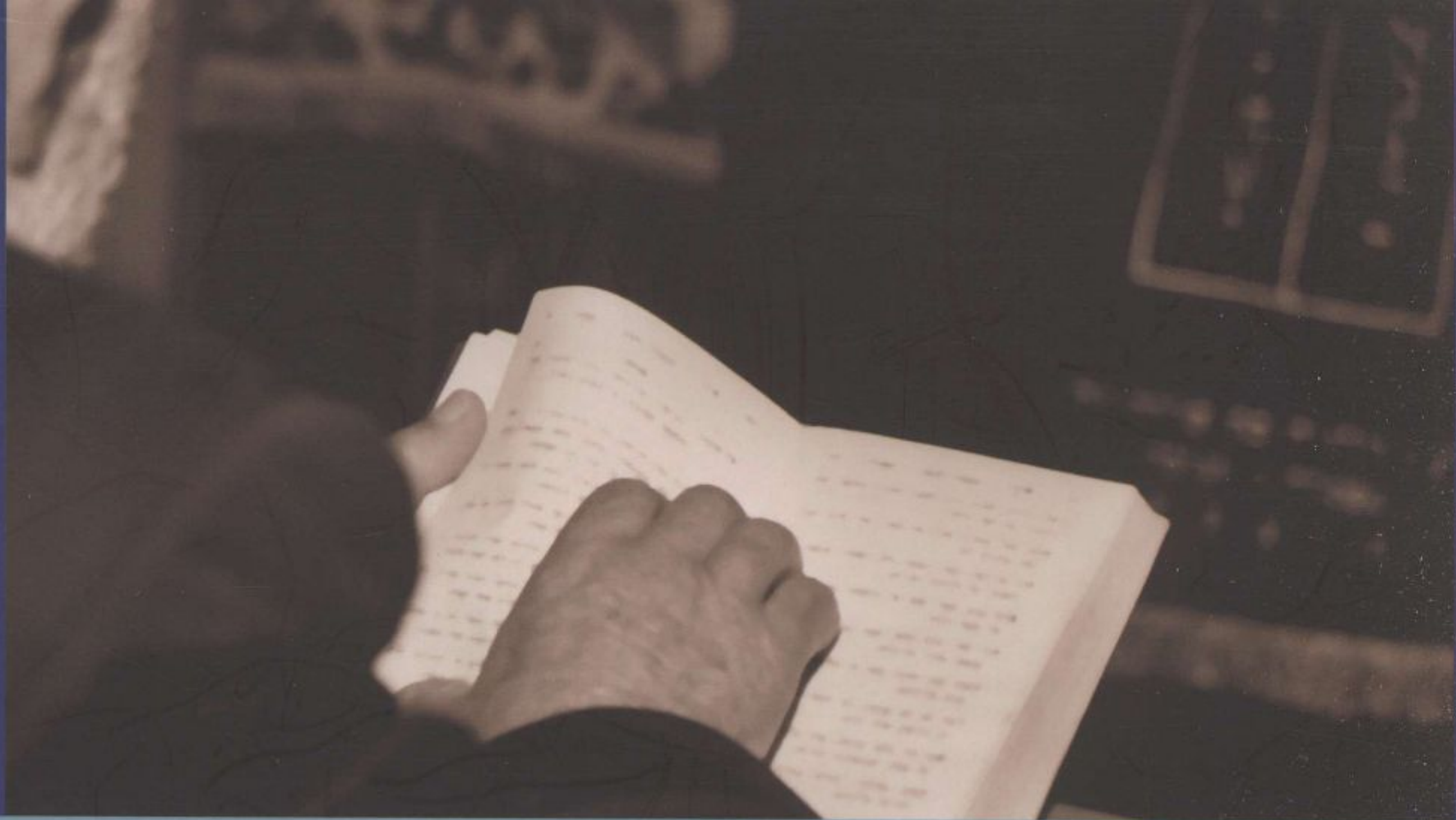
A Song of Dawn

The Jerusalem Synagogue Haggadah at the Hebrew University

מרכז המחקר המוזיקלי היהודי, מרכז חקר המוזיקה היהודית
The Hebrew University of Jerusalem, The Jewish Music Research Center

Jewish Music Research Centre • The Hebrew University of Jerusalem • www.jewish-music.huji.ac.il

POB 39105 Jerusalem • 91390 Israel • Tel: 972-2-6585059 • Fax: 972-2-5611156



CP 6301 (U-6)

A Song of Dawn

The Jerusalem Sephardi *Baqqashot* at the Har Tzyion Synagogue



The Hebrew University of Jerusalem, The Jewish Music Research Centre