כוחם של פרגמנטים:
שירי לאדינו ברפרטואר של ברכה צפירה

אדוין סרוסי
האוניברסיטה העברית בירושלים

קיבעון מסוים אפיין עד לאחרונה את חקר השיר העממי, ובעיקר את חקר הבלדות, בכל הנוגע לחיפוש אחר גרסת מקור "שלמה" של כל שיר. ההנחה הייתה שבנקודה כלשהי ברצף ההיסטורי הייתה קיימת גרסת מקור שכזו, ושזיכרונה אבד בתהליך ההעברה מדור לדור בעל פה. בספרם "פרגמנטים ומשמעות בשיר העממי" מציעים קונסטנטין ופורטר גישה שונה לחקר השיר העממי, שבמרכזה התייחסות לפרגמנט המושר כאל יחידה בעלת משמעות בפני עצמה.[1] הן מציעות לוותר על הניסיון לשחזר גרסאות מקור על ידי פרוצדורות שונות כגון האחדת וריאנטים שונים שתועדו בעל פה, השוואות בין גרסאות בעל פה ובכתב של אותה הבלדה, או "עריכה" על פי התקינות הלשונית או הספרותית הרווחת בזמנו של החוקר/העורך. הפרגמנט המושר, טוענים קונסטנטין ופורטר, אינו מעיד בהכרח על שכחה של גרסאות שלמות יותר על ידי דורות של מסרנים, אלא גם על בחירה מודעת של מבצעים ושל הקהלים שלהם. שירי עם מקוטעים הם בעלי משמעות עבור המאזינים בעת הביצוע כי הקהל יכול לכאורה לפענח את הטקסט מעבר לפרגמנט, להשלים את החסר בדמיונו, או מן הסתם ליהנות מההבזק הלירי ללא צורך בהרחבות. ניתן לסכם ולומר שהפרגמנטריות של התרבות העממית היא בעבוע של הקיטוע המאפיין את החוויה היומיומית של כולנו ואת מנגנון הזיכרון האנושי.

היגדים עממיים קצרים, כגון פתגמים, בדיחות או סיפורים קצרצרים, העסיקו את תמר אלכסנדר לאורך קריירה מפוארת בחקר הפולקלור היהודי, בישראל ומחוצה לה. מחווה קצרה זו, המוקדשת לתמר על שנים רבות של ידידות, מנסה לפענח את סוד קסם הפרגמנטריות של השירה העממית היהודית־הספרדית שכה קרובה ללבה של תמר. הקשרו המוגדר של דיון זה הוא תקופת התהוותה של התרבות הישראלית המודרנית בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים.

1 Mary-Ann Constantine and Gerald Porter, *Fragments and meaning in traditional song: from the blues to the Baltic*, Oxford 2003.

הזמרת הארץ־ישראלית ברכה צפירה (1911–1990) כללה ברפרטואר העשיר של שירי עם שביצעה לאורך הקריירה הארוכה שלה שירים רבים בספרדית־יהודית (לאדינו). בערוב ימיה תיעדה את השירים שזכרה בספרה **קולות רבים**.[2] על אף העניין בעבודתה של צפירה ובמקום שתפסה בעיצוב המוזיקה הישראלית בתחילתה, טרם הוערכו לעומקן האסטרטגיות שלה באיסוף של שירי עם, ברישומם בתווים ובהעמדתם על ידה כקורפוס בפני עצמו.[3] גם הקטגוריות הז'אנריות, האתניות והאסתטיות שבהן השתמשה בהתייחסויותיה לרפרטואר היהודי הספרדי שתיעדה ושביצעה לא נדונו די הצורך. זהו פרק עלום יחסית בהיסטוריוגרפיה של חקר השיר העממי בלאדינו, אולי בשל צמיחתו ביישוב הארץ ישראלי, כלומר בפריפריה של מרכזי התיעוד והמחקר של שירי לאדינו בשלושת העשורים הראשונים של המאה העשרים. מפעלי איסוף אלו התרחשו בעיקר במרחב העות'מאני לפני נפילת האימפריה ואחריה (כגון עבודותיהם של אברהם דנון, ובעיקר של אלברטו חמסי), בספרד (על ידי מנואל מנריקה די לארה בהקשר מחקריו של רמון מנדז פידאל), ובמידה פחותה יותר בצרפת ובארה"ב.[4]

אין ספק שהפרגמנטריות הקיצונית של תיעוד השירים בלאדינו על ידי צפירה ופרסום הקורפוס בתקופה מאוחרת יחסית (1978) גרמו להשכחת הרפרטואר שלה בלאדינו, וזאת בהצטרף העובדה שמאז שנות החמישים ראו אור באירופה ובישראל האוספים המשמעותיים של שירי לאדינו, כגון אלו של ליאון אלגזי, יצחק לוי ומשה אטיאס. כן אין לשכוח שצפירה הייתה מעל לכול אמנית מבצעת, ושהאינטרס שלה בשירי הלאדינו לא היה אתנוגראפי אלא שהיה כרוך בתפיסתה ההרמוניציסתית אשר דגלה בשילוב המוזיקה של "יהודי המזרח" עם היסודות האסתטיים של המוזיקה האמנותית המערבית. מבחינה זו איסוף שירי הלאדינו של צפירה מונע על ידי המקריות של המפגשים שלה עם זמרי העם בלאדינו ומתבסס על זיכרון השירים ששמעה. האיסוף שלה מוטה גם על ידי העדפותיה המוסיקליות וכתוצאה מהסכמה של המלחינים שעבדו אתה לכלול שירים מסוימים בלאדינו ברפרטואר המעובד והמבוצע. כללים אלו חלים גם על השירים של קבוצות אתניות אחרות שפרסמה צפירה ב**קולות רבים**. אף על פי כן, רפרטואר שירי לאדינו של צפירה אינו נטול עניין מחקרי, שכן הוא אחד המקרים

2 ברכה צפירה, **קולות רבים**, רמת־גן, גבעתיים 1979.

3 המחקרים העיקריים על צפירה הם: גילה פלם, **פעולתה של ברכה צפירה בשנות ה־30 וה־40 בארץ ישראל**, עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשמ"ב; כנ"ל, "שילובו של השיר התימני בממסד התרבותי בארץ־ישראל של שנות השלושים על־ידי ברכה צפירה" בתוך: שלום גמליאל, מישאל מסורי כספי, ושמעון אביזמר (עורכים), **ארחות תימן**, ירושלים תשמ"ד, עמ' 339–352; יהואש הירשברג, "ברכה צפירה ותהליך השינוי במוסיקה בישראל", **פעמים** 19 (תשמ"ד), עמ' 29–46; Gila Flam, "Beracha Zefira–A Case Study of Acculturation in Israeli Song", *Asian Music* 17, no. 2 (1986), 108-125.

4 לסקירה מפורטת של מפעלי האיסוף המוקדמים הללו ראו בפרק הראשון של ספרו של ישראל כ"ץ: Israel J. Katz, *Judeo-Spanish Traditional Ballads from Jerusalem: An Ethnomusicological Study*, 2 vols., Brooklyn 1972-75 (Musicological Studies vol. 23).

המוקדמים והמשמעותיים של הצגת השיר בלאדינו, אמנם בלבוש אמנותי מערבי, מעל לבמות הקונצרטים מחוץ לקהילה היהודית הספרדית.[5] ניסיון זה הקדים בדור אחד לפחות את הביצוע המסיבי של שירי לאדינו כמוזיקה קונצרטנטית "גלובלית" החל משנות השישים של המאה העשרים.

צפירה למדה שירים בלאדינו בימי נעוריה, בראשית העשור השני של המאה העשרים. לפי עדותה בעל פה היא למדה את השירים בלאדינו מנשים בשכונת מונטיפיורי (לימים: ימין משה), כאשר חיה כילדה יתומה בירושלים בצל קורתן של משפחות ספרדיות מיוצאי שלוניקי.[6] עדות זו חוזרת בספרה **קולות רבים**, בו היא מוסיפה מידע על מקור השירים ועל הנסיבות בהן למדה אותם.[7] לדבריה, את רוב השירים בלאדינו למדה מפי נשים סאלונקאיות שהתיישבו בירושלים במספר הולך וגובר אחרי שנת 1914.[8] שני שירים אחרים בלאדינו למדה מפי נשים ספרדיות מבולגריה. על יתר שירי הלאדינו שבפיה היא מציינת כמקור: "השכונות של ירושלים בשנות העשרים". ייתכן גם שלמדה שירי לאדינו מאוחר יותר, כששבה לירושלים

5 משתווה לו רק מפעל העיבודים של שירי לאדינו לקול ולפסנתר מאת אלברטו חמסי שהחל להתפרסם בשנת 1932. ראו: Alberto Hemsi, *Coplas sephardies para piano and canto*, vols. 1-5, Alexandria 1932-1938, vols. 6-10, Aubervilles, 1969-1973. עם זאת, בעוד שהתיעוד של ביצועי השירים בלאדינו על ידי צפירה בארץ ישראל ובאירופה הוא עשיר, אין לנו מידע מוצק לגבי הפצת ביצועם של שירי חמסי אשר ראו אור במצרים, הרחוקה יחסית מהמרכזים האירופיים. צפירה הקליטה חלק משירי הלאדינו גם באופן מסחרי החל משנת 1931, בעוד שיריו של חמסי לא הוקלטו בהקלטות מסחריות עד לשנות השבעים של המאה העשרים. על מפעליו של חמסי ראו בפרק המבוא: Alberto Hemsi, *Cancionero sefardí*, ed. Edwin Seroussi in collaboration with Paloma Diaz-Mas, José M. Pedrosa and Elena Romero, Jerusalem 1995; לפרסומים אחרים של עיבודים אמנותיים של שירי לאדינו בשנות השלושים והארבעים באירופה ראו: Lucien L.Bernheim, "Chansons Populaires Judéo-Espagnoles D'orient", *Pages D'art: Revue Mensuelle Suisse Illustrée* (1920); W. Simoni, *Cuatro canticas sefardíes, chants populaires*, Paris 1937; Lucien L. Bernheim, *Cinq chansons populaires judéo-espagnoles du XVIe siècle (Smyrne)*, Zagreb 1939; J. A. de San Sebastian [Donostia], *Canciones sefardíes para canto y piano*, Tolosa ca. 1945.

6 פלם, **פעולתה של ברכה צפירה** (הערה 3), עמ' 73.

7 צפירה, **קולות רבים** (הערה 2), עמ' 13–14.

8 על מקומם המרכזי של יוצאי שאלוניקי ביישוב היהודי הספרדי בירושלים החל מהמאה התשע־עשרה ראו: שמואל רפאל, "ב'אמוס אה פאלסטינה: יהודי שאלוניקי בדרכם לארץ אבות", בתוך: א' מזרחי וא' בן דוד (עורכים), **עדות — עדות לישראל**, נתניה תשס"ה, עמ' 325–338. כבר במפקד שערך מונטיפיורי בשנת 1839 מנו יוצאי שאלוניקי כ־12% מכלל היהודים הספרדים בירושלים. יהודי שאלוניקי היו גורם מרכזי בהקמת השכונות אוהל משה (1882) וימין משה (1892), ונוכחות זו הועצמה על ידי גל הגירה בשנים 1913–1914 בעקבות נפילת שאלוניקי העות'מאנית בידי היוונים. ראו: **מפקד יהודי ארץ־ישראל (תקצ"ט–1839) (לפי כ"י מונטיפיורי 528)**, ירושלים תשמ"ז.

בחיפוש אחרי מקורות חדשים,[9] או מהמסורת האיסטנבולית, ישירות מפי ידידה העיתונאי, המשורר והזמר ה"זקן" (בעיני צפירה) יצחק אליהו נבון.[10] יש לזכור גם שצפירה הייתה בקשר גם עם אלברטו חמסי ופגשה אותו במצרים (ראו להלן).

שירי הלאדינו שצפירה אצרה כוללים רק את רסיסי השירים שידעה לשיר (ולפעמים את הרפרין בלבד; ראו למשל שירים מס' 53, 55 להלן).[11] האוסף כולל שלושים שירים בלאדינו המופעים בחטיבה מרכזית בספר, שכותרתה הכללית היא 'שירת יהודי ספרד' (**קולות רבים**, עמ' 93–179). חטיבה זו מחולקת לשלושה פרקים. היא נפתחת במבוא קצר ובהסברים על כל שיר בשני הפרקים הראשונים (עמ' 93–97). הסברי השירים מסודרים על פי האלף־בית של השורה הפותחת, אך סדר הופעת השירים עצמם אינה זהה לגמרי עם סדר ההסברים.

הפרק הראשון (עמ' 98–135) מונה פיוטים ותפילות, שלפחות שניים מהם (הפיוט 'רפא צירי אל נאמן' לפייטן החלבי רפאל ענתבי "טבוש" והזמר לשבת 'צור משלו אכלנו') הותאמו במסורת הירושלמית ללחנים של שירי לאדינו, תופעה שצפירה רומזת עליה אך אינה מתייחסת אליה ישירות. גם הלחן של הזמר למוצאי שבת 'במוצאי יום מנוחה' שייך לרפרטואר של שירים בלאדינו (ראו להלן). בפרק הזה נכלל שיר הילדים של ח"נ ביאליק הפותח 'בת יונים הומיה' (עמ' 128–129). השיר איננו מופיע בתוכן העניינים של הפרק הזה אך מוזכר בכותרתו, 'מאחורי השער', בתוכן העניינים של הפרק השני, שם צפירה מוסיפה שהתאימה את שירו של ביאליק "ללחן של רומנסה עתיקה" שאינו מזוהה. מקומו הטבעי של שיר זה אכן בפרק השני, המוקדש להתאמות של טקסטים עבריים ללחנים של שירי לאדינו, ונראה שהודפס בטעות בפרק הראשון.

כותרתו של הפרק השני (עמ' 136–147) היא 'שירי עם'. הוא כולל ששה לחנים בלאדינו שצפירה התאימה להם טקסטים עבריים. אליהם יש להוסיף את השיר של ביאליק 'בת יונה הומיה' שהשתרבב כאמור בפרק הראשון. חמישה מתוך ששת השירים בפרק זה מופיעים בשתי גרסאות מוסיקליות, בלאדינו ובעברית, ורק באחד מהם הטקסט בשתי השפות מופיע, זו לצד זו, מתחת לתווים. ישנם שינויים מוסיקליים בין הגרסה בעברית של הלחן לבין גרסתו בלאדינו. ככלל, הגרסה בלאדינו מעוטרת יותר מהגרסה בעברית.

אלו הם השירים העבריים שבפרק השני: (1) 'התרגעות' של י' קרני, אשר חובר על פי הזמנת צפירה;[12](2) 'ילד לי ניתן', שיר ערש לש' טשרניחובסקי; (3) 'יפה נוף' לר' יהודה הלוי

9 צפירה, **קולות רבים** (הערה 2), עמ' 19.

10 אדוין סרוסי, "מתוגרמה לירושלים: יצחק אליהו נבון ותרומתו לזמר העברי", דוכן י"ג (1990), עמ' 120–130.

11 ראו בנספח למאמר זה את הדיון המפורט בשירים בלאדינו שצפירה אספה. צפירה לא מספרה את השירים בספרה. לצורך מאמר זה מספרנו את השירים על פי סדר הופעתם בחטיבה הגדולה 'שירת יהודי ספרד'. לפי סדר זה, השירים בלאדינו הם שירים מס' 26–55.

12 פרטים על סיבות היווצרותו של השיר הזה, אשר הפך לאחד מלחני הלאדינו הידועים ביותר ברפרטואר העברי, ראו: **קולות רבים** (הערה 2), עמ' 17. צפירה חזרה על סיפור זה בראיון מוקלט עם גילה פלם ב7 בפברואר 1980. ארכיון הצליל הלאומי, הספרייה הלאומית, Yc 1936.

(במבוא מספרת צפירה שלמדה את השיר מיצחק אליהו נבון, אך בעמ' 97 היא טוענת שהיא אשר התאימה את הפיוט ללחן הספרדי); (4) 'חנה על החלון' מאת דוד פרישמן; (5) 'סירתי' לאסף הלוי; (6) 'תרזה' לח"נ ביאליק. הלחן של השיר האחרון מוגדר על יד צפירה כלחן של "שיר תורכי". עם זאת, ניתן לזהות בבירור את הלחן כווריאנט של שיר יהודי־ספרדי, הפותח לרוב במילים 'אין איסטי מונדו'.[13]

הפרק השלישי והאחרון בחטיבה הספרדית כולל עשרים ושמונה שירים בלאדינו (אחד מהם בשתי גרסאות), תחת הכותרת "רומנסות ופזמונים בשפת הלאדינו" (**קולות רבים**, עמ' 149–179). זה הפרק העיקרי, שתוכנו יפורט בהמשך. מבט חטוף על רישום השירים בלאדינו מלמד שהערך העיקרי בעדותה של צפירה נמצא בפן המוסיקלי. הטקסטים בלאדינו לעומת זאת מלאים בשגיאות הגייה, לפעמים עד כדי שיבוש השפה. הרישום הבעייתי הזה מלמד על כך שזיכרונה של צפירה בתחום הלאדינו הסתכם בעיקר בחוויית הביצוע המוסיקלי של שורות בודדות מתוך כל שיר עם הליווי הכלי שסיפקו לה מיטב המלחינים הישראליים שעבדו אתה.

דיון ראשוני בשירים היהודים־ספרדיים ברפרטואר של צפירה ערכה גילה פלם.[14] ארחיב כאן בנושא זה, תוך עיון בשירים בלאדינו שבפי צפירה באספקלריה של תרבות היישוב היהודי הספרדי בארץ ישראל בשנות העשרים של המאה העשרים, של התרבות המוסיקלית הישראלית הכללית שמתהווה באותם השנים ושל מה שהתגלה ככישלון, בסופו של דבר, להחדיר שירי לאדינו בלבוש עברי לליבת הרפרטואר הישראלי, למעט יוצאים מן הכלל ספורים.[15] נקודה נוספת בדיון זה היא תרומתה של צפירה לגיבוש קאנון של שירים יהודים ספרדיים. מכל נקודות הראות הללו, עדותה של צפירה ייחודית.

זולת צפירה, רשם מספר שירי לאדינו באותה תקופה בירושלים א"צ אידלסון, אותם הדפיס בכרך הרביעי של 'אוצר נגינות ישראל'.[16] מאחר ואידלסון לא רשם בעצמו את כל השירים בלאדינו שפרסם אלא העתיק חלק מהם ממקורות אחרים מחוץ לארץ ישראל,[17] נותרה עדותה של צפירה על שירי לאדינו מהיישוב הספרדי הישן בירושלים כיחידה במינה.

אך עיקר תרומתה של צפירה בהקשר השירים היהודים־ספרדיים לא הייתה רק באצירת השירים אלא בשילובם בזמר הארץ ישראלי המוקדם ובהבאתם לתודעת הקהל הרחב באמצעות ביצועים פומביים מעל הבמות בארץ ובחו"ל ובאמצעות והקלטות מסחריות. בזאת הקדימה

13 ראו למשל: Isaac Levy, *Chants judeo-espagnols*, vol. 1, London 1959, no. 47

14 פלם, **פעילותה של ברכה צפירה** (הערה 3).

15 על נקודה זו ראו: אדוין סרוסי, "מ'מורניקה' ל'שחרחורת': שירי לאדינו ברפרטואר הישראלי", בתוך: ישראל ברטל (עורך), **העגלה המלאה**, ירושלים תשס"ד, עמ' 244–250.

16 אברהם צבי אידלסון, **אוצר נגינות ישראל**, כרך 4: ספרדי המזרח, ברלין, ירושלים, לייפציג תרפ"ג, עמ' 275–280.

17 על כך ראו: (הערה 4) Katz, *Judeo-Spanish Ballads*, vol. 1, p. 64 nn. 3-5.

צפירה, כאמור לעיל, את האספן והזמר יצחק לוי.[18] בראייה לאחור, צפירה קוננה על שבשנים מאוחרות יותר יצחק לוי לא העריך את תרומתה החלוצית להפצת השירה בלאדינו בישראל. כך כתבה במבוא **לקולות רבים** (עמ׳ 24):

> יצחק לוי ז״ל היה עסקן, אספן וגם זמר שהופיע לפני הציבור עשר שנים לאחר שהבאתי לראשונה — על במות הקונצרטים בארץ ובחו״ל — את שירי הקודש והחול כולל הרומנסות למיניהם. הוא זכה בתפקיד נכבד ברשות השידור והיתה לו תוכנית שבועית קבועה שקראה לה ׳ואני תפילתי׳. בתוכנית זו היה משמיע פיוטי שבת וחג, תפילות ורומנסות ספרדיות, בביצוע זמרים שונים. במשך שנים לא השמיע בתכניותיו אלה ולו שיר אחד בביצועי, אף כי ידע את תרומתי כזמרת שהבאתי אותם לראשונה על במות הקונצרטים.

טרוניה מרירה זו, חלק מחשבון נפש נוקב כנגד הממסד המוסיקלי הישראלי שצפירה ערכה לקראת סוף חייה, אינה צריכה להאפיל על המפעל שלה בתחום הלאדינו. דרך זיכרונה ותיעודה מתקבלת תמונה מסוימת של השירים בלאדינו שנשמעו בשכונות ירושלים בעשורים הראשון והשני של המאה העשרים.

הפצת השירים בציבור, בנוסח הספרדי המקורי או עם הטקסטים העבריים, נעשתה כאמור באמצעות עיבודים כליים, שצפירה הזמינה וביצעה באולמות הקונצרטים. לרוב היא ביצעה רק את השירים שלהם התאימה טקסט עברי. חלק מהשירים המעובדים הוקלטו ושודרו מאוחר יותר בתחנת הרדיו המנדטורית ובקול ישראל, החל מסוף שנות השלושים ובשנות הארבעים. בתוכן העניינים לפרק ׳רומנסות ופזמונים בשפת לאדינו׳ (**קולות רבים**, עמ׳ 147) צפירה מפרטת את שמות המלחינים שעיבדו שירי עם בלאדינו עבורה. נחום נרדי (1901–1977), בעלה הראשון אשר גם ליווה את צפירה בשנות השיא בקריירה שלה (1931–1938), ליווה אותה בשירי לאדינו. כיוון שעיבודיו של נרדי היו מאולתרים, הם נותרו בהקלטות אחדות, אך לרוב לא שרדו כלל. המעבד העיקרי של לחנים בלאדינו עבור צפירה אחרי נרדי היה פאול בן חיים (1897–1984) שעבד איתה החל משנת 1939 ועיבד עבורה חמישה שירים בלאדינו. מלחינים אחרים שתרמו עיבודים של לחני לאדינו לצפירה (על פי עדותה בספר **קולות רבים**) היו מרק לברי (שני שירים), אלברטו חמסי (שני שירים),[19] המלחין היהודי האיטלקי מריו קסטלנואובו טדסקו (שני שירים, לפי צפירה, על פי הזמנתה משנת 1950),[20] ואף ״מ׳ בן־

18 ראו: Isaac Levy, *Chants judeo-espagnols*, vol. 1, London, The World Sephardi Federation, 1959; vols. 2-4, Jerusalem, 1965, 1971, 1973.

19 יש לציין כי שני השירים שחמסי עיבד עבור צפירה, לפי עדותה, אינם כלולים בין השירים בלאדינו לקול ולפסנתר שהמלחין פרסם תחת הכותר *Coplas sefardíes*.

20 נראה ששיתוף הפעולה בין מלחין זה לבין צפירה התרחש במכון ברנדייס לאמנויות (Brandeis Arts Institute) שפעל במשך חמש שנים משנת 1948 ובו התארחו שני האמנים. ראו: Neil Levin,

שושן" (שיר אחד), הלא הוא המלחין היהודי הבולגרי הפחות ידוע מנחם בן שושן (Menahem Benssusan, 1970-1901).[21]

הקשר של צפירה עם המלחין וחוקר השירה הדגול בלאדינו אלברטו חמסי (1897–1975) ראוי לציון. היא התוודעה אל חמסי כנראה בעת הופעותיה באלכסנדריה עם נחום נרדי בשנות השלושים (**קולות רבים**, עמ' 18). חמסי התגורר באלכסנדריה בין השנים 1927–1956, עת שימש מורה ומנהל מוזיקלי בבית הכנסת הגדול 'אליהו הנביא'. הוא אף הקדיש לצפירה שירים עבריים שהלחין. מתוכם צפירה הקליטה שניים, 'יונתי' ו'אם אין אני לי מי לי' (שנכללו ביצירתו 'חמישה שירים עבריים' אופוס 25 שראו אור באלכסנדריה בשנת 1948 והמוקדשים לברכה צפירה) וכן את 'אין כאלוהינו'.[22]

מקבץ השירים בלאדינו שאספה צפירה מהווה חתך, תָּחום וכאמור קטוע מאוד אך אופייני לרפרטואר זה של ראשית המאה העשרים, כפי שמוכיחה ההשוואה עם האוסף של אלברטו חמסי, שנערך באותם השנים בקהילות הספרדיות במזרח אגן הים התיכון. רוב השירים בלאדינו **בקולות רבים** הם שירים ליריים פופולאריים שהיו נפוצים מאוד באותה תקופה במרכזים עירוניים חשובים של יהודים ספרדיים בקיסרות העות'מאנית, כגון בשאלוניקי (ואכן היא אספה את רוב השירים בלאדינו מנשים שאלוניקאיות), איסתנבול, איזמיר וסרייבו. מבחינה זו, ניכר שהרפרטואר הירושלמי של שירי לאדינו בשנות העשרים היה דומה מאוד לזה של יתר הקהילות הספרדיות בתורכיה ובארצות הבלקאן. חלק מהשירים הליריים הפופולאריים הללו חוברו על ידי זמרים ומלחינים יהודים בסוף המאה התשע עשרה ובראשית המאה העשרים. אחרים נקלטו מהסביבה התורכית־היוונית, או נלמדו מתקליטים מסחריים שנפוצו באזור המזרח התיכון החל מהעשור הראשון של המאה העשרים ותורגמו ללאדינו או הותאמו לטקסט מקורי בשפה זו. יחד עם זאת, אנו מוציאים ברפרטואר של צפירה גם כמה שירים ירושלמיים מקומיים או גרסאות של שירי לאדינו שהיו ייחודיות ליהודים הספרדים בירושלים (ראו נספח).

מבין השירים הליריים נוכל לזהות שירים ממקורות שונים. ראשית נציין את השירים הספרדיים הלא יהודיים שאומצו על ידי היהודים במזרח במחצית השנייה של המאה התשע־

Biography of Max Helfman, Milken Archive of American Jewish Music, http://www.milkenarchive.org/people/composers#/people/view/composers/514/Helfman%2C+Max הקלטה של השיר בעיבוד קסטלנואובו טדסקו קיים באוסף קול ישראל שבארכיון הצליל הלאומי, הספרייה הלאומית, K2996.

21 כתב היד של היצירה "שבעה שירים בלאדינו" מאת בן שושן אותר על ידי לפני כעשרים שנה באוסף מיכאל למוסיקה יהודית בספרייה הלאומית של ישראל (JMA 3561). אין כל ביטחון שאלו הם העיבודים שצפירה מתייחסת אליהם, אבל השיר שהיא טוענת שבן שושן עיבד עבורה אכן מהווה חלק ממחזור זה.

22 השיר 'יונתי' של חמסי בעיבוד קאמרי ובביצועה של צפירה הוקלט על ידי חברת קולומביה בתקליט 78 סיבובים לדקה. ראו: ארכיון הצליל הלאומי, הספרייה הלאומית, JMR 1478. 'אם אין אני לי מי לי' בליוויו של נרדי ראה אור בתקליט אחר של חברת קולומביה (F-8256). הקליטה כן צפירה את העיבוד

עשרה כחלק מתהליך של "גילוי מחדש" של תרבות ספרד על ידי היהודים הספרדיים.[23] שתי דוגמאות מובהקות לתהליך אימוץ זה הן Las horas de la vida ו־La serena.[24] שתיהן נמנות עם הקאנון של הזמרים המקצועיים שהקליטו שירים בלאדינו בראשית המאה העשרים.[25] המנגינות של חלק נכבד מהשירים האחרים הן ממקור תורכי או יווני. לפעמים ניתן לזהות מקור זה בוודאות, אך לרוב הוא אינו ידוע.

כמו ברבים מהשירים הליריים המודרניים בלאדינו נמצא בשירי צפירה צירוף של מחרוזות שונות המושרות לאותה מנגינה ברצף. משה אטיאש כינה שירים אלו במונח התורכי şarki.[26] כמה מצירופי המחרוזות הללו באוסף צפירה ייחודיים, במיוחד רצף הבתים בשיר מס' 27, שאין לו אח ורע בספרות השירה בלאדינו.

לעומת השירים הליריים, מספר הרומנסות באוסף צפירה, כלומר מספר השירים בסוגה היוקרתית בעיני החוקרים בשירה העממית היהודית־הספרדית, קטן מאוד יחסית. צפירה רשמה רק ארבע רומנסות (מס' 54,39,37,28), עדות למקומה המשני יחסית של הסוגה הזאת ברפרטואר היהודי־הספרדי בעשורים הראשונים של המאה העשרים.[27] הטקסטים של הרומנסות אצל צפירה קצרים ביותר. למעשה, מאפיין ספרותי עיקרי של הרומנסה, העלילה, נעלם לחלוטין. תהליך זה של הפיכת שיר עלילתי לשיר לירי קצרצר אופייני להתפתחות הרומנסה במאה העשרים כשיר מבוצע על במות הקונצרטים; לעיבוד ולהקלטה המסחרית יש קשר הדוק למהפך הזה, ובעצם להידלדלות במסורת הרומנסה היהודית־הספרדית.[28] שיר

של חמסי לפיוט 'יום גילה יבוא יבוא' עם תזמורת רשות השידור בניצוח פאול בן חיים, אך הקלטה זו נותרה בארכיון קול ישראל. ראו: ארכיון הצליל הלאומי, הספרייה הלאומית, K6115.

23 José Manuel Pedrosa, *Fuentes y correspondencias hispánicas del cancionero sefardí de Oriente: Estudios comparativos*, Ph.D. dissertation, Facultad de Filologia, UNED de Madrid, 1993.

24 על השיר הראשון ראו: From Spain to the Eastern Mediterranean and Back: A Song as "Metaphor of Modern Sephardic Culture", in Eitan Avitsur, Marina Ritzarev and Edwin Seroussi (eds.), *Garment and Core: Jews and their Musical Experiences*, Ramat Gan 2012, pp. 41-82; על השיר השני ראו: José Manuel Pedrosa, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid 1995, pp. 175-184.

25 הכוונה היא בעיקר לזמר חיים אפנדי, אשר הקליט שירים אלה בהקלטות שהיו נפוצות־יחסית. ראו: *An Early Twentieth-Century Sephardi Troubadour, The Historical Recordings of Haim Effendi from Turkey*, Jerusalem, 2008 (Anthology of Music Traditions in Israel, 21, AMTI 0801; notes by Edwin Seroussi and Rivka Havassy; research by Joel Bresler)

26 משה אטיאש, **קנסיונרו ספרדי**, ירושלים תשל"ב.

27 זיהוי הטקסטים המקוטעים של רומנסות באוסף צפירה אפשרי בעזרת כלי המחקר האקדמיים המודרניים, כגון הקטלוג שפרסם שמואל ג' ארמיסטד (להלן: Samuel G. Armistead et al.: CMP) *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, 3 vols., Madrid 1978.

28 על תהליך זה ראו: שמואל רפאל, "הרומנסה והקאנסיון: מן האפי אל הלירי בשירה הספרדית־יהודית",

מס׳ 28 הוא הפתיחה לרומנסה ״הרו וליאנדרו״ (CMP F2); מס׳ 37 הוא הרומנסה הנפוצה ״חזרת הבעל״ (CMP I1); מס׳ 39 שייך ל״דון בואיסו ואחותו״ (CMP H2); מס׳ 54 הוא קטע מהרומנסה ״הנואפת״ (CMP M3).

נציין לסיום הדיון על ייצוג בסוגות הספרותיות השונות כי ברפרטואר צפירה אין שירים מסוג הקופלאש, למעט דוגמה אחת. זהו הפיוט להבדלה ׳במוצאי יום מנוחה׳ (**קולות רבים**, עמ׳ 106) שמושר על פי הלחן של הקופלה הנפוצה למוצאי שבת *Día de alhad*, הפותחת במילים ׳איל דייו אלטו קון סו גראסייה׳.

בתעתיקים המוסיקאליים של צפירה משתקפות הבעיות שבהן התלבטו כל האספנים של שירי־עם יהודים־ספרדיים. אחת הבעיות הקרדינאליות היא רישומם של השירים ללא פעמה מוגדרת, והם רבים ברפרטואר הזה. הרושמים שעזרו לצפירה בחרו לרוב ברישום של משקלים משתנים ובאמצעים אחרים (כגון פרמאטות והפסקות) כדי לשקף את חוסר הפעמה הקבועה (למשל חלקו הראשון של שיר מס׳ 27 ושיר מס׳ 35). גם במקרים שבהם יש לשיר משקל מוגדר וברור, הרישום של צפירה תמוה מאוד (למשל בשיר מס׳ 33). נציין גם שכיוון **שקולות רבים** פורסם בשנת 1978, ייתכן שצפירה הושפעה מהגרסאות המודפסות של יצחק לוי או מביצועים מסחריים נפוצים שראו אור החל מסוף שנות השישים, כגון אלו של יהורם גאון. בכמה שירים הדמיון בין הגרסה שלה לבין זו של לוי רב מאוד (למשל מס׳ 50 ומס׳ 51).

דברי סיכום

״קיבוץ לחנים זה הוא לקט נכסי מורשה״, קבעה ברכה צפירה בפתח ספרה **קולות רבים** (עמ׳ 11). בבואנו להעריך את תרומתה של צפירה למפעל הכינוס של השירה העממי בלאדינו בכללותו,[29] נוכל לסכם ולומר שעל פניו תרומתה מינורית מאוד. הפרגמנטריות הקיצונית של עדותה מבחינה טקסטואלית אינה תורמת לחקר הספרות בלאדינו, זולת הידיעה על קיומו של שיר מסוים בזמן (ראשית שנות העשרים של המאה העשרים) ובמקום (העיר ירושלים) מסוימים. אך שיפוט זה אינו עושה צדק עם מטרותיה של צפירה. היו אלו מטרות מוסיקליות ופרפורמטיביות גרידא שמאחוריהן מיתוס ההתחדשות של התרבות היהודית בארץ ישראל כתולדה מהמפגש בין גלויות שונות. הדגש על הלחן כנושא את הזיכרון של בני דורות רבים שהיו נאמנים למסורת שלהם הוא המוטו העיקרי של צפירה בבואה לסכם בספרה את מפעל הכינוס האישי מאוד שלה לקראת סוף חייה.

פעמים 30 (תשמ״ו), עמ׳ 97–104; Rina Benmayor, *Romances judeo-españoles de Oriente, Nueva recolección*, Madrid 1979.

29 מושג זה מושאל מישראל ברטל, ״מפעל הכינוס: מדעי היהדות ועיצוב ״תרבות לאומית״ בארץ־ישראל״, בתוך: יהושע בן־אריה ואלחנן ריינר (עורכים), וזאת ליהודה: מחקרים בתולדות ארץ ישראל ויישובה מוגשים ליהודה בן פורת, ירושלים תשס״ג, עמ׳ 520–529.

ברור שצפירה לא שלטה, בלשון המעטה, בשפת הלאדינו, ולכן הערך העיקרי של עדותה טמון בלחן. אך הזיכרון המוסיקלי הזה נחקק בתווים, מדיום גראפי שמטבעו מתעתע בנו מעט בבואנו לבדוק את דיוק הייצוג שלו את המציאות המוסיקלית הממשית. בנוסף, צפירה הקליטה מעט מאוד שירים בלאדינו לעומת אלו שרשמה בספרה. רוב ההקלטות הן בליווי כלי ובעיבודם של מלחינים (עוד סוכנים מתווכים), ועם טקסט עברי שהותאם ללחן היהודי הספרדי.[30] כיוון שהיא סירבה להקליט את השירים שהכירה ללא ליווי,[31] אנו נותרים לרוב עם העדות האילמת של התווים שרשמה, ספק בעצמה ספק בעזרת המתווכים.

משהו על הפער בין הרישום בתווים לבין ביצוע השירים בלאדינו ניתן להסיק מאחת ההקלטות הנדירות שבהן צפירה הסכימה לשיר א קאפלה לחוקר אבנר בהט, ב־29 במרץ 1968. הביצוע המרשים שלה לשיר 'דורמיטה מי אלמה, דורמיטה מי ויסטה'[32] חושף פערים משמעותיים, בעיקר בין הרישום של המקצב לבין הביצוע בפועל, שלא לדבר על שינויים בקישוטים ובתוספת של ווקליזות ללא טקסט.[33]

על אף כל המגבלות שציינו, ולמרות שלא התכוונה לכך, נותרה העדות של צפירה בעלת ערך אתנוגראפי לחוקרי המוזיקה של השיר בלאדינו. הפרגמנטים שאספה מתווספים לתמונה של רפרטואר יהודי ספרדי ירושלמי בראשית המאה העשרים של המאה הקודמת, ובעיקר לרפרטואר של נשות סלוניקי היהודיות שעברו להתגורר בעיר בימי מלחמת העולם הראשונה. עדות זו חושפת את הנהירה המוקדמת של הנשים המזמרות אחרי שירים אופנתיים שחלקם הופצו בהקלטות מסחריות, אך גם את הנאמנות שלהן לרפרטואר המסורתי הקדם־מודרני.

נספח: שירי הלאדינו של ברכה צפירה

להלן הטקסטים של השירים בלאדינו שבקולות רבים כשהם מתוקנים, מבוארים (כולל המקור הגיאוגרפי שמציינת צפירה) ועם הפניות ביבליוגרפיות, המפנות למקבילות בשלושה אוספים מוסיקאליים מרכזיים של שירה בלאדינו, אלה של אלברטו חמסי ויצחק לוי.[34] במקרים

30 בקלטת של הקלטות צפירה בשם 'שירי עדות ישראל' משנת 1988, אשר הופיעה אחרי כן כתקליטור, אפשר לשמוע את השירים הבאים בלאדינו: 'אן לה מר אי אונה טורה', 'דורמה דורמה', 'מורנה מורניקה', שלושתם בעיבודו של פאול בן חיים, וכן 'ון אי ויראס' בעיבוד מריו קסטלנובו טדסקו.

31 Flam, "Beracha Zefira", p. 123 n. 4 (הערה 3)

32 פלם, **קולות רבים** (הערה 2), עמ' 160–161. צפירה שרה בהקלטה זו 'מי לינדה' במקום 'מי ויסטה'.

33 ראו: הקלטה Yc 86 של ארכיון הצליל הלאומי בספרייה הלאומית. באותה ההקלטה היא שרה את הפיוט 'במוצאי יום מנוחה', שהוא כאמור בלחן השיר בלאדינו 'איל דיו אלטו'. מעניין שצפירה אומרת בהקשר ללחן אחרון זה: "משערים שהוא יצירתם של יהודי חברון".

34 ראו לעיל את ההפניות לאוספים שלהם, בהערות 5 (Hemsi, *Cancionero*) ו־18 (Levy, *Chants judeo-espagnols*). כמו כן אנו מפנים את הקורא לאוסף של אידלסון (Idelsohn, ראו הערה 16) שמקביל לאוסף של צפירה בזמן ובמקום.

מסוימים מאוד, של צירופים ייחודיים שאין בהם תיעוד בכתב, הפנינו את הקורא להקלטות שדה מאוסף ארכיון הצליל הלאומי. כמו כן סיפקנו את כותרות השירים שמקובלות כיום במחקר הבינלאומי של השירה בלאדינו.[35]

הטקסטים מובאים תוך כיבוד המקור, אך עם שינויים. תיקונים נעשו במקרה של שיבוש חמור וברור של השיר, וזאת על פי השפה הספרדית־היהודית הנהוגה בין היהודים הספרדיים בקיסרות העות׳מאנית ועל פי השוואה עם נוסחאות מקבילות של אותם השירים. במקרים של טעויות כללנו את גרסת צפירה בסוגריים מרובעים עם הסימן [Z]. במקרים של שינויי גרסאות בין הטקסט של צפירה לבין המילים שהיא עצמה רשמה מתחת לתווים, כללנו את גרסת התווים בסוגריים מרובעים עם הסימן [M]. במקרים שהטקסט של צפירה משובש אך באקראי הוא הגיוני מבחינת השפה, כללנו בסוגריים מרובעים את הגרסה הנפוצה ביותר של השיר תחת האות [R]. מספור השירים במאמר זה, כאמור, הוא לפי הסדר הרץ של הפרק ׳משירת יהודי ספרד׳ בספר **קולות רבים**. המספור מתחיל משיר מס׳ 26.

26. *El pájaro de hermosura*
Hemsi 86A; Levy I, 38, III, 47, 50.

טקסט עברי: ׳אם יש אי־שם רחוק׳ מאת י׳ קרני
זהו אחד השירים הנפוצים ביותר ברפרטואר המודרני של שירים בלאדינו. ואלס איטי בצורת אבא׳גג׳.

Mama yo no tengo visto
pasharo con ojos mavís,
rubio como la candela,
blanco como el yazmín.

¿Quién es este pasharico
que en mi salón entro?
Percuro hacer su nido
adientro del mi corazón.

35 כותרות הרומנסות הן, כאמור לעיל, לפי CMP. הכותרות של השירים הלירייים הוכנו על ידי ד״ר חוסה מ׳ פדרוסה ופרופ׳ יעקב חסאן ז״ל עבור הקטלוג של אוסף השירים בלאדינו של קול ישראל. השימוש המסיבי הראשון בכותרות הללו נעשה במהדורה של אוסף חמסי (ראה: חמסי). אני מודה לד״ר פדרוסה על עזרתו בזיהוי כמה שירים מאוסף צפירה, למר אבנר פרץ שאפשר לי גישה למאגרים הממוחשבים שהכין מאוסף יצחק לוי, ולמר משה שאול על שהעמיד לרשותי בזמנו את המאגרים של קול ישראל, אשר הועברו בינתיים לארכיון הצליל הלאומי בספרייה הלאומית.

27. *El punchón y la rosa* + *Abre tu puerta cerrada* – Saloniki
Levy I, 58 (first stanza); Levy I, 43, III, 60 (third stanza).
NSA, Y 04735 (FLAD 115), Rivka Peretz

טקסט עברי: ׳ילד, ילד לי ניתן!׳ מאת שאול טשרניחובסקי

Montañas altas y me responden [M: y marinadas; R: mares ondas]
llevame onde [M: donde] el mi amor
llevame onde el mi querido
que con el tengo l'amor.

Ámame según yo te amo,
mira que me vo morir,
ya va tiempo y viene tiempo,
mira que por ti me vo [Z: va] morir.

Por la caleja que yo paso
mi solombra [Z: solombre] no verás
llorando y sufriendo
donde viene el dolor.

הבית הראשון מופיע באופן כמעט קבוע בשיר ׳איל פונצ׳ון אי לה רוסה׳ (לרוב כמחרוזת שנייה או שלישית). גרסה הזמרת ברטה אגואדו מתורכיה[36] דומה לזו של לוי (I, 58), אך שונה מזו של צפירה:

Muntañas altas y mares hondas
llévame donde mi querido,
llévame donde mi amor
que él me de consolación.

המחרוזת השלישית של צפירה מופיעה בדרך כלל כחלק משיר אחר. מקור המחרוזת השנייה לא אותר. צירוף המחרוזות שבגרסת צפירה אינו נמצא בספרות הלאדינו המצויה בדפוס. הלחן הזה מיוחד בכך שהוא מורכב משני חלקים: הראשון איטי יותר, וככל הנראה ללא פעמה קבועה במקור, והשני ממושקל בסגנון הוואלס. גרסת הלחן עם הטקסט העברי שונה באופן משמעותי מזו עם הטקסט בלאדינו.

36 *Chants judéo-espagnols de la Mediterraneé orientale*. Series: Inedit, W 260054, Paris 1994.

28. *Hero y Leandro*
Hemsi 14; Levy I, 4-5, II, 8-9, IV, 4-5.

טקסט עברי: 'יפה נוף' מאת ר' יהודה הלוי.

הטקסט הספרדי כולל רק את שתי השורות הפותחות של הרומנסה 'הרו אי ליאנדרו'. המנגינה של צפירה היא וריאנט של הלחן האופייני של הרומנסה הזו בתורכיה. היא שונה מזו שהתפרסמה בארץ בעקבות יצחק לוי בביצועו של יהורם גאון. התוספת ללא מילים שבסוף הגרסה העברית היא כנראה ייחודית לצפירה.

Tres hermanicas eran, en l'amor, tres hermanicas son,
las dos eran casadas, en l'amor, la chica en pedrición.

29. שיר לא מזוהה בלאדינו שלחנו מותאם לשירו של ח"נ ביאליק 'מאחורי השער'.

30. *La venganza de la novia* – Jerusalem
Levy I, 62.

טקסט עברי: 'שוטי סירה שוטי חיש' מתוך הספר **מגלת קדם: שירים ראשונים** (ירושלים, תר"ף) מאת אלתר לוין (1883–1933), ששמו הספרותי היה אסף הלוי.

Mama mia, la mi [Z: me] querida,
diceme que aconteció
de cuando vino la hevronlica [Z: hevrolita]
mas yo no lo vide yo.

השיר בלאדינו הוא מחרוזת מתוך השיר של הפייטן והזמר הירושלמי אשר מזרחי (1890–1967), ופתיחתו היא 'פוב'רטה מוצ'אצ'יקה'.[37] שנות שהותה של צפירה בירושלים חופפות כמה מהשנים שבהם שהה מזרחי בעיר, וסביר להניח שהיא שמעה אותו. השיר התפרסם מאוד בביצועו של יהורם גאון, ששר על פי גרסת יצחק לוי. המחרוזת בנוסחת צפירה טרם זוהתה במקורות אחרים. המחרוזת הקרובה ביותר בגרסת המחבר היא:

- Mama mía mi querida
dígame que rijga yo.
- Vistete com'un mancevico,
va al baile de tu amor.

37 יעקב אסל, **בין עבר לערב: חייו ויצירתו של אשר מזרחי**, עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2009, עמ' 29–30.

אם כך, נותרה התעלומה האם לשיר הזה היו עוד בתים שאפילו המחבר לא זכר כשתיעד אותו כעבור שנים רבות, ואילו דווקא צפירה זכרה את הבית שבו הגיבורה מכונה "נערת חברון"? והרי מזרחי עצמו קרא לשירו 'לה חברונליקה'.

נוסיף ששני המשפטים האחרונים של המנגינה חוזרים ללא מילים, והם חורגים מהמקובל בגרסאות המודפסות של שיר זה. כמו במקרה של השיר הקודם, נראה שזו תוספת מוסיקלית ייחודית של צפירה.

31. *Del día que yo te vidi* – Jerusalem

טקסט עברי: 'חנה אל החלון יושבת' מאת דוד פרישמן

Del día que yo [Z: no] te vidi
tus caras s'amourtcharon
tou lindo puerpo s'aflacó
tus guyesos s'amourtcharon

32. תרזה
Levy I, 47 (melody).

הטקסט העברי מאת ח"נ ביאליק.
צפירה אינה מציינת מהו שיר המקור בלאדינו ממנו נלקח הלחן, ומגדירה את המנגינה כ"לחן תורכי". וריאנט של לחן זה ניתן למצוא אצל יצחק לוי.

33. *Todos son inconvenientes* – Saloniki
Hemsi 77; Levy I, 55.

אחד השירים הנפוצים ברפרטואר המודרני של שירים בלאדינו. גרסת צפירה קטועה ביותר. ברישום הלחן יש לדעתנו שיבושים במשקל המוסיקאלי.

- Abresme, galanica
que ya va amanecer.
- Abrir vos abriria
mi lindo amor.

La noche no durmo
pensando envos.

34. *Las horas de la vida*
Hemsi 80; Idelsohn, no. 493; Levy II, 76-78.

אחד השירים הנפוצים ביותר ברפרטואר המודרני של שירי לאדינו. מקורו, כאמור לעיל, בשיר עם ספרדי. הנוסח של השורה השנייה אצל צפירה מיוחד ושונה מכל הגרסות הידועות (me baptizaron, m'engrandecí); כמעט בוודאות מקורו בטעות בהבנת הנשמע. הלחן דומה מאוד לגרסה שהקליט הזמר חיים אפנדי ושהייתה מקובלת בראשית המאה העשרים. סוף הלחן כפי שרשמה אותו צפירה שונה מרוב הגרסאות המודפסות, ונראה שמקורו בשיבוש בזיכרונה.

A la una nací yo,
a las dos me castigaron,
a las tres desposí yo,
a las cuatro me casi.
Me casí con un amor,
alma y vida y corazón.

35. *El mancebo enamorado* – Jerusalem
Hemsi 76D.

שתי השורות הראשונות שייכות לשיר העתיק 'העלם המאוהב' (ראה: Pedrosa, José Manuel, La canción tradicional sefardí *El mancebo enamorado, History and Creativity, Proceedings of Migav Yerushalayim's Third International Congress*, 1988, ed. Tamar Alexander et al., Jerusalem 1994, 159-174). שתי השורות האחרות נראות כטורים מתוך רומנסה. מבנה המנגינה מחזק את הזיקה לז'אנר הרומנסה.

Alta era sin galechas
hermoza era sin afeytar [M: afectar].
-Quince mancevicos [M: namorados] tengo
todos hijos de [M: di] pashá.

36. *El encuentro nocturno* – Saloniki
Hemsi 99; Levy I, 22, III, 36, IV, 81.

צפירה מביאה שתי גרסאות מוסיקאליות של שיר נפוץ זה שהן וריאנטים של אותה מנגינה. מדובר בלחן ממקור יווני במשקל 3+2+3. המחרוזת הראשונה היא נוסחאית, ומשמשת פתיחה לשירי עם רבים בלאדינו. המחרוזת השנייה מופיעה בדרך כלל בצירוף אחר, המוכר בכותר *El amante enamorado*.

Alta, alta es la luna
cuando empeza a amanecer,
hija hermosa sin ventura
nunca llegue de nacer.

Los ojos ya me se chichean
de tanto [Z: cuanto] ver a la mar,
vapores ya van y vienen
letras para mi non hay.

37. *La vuelta del marido* – Saloniki
Hemsi 23B; Levy I, 7-8.

זוהי הרומנסה הנפוצה על 'חזרת הבעל'. הלחן של צפירה אופייני ליהודים הספרדים בתורכיה ובירושלים.

Arboledas, arboledas, arboledas tan gentil,
la raíz tiene de oro, la cimiente de marfil.
En la ramica más alta, hay una dama gentil
peinando sus entrenzados, con un peine de marfil.
Por ahí paso un caballero, caballero de Amadí.
- Que bushcas, la mi señora, que bushcas vos por aquí?
- Bushco yo al mi querido, mi querido Amadí.

38. *Árboles de almendra* – Saloniki
Hemsi 92; Levy I, 23; IV, 46.

אחד השירים הסלוניקאים (צפירה מגדירה אותו כ"שיר אהבה שלוניקאי") שהשתרש בירושלים במהירות ואף נקלט בבתי הכנסת הספרדיים בעיר לזמרת הפיוט 'יגדל אלוהים חי'. בשיר זה, במקורותיו היוונים[38] ובהפצתו הנרחבת בהקלטות מסחריות מודרניות, דנו בהרחבה במקום אחר.[39] בהקשר לשיר הזה אומר אטיאש: "שמעתי את השיר הזה מפי ישישות רבות, ילידות שלוניקי, ירושלים, איזמיר, סראייבו, קהיר ועוד. כולן שמרו בדרך כלל על הנוסחה. השיר היה נפוץ מאוד בסוף המאה שעברה [התשע עשרה]".[40] הגרסה של צפירה שונה במקצת מהמקובל,

38 L. A. Bourgault-Decoudray, *Trente melodies populaires de Grece & d'Orient*. Paris 1877, no. 15.

39 אדוין סרוסי, "המוסיקה של השיר בלאדינו", **פעמים** 77 (תשנ"ט), עמ' 5–19, ובעיקר עמ' 7–10.

40 אטיאש, **קנסיונרו** (הערה 26), עמ' 160.

בשל החזרות הפנימית על הטור השני בכל מחרוזת ובשל הקדנציה המדומה בסוף המחרוזת הראשונה.

Árboles d'almendra
que yo plantí
por los tus ojos
vedrolís.

Dame la paciencia [R: lecencia], niña,
que yo por tí
me vo morir.

39. *Don Bueso y su hermana* – Jerusalem
Hemsi 19B; Levy II, 2.

זו מנגינה עתיקה ברפרטואר היהודי הספרדי. הלחן הותאם לפיוט 'תרומם בת רמה' לשמחת תורה.

De las altas traen a la niña
cubierta la traen d'oro y perlería.
En su cabeza lleva una piedra zafira
que arrelumbra de noche más que al mediodía.

40. *La hermosa durmiente* – Bulgaria
Hemsi 83A; Levy I, 37; III, 121.
NSA, Y 02850, Rosa Avzaradel.

אחד השירים הנפוצים ביותר בלאדינו ואחד הראשונים שתועד בכתב.[41] זוהי סרנאדה רגשנית שהמאהב האומלל שר לאהובתו הנמה. מילים כמו "דונסילייה" ואזכור הגיטרה מסגירים את האפשרות שהמקור הוא ספרדי מודרני או שהמשורר היהודי־הספרדי נחשף לשירה הספרדית המודרנית. בשל מחרוזת הפתיחה שלו נתפס השיר בפרסומים רבים של שירי לאדינו כשיר ערש, ולא היא. יתר על כן, גרסאות רבות של השיר פותחות במחרוזת השנייה.

41 אטיאש, **קנסיונרו** (הערה 26), עמ' 74.

Durme, durme mi linda doncella,
durme sin ansia y dolor.

Siente querida el son de mi guitarra,
siente querida mis males cantar.

Dizeme si tú a mí me amas.
Si no me amas me haces murir.

41. *Nanas de los buenos augurios* – Saloniki
Hemsi 74.

אחד משירי הערש הנפוצים ביותר בתרבות הספרדית בכלל ובזו היהודית־ספרדית בפרט. מעניינת בנוסחת צפירה הפנייה לילדה במקום לבן זכר, המקובלת יותר בגרסאות של השיר הזה אשר ראו אור בדפוס.

Durmite [M: durmete] mi alma,
durmite mi vista,
durmite mi corazón
y mi alegría.

Nani, nani, nani
hija de la madre,
ella que me viva
y me se haga grande.

42. *El nido de la paloma* + *La torre en el mar* – Saloniki
Hemsi 81; Idelsohn, no. 490, 492; Levy I, 1959, II, 71-72, III, 128, IV, 32-34.

אחד מהשירים הנפוצים ביותר באנתולוגיות המודפסות ובתקליטים של שירה בלאדינו, לרוב תחת הכותר "לה סירנה", על שם בת הים המפתה את המלחים המופיעה באחד הבתים. כמו בצירופי שיר אחרים בלאדינו, גם במקרה הזה הזמרת זוכרת רק שתי מחרוזות, מתוך רצפים ארוכים יותר שתועדו.[42] שתי המחרוזות שצפירה תיעדה הם ממקור ספרדי מודרני, כנראה אנדלוסי. השיר חדר לתרבות היהודית בשלהי המאה התשע עשרה.

42 *An Early Twentieth-Century Sephardí Troubadour*, CD 1, no. 16 (הערה 25).

En la mar hay una torre,
en la torre hay una ventana,
en la ventana hay una paloma
que a los marineros canta [M: ama].

-Dame la mano, tú, palomba
para asubir a tu nido,
que durme sola
vengo a dormir contigo.

43. *Dos amantes*– Bulgaria
Idelsohn, no. 488; Levy I, 88, III, 127.

שיר בולגרי שהיה נפוץ בירושלים, כפי שמעיד גם אידלסון. המחרוזת השנייה מופיעה ביותר משיר אחד בלאדינו, אך אופיינית לשיר 'Dos amantes'. ההפניה ל"תפילת הבוקר" של המוסלמים יכולה לרמוז על כך שמדובר במקור בשיר תורכי.

Enriva de la tu silla [R: ceja]
fraguar quero un agamí [R: una jamí]
para que pueda [Z: puede] cada mañana
cantar sabaj que nació. [R: "Sabah Namazi"]

Verte agua en [Z: in] la tu puerta,
pasaré, me cairé
para que [Z: qui] salgan los dos [R: tus] parientes
me [Z: mi] daré a conocer.

44. *La quinceañera* – Jerusalem
Levy I, 65.
NSA, CD 4717 (FLAD 055); NSA, CD 4742 (FLAD 137); NSA, Yc 2065, Israel Peretz.

זוהי מחרוזת אשר מופיעה בכמה צירופי שיר בלאדינו. אפשר לומר שהיא יחידה ספרותית בפני עצמה, מעין שיר־פתגם שהמסר שלו הוא: האהבה המוקדמת גורמת למפח נפש. כל הגרסאות המתועדות פותחות בנוסחה: "Yo era de quince años".

Era yo de quince años
empezí hacer el amor
con un mancevo berbante [Z: barbanta; M:barbante; R:brigante]
que a la fin ya me engañó.

45. *La agonía de la amante* – Saloniki
Idelsohn, no. 484; Hemsi 108.
NSA, Y00275, Lazare Angel from Saloniki, Paris, 1951; NSA, 09506(1), Moshe Attias, Saloniki, 1960s

לפי התעתיק, הלחן במקורו הוא במקצב חופשי. גרסתה של צפירה דומה מאוד לזו שפרסם אידלסון, וכן להקלטה של לזר אנג׳ל איש סלוניקי.

Congia mia, congia mia,
chichek de mi cabeza,
la luna me s'esclareció [R: s'escureció]
la mar me se hizo güerta. [R: preta]

46. *Lealucha* – Saloniki

בתים אלו מופיעים כחלק מהשיר ״בבית הספר של אליאנס״.[43] זהו שיר אהבה יווני. בחזרה על הטור השני בכל מחרוזת נכלל טור שמורכב מקריאת התפעלות בשפה היוונית: ״אמאן, אמאן, עיניי״.

Abasha Lealucha
a la güerta a zvachiar,
amán, amán, ani matia
a la guerta a zvachiar.

Toma Lealucha,
este mazo de congias,
amán, amán, ani matia,
este mazo de congias.

Te lo dio Nessim Effendi
que de tí se enamoró,
amán, amán, ani matia,
que de tí se enamoró.

43 על גלגולי השיר הזה ראו: Edwin Seroussi, "Hacia una tipología musical del cancionero sefardí", in J. Tarragona Borrás and A. Saenz-Badillos (eds.), *Jewish Studies at the End of the 20th Century: Proceedings of the 6th EAJS Congress, Toledo 1998*, Leiden-Boston-Köln 1999, vol. 2: *Judaism from the Renaissance to Modern Times*, pp. 649-657.

47. *Los bilbilicos* – Saloniki
Idelsohn, nos. 476, 496; Levy III, 124.

עוד שיר יהודי־ספרדי נפוץ ביותר. המנגינה כנראה ממקור נוצרי־יווני, והיא התפרסמה בירושלים עם הזמר לשבת ׳צור משלו אכלנו׳.

Los bilbilicos [Z: belbelicos] cantan
cantigas [M: canticas] de amor
y la pasión me [Z: mi] mata
por te [M: tí] mi blanca flor.

Más presto ven paloma,
más presto ven con mí,
mi alma se escurece
pensando yo en [Z: an] tí.

48. *El amante criminal* – Jerusalem
Levy III, 18.

שיר נפוץ, בעיקר בין הספרדים בבולגריה. המנגינה שצפירה רשמה שונה מאוד מזו שפרסם לוי.

Mi querido bevió [Z: bivió] vino,
el tino lo perdió [M: pedrió],
debasho las arboledas [M: arbiledas]
cuchillo ya me travó.

49. *La suegra* – Jerusalem
Levy I, 63.

שיר כנגד החותנת, הנושא אופייני דומה לזה של שירי חתונה יהודים־ספרדיים רבים.

Mi suegra con mí se taklea [M: taquinea; R: dakileya].
Yo no puedo bivir [M: vivir] con ella;
ella es muy fuerte,
más que la muerte,
un día me veré sin ella.

50. *La llamada a la morena*
Hemsi 115; Levy I, 24.

לפי צפירה זהו שיר לכלה. התבנית של שתי המחרוזות הראשונות ידועה מהשירה הלירית הספרדית כבר במאה השש עשרה.[44]

Morena, morenica, [Z: Murena, murenica]
yo blanca nací,
de pasear galana
mi color perdí [M: pidrí].

"Morena", me llama
el hijo del rey,
si otra vez me llama
yo me voy con él.

Por aquellas ventanicas
m'arronjan flechas,
si son de amores
vengan derechas.

51. *Los colores de los ojos* – Saloniki
Levy I, 69, III, 30.

מחרוזת זו מופיעה בשני שירים שונים לגמרי אצל יצחק לוי, דוגמה מובהקת לגמישות הזמרים היהודים־ספרדיים בחיבור של מחרוזות שונות לכדי שיר אחד. הלחן של צפירה ייחודי, אם כי הוא נראה קשור לאחת הגרסאות של לוי (כרך III, 30)

Ojos pretos amo yo
por los mavís me muero,
cuando veo los vedrolís
abro foya [M: hoya] y me enterro.

44 ראו למשל: Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3915, f. 320; cf. Margit Frenk Alatorre, *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, 1989, nos. 120, 122, 123, 146.

52. *La canción de Hanum Dudu* – Saloniki
Levy II, 48.

שיר נפוץ מאוד בין היהודים הסלוניקאים. מנגינתו יוונית. מאפיין אותו הרפרין עם הברות ללא משמעות. בירושלים חיברו למנגינה זו טקסטים חדשים. צירוף המחרוזות שמביאה צפירה אינו מתועד באוספים האחרים. המנגינה הותאמה גם לפיוט 'אדון עולם' על ידי החזן הסלוניקאי יעקב צאדיקריו.[45]

Una noche yo me arrimí [Z: mearmi]
pur [M: por] vuestros vecindados,
deshame la puerta abierta
el candado [M: candil] amatado.

Tara lay, lay, lay hopa...

Tu me quieres, yo te quiero,
tu madre no mos quiere.
Esta noche arrogo al Dio [M: Dios]
en la cama que quede.

Tara lay, lay, lay hopa...

53. *Arboles llorosos* – Saloniki
Hemsi 87; Levy I, 46, II, 75-77, IV, 77-79.

עוד שיר שהפך ללהיט בדיסקוגרפיה המודרנית. לפי צפירה זהו שיר לכלה שמקורו בסלוניקי. מוטיב העצים הבוכים לקוח מהשירה העממית היוונית (Κλαίνε τα δέντρη γιά νερό).[46] גרסתה של צפירה מתחילה דווקא ברפרין. המחרוזת השלישית פחות מבוצעת בגרסאות המוקלטות המסחריות.

Ven y verás, ven y verás,
ven y verás y veremos
l'amor que tenemos los dos
ven mo lo gozaremos [M: ven lo gustaremos].

45 שושנה וויך־שחק, **שירים יהודים־ספרדיים מארצות הבאלקאן**, האוניברסיטה העברית בירושלים, המרכז לחקר המוסיקה היהודית, 1980 (AMTI 8001).

46 רבקה הבסי, **השיר בלדינו במאה העשרים: עיון בקובצי השירים של אמילי סני ובואינה צרפתי־גרפינקל**, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר־אילן, 2007, עמ' 201–202.

Arvoleras [R: Arboles] lloran por lluvias
y [Z: e] montañas por aires,
ansí lloran mis ojos
por tí, querida amante.

Lluvia hizo y se amojó
la calle y el cortijo,
ansí lloran mis ojos
por tí, querida amante.

La adultera – Jerusalem .54
Hemsi 41; Levy I, 25-27; III, 1.

זו סצנת הפתיחה של הרומנסה 'האישה הבוגדת', הנפוצה ברוב הקהילות הספרדיות. הגרסה המוסיקלית של צפירה אופיינית לירושלים. בתורכיה השיר היה מושר ללחן שונה לגמרי, בסגנון הוואלס.

Yo m'alevantí un lunes un lunes por la mañana,
tomí arcol y flecha en la mi mano derecha.
¿Onde me fuera a tañerla? Puertas de mi enamorada.
--Abrisme, bijú [Z: buju], mi bien, abrisme, bijú, mi alma,
los pieces tengo en la nieve, la cabeza en la hielada.

Los amantes de la casa rica – Jerusalem .55
Hemsi 100A-B; Levy I, 30 (music); IV, 103.

מחרוזת אחת מתוך אחד משירי הלאדינו הנפוצים ביותר בהקלטות מסחריות מודרניות. זוהי מנגינה בסגנון הוואלס, סוגה מוסיקאלית אהודה במיוחד על היהודים הספרדיים בראשית המאה העשרים. הלחן הותאם מאוחר יותר לטקסט 'הקטנטנה הסמיקה' על ידי עמנואל כ"ץ ואהרן ברוך, וכך הוא נפוץ בישראל.

Llora, querida, llora,
estamos en mala hora,
la gente son crueles [M: cruelos]
no me dejan vivir.