

פעילותם של מוסיקאים יהודים במוסיקה הקלסית האלג'ירית ובסוגות שהסתעפו ממנה

אמנון שילוח

בשנת 1988 ראה אור בעיר אלג'יר ספר (בצרפתית) על צמיחתה ועלייתה של התרבות האלג'ירית במאה העשרים, ותרומת המוסיקה לתחייה התרבותית של אלג'יריה העצמאית. המחברת, המוסיקולוגית האלג'ירית נדיה בוזריקסבדג'י (Nadia Bouzar-Kasbadji), מקדישה את רובו של הפרק הראשון בספר למוסיקאי היהודי הנודע אדמונד נתן יאפיל (Yafil; 1874-1928). היא מתארת אותו כגורם מוביל בתנועת ההתחדשות של המוסיקה המסורתית הקלסית של אלג'יריה וכמי שהעלה את קרנה ועשה למען הפצתה באירופה. בראשית דבריה מדגישה המחברת את עובדת היותו של יאפיל "יהודי לוקלי", ומעלה אגב כך על נס את שיתוף הפעולה האומנותי הפורה בין מוסיקאים יהודים ומוסלמים שהתקיים באלג'יריה במשך מאות בשנים. עניין זה נבע לדברי המחברת מתחושת הזהות התרבותית-המוסיקלית המשותפת שציננה יהודים ומוסלמים באלג'יריה ובארצות האחרות של צפון אפריקה, זהות ש"שורשיה נעוצים בתקופה האגדית של ספרד הערבית".¹ שיתוף הפעולה הזה מצא ביטוי גם בקיומן של להקות מוסיקליות מעורבות שהופיעו בבתי קפה-קונצרט ובבתי שמחה בפני קהל מעריצים ערבי ויהודי. חיי יאפיל כפי שתיארה אותם המחברת בפרק המוקדש לו כוללים פרטים ביוגרפיים שיש בהם משום סמל לשיתוף הפעולה המבורך המדובר בו. יאפיל למד בראשית דרכו את אשיות המוסיקה הקלסית מאחד מגדולי המוסיקאים המוסלמיים הגדולים והבקיאים ביותר ברוי המוסיקה האנדלוסית האלג'ירית במחצית השנייה של המאה הי"ט: מחמד בן עלי ספינג'ה (Sfindja). לקראת סוף ימיו העביר יאפיל את ניהול להקת "אלמוטריביה",² שיסד בשנת 1911 והיתה אנסמבל מוסיקלי שרוב חבריו יהודים, לכוכב הלהקה הזמר המוסלמי מְחִיִּדִין, שהיה תלמידו המוכשר ביותר (ראו להלן).

1 בוזריקסבדג'י, עמ' 40.

2 המושג נגזר מ"מוטרב" (Mutrib) שפירושו מוסיקאי; הוא מצוין פה אנסמבל מוסיקלי.



אדמונד נתן יאפיל

המורשת המוסיקלית האנדלוסית

מאמר זה מתמקד בעשייה המוסיקלית ובפעילות של מוסיקאים יהודים באלג'יריה בדורות האחרונים. עקב ציונה של בוז'קסבדג'י את המכנה המשותף האנדלוסי ליהודים ומוסלמים בכל מרכזי המוסיקה של ארצות צפון אפריקה שיתוף הפעולה ש"שורשיו נעוצים בספרד"³, ראוי שאבהיר בקצרה שניים שלושה עניינים מהותיים העשויים לסייע לראות בצורה מקיפה יותר את התמונה שפעילותם של האומנים היהודיים באלג'יריה משתזרת בה. אך תחילה כדאי שניתן את הדעת למקרה מעניין הקשור בבואם של ראשוני המגורשים היהודים מספרד לאלג'יריה אחרי פרעות קנ"א (1391). בגל הראשון של גולים מספרד ומהאיים הבלאריים שהגיעו לאלג'יריה, היתה אישיות רמת מעלה אשר יש בה כדי לייצג את דמות המשכיל היהודי הספרדי, הטיפוס אשר קרוב לוודאי היה שותף פעיל בתקופת הזוהר בעיצובה של התרבות האנדלוסית: המדובר בפילוסוף, המדען והרופא, הרב שמעון בן צמח דוראן, הרשב"ץ. בהגיעו בשנת 1391 עם בני משפחתו לאלג'יר היה הרשב"ץ בן שלושים; הוא נבחר לרבה הראשי של אלג'יר בשנת 1408 ונפטר בה בשנת 1444. בספרו המקיף "מגן אבות", העוסק בפילוסופיה דתית ובמדעים שונים, הקדיש הרשב"ץ דיון מקיף וחשוב לחכמת המוסיקה בכלל ולמוסיקה היהודית בפרט.⁴ החלק הכללי עוסק בתאוריית הצליל, היווצרותו ותפישתו על ידי חוש השמע, ובמקדים בסיסיים אחרים של המוסיקה, וכן בהגדרת המוסיקה, מקורה, מהותה ודרכי השפעתה האתית והרפואית,

3 בוז'קסבדג'י, עמ' 40.

4 קטעי המוסיקה בחיבור זה פורסמו אצל אדלר, עמ' 130-139.

ומוסיקת הספירות (spheres); המוסיקה הנוצרת על ידי תנועת הגלגלים בשמים). החומר בדיון על הנושאים הכלליים נשאב כולו מן המקורות הערביים הידועים בזמנו, כגון "האחים הנאמנים", אלפראבי ואבן סינא.⁵ חלק הארי של הקטעים העוסקים במוסיקה מתמקד סביב ההיבט היהודי במוסיקה. בעניין זה, הרעיונות העיקריים שהרשב"ץ רוקם סביבם את הנחותיו מתאפיינים באימוץ כמעט מלא של מה שהביעו ופיתחו קודמיו מקרב החכמים היהודים, בייחוד ר' משה אבן עזרא, ר' יהודה הלוי ור' שם טוב בן יוסף פלקירא.⁶ כאלה הם הרעיונות שבאו להאדיר את ראשוניותה ועליונותה המוחלטת של המוסיקה בתקופת המקרא אשר אביה ומניח יסודותיה הוא דוד המלך. מוסיקה זו, לדעתם של החכמים הנוכרים, הגיעה לשיא השלמות ושיכלול בעבודת המקדש ואצל משרתיו בקודש, הלויים, שהיו המומחים הגדולים בעקרונות השירה והנגינה ובאומנותן.⁷ החלק החשוב ביותר בהרצאת הרשב"ץ הוא זה העוסק בהרחבה בנעימות טעמי המקרא, תפקידיהם ומהותם הרטורית-המוסיקלית. הדברים בנושא זה שאובים רובם ככולם מן הדברים שכתב ריה"ל ב"כוזרי".⁸ נושאים אחרים חשובים הכלולים ב"מגן אבות" הם כלי הנגינה במקדש ושירת הפיוטים. על לחני הפיוטים כותב הרשב"ץ, לאחר קביעתו כי לא ידוע אם שרדו לחנים קדומים, את הדברים הבאים: "יש מהם קדומים כמו שירי ר' אלעזר קליר... ויש מהם נתחדשו; בארצות ספרד לקחום המשוררים משירי ישמעאל והם ערבים הרבה ומושכים הלב".⁹ האהדה ללחנים הערביים המשתמעת מהצהרה זו מעידה על הזדהות הרשב"ץ עם מסורות ערביות שהיו רווחות באנדלוסיה בזמנו, ואפשר שדעתו היתה גם דעת יהודים רבים בעניין זה. ודאי הוא ששאלת הלחנים המשיכה להתקיים לא רק באלג'יריה אלא גם בכל ארצות צפון אפריקה.

מה טיבה של אותה מסורת מפוארת שהכול מתגדרים בה ושמשכיבה נתרקמה אותה זהות תרבותית משותפת שהמשיכו לדבוק בה מוסיקאים יהודים ומוסלמים עד היום הזה? אין ספק, החלק היוקרתי במסורת זו מתייחס בעיקר אל סוגת ה"נובה" (nuba) האנדלוסית הנוכרת תכופות במאמר זה.

ה"נובה" האנדלוסית

הנובה נחשבת בעיני רבים כיצירת מופת שעוצבה על אדמת ספרד.¹⁰ היא המשיכה להתקיים בכמה מרכזים בצפון אפריקה, המייצגים כל אחד לפי דרכו, מאפיינים סגנוניים

- 5 ראו: שילוח, איגרת; שילוח, עין-כל; שילוח, קלונימוס; שילוח, שני טקסטים.
- 6 אדלר, עמ' 164-168; 179-185; 194-200; שילוח, ספר הגן.
- 7 המחבר שתיאר בצורה יוצאת דופן את המוסיקה של בית המקדש, את שירת הלויים ואת כלי הזמר שליוו את שירתם, הוא ר' אברהם משער האריה (פורטלאונה) בספרו שלטי הגבורים – ראו אדלר, עמ' 283-243.
- 8 ראו שילוח, עיטורים.
- 9 ראו אדלר, עמ' 135.
- 10 יש חוקרים הסבורים כי סוגת הנובה התגבשה מחוץ לספרד – ראו: פוח'ה, 1992; פחולצ'יק, 1992, עמ' 358-362.

המיוחדים להם. המרכזים עיקריים הם פאס שבמרקו, טלמסן, אלג'יר, תוניס וקונסטנטין. הרפרטוארים של הנובה במקומות אלה נקראים: "אָאלָה", "צַנְעָה", "גֵרנאַטִי וּמְאָלוֹף". מלבד כמה הבדלים מקומיים, מערכות הנובה דומות זו לזו במבניהן ובנורמות האומנותיות האסתטיות שלהן. הנובה מתבססת על מקבץ מנגינות הקשורות זו בזו בקשרים מודליים. שמה של כל נובה נגזר משם המודוס המשותף לרוב המנגינות הכלולות בה.¹¹ כינויו של המודוס הוא "טֶבֶע" (טבע או מזג), מונח המרמז על ההקשר הקוסמולוגי שייחסו לנובות השונות שנקראו בשמות כגון: "נוֹבָה מְאִיָה", "נוֹבָה דִיל", "צֶבִיִהָאן", "רֶצֶד", "וִיֶדָאן", "חוסֶקֶן" וכדומה.

מערכת הנובה, שהיא יצירה מחזורית רבי-פרקית, מעין סריטה, כוללת מבוא או מבואות כליים, שלאחריהם שורה של קטעים קוליים מולחנים המייצגים שלבים עצמאיים של הנובה, המכונים "מְאִאִין" (משקלים): לכל שלב טקסטים משלו ומאפיינים מלודיים וקצביים המיוחדים לו. מרבית הפיוטים המושרים הם מטיפוס ה"מְשַח" (שיר אזור), ובביצוע משתתפים מקהלה וסולן או סולנים. בסוגה זו, שהיא מקהלתית ביסודה, הזמר הסולן, השר באוקטבה מעל המקהלה, מוביל את המקהלה ואת הנגנים וגם מבצע את הטקסטים המשמשים בסיס לאלתורים קוליים, כמו ה"בִיתִין", המשובצים בין השלבים השונים. הן המבנה הכולל הן שלביו, ה"מְאִאִין" (משקלים), נשלטים לא רק על ידי מאפיינים ריתמיים מוגדרים ואחדות המודוס אלא גם על ידי האצת הקצב, המגיעה לשיאה לקראת סוף ה"מִיאון".¹² בנובה האצת הקצב היא מאפיין מהותי רב חשיבות. מלבד זאת, יש לנובה כמה סממנים קוליים מאפיינים, גוני קול מיוחדים, טכניקות קול מסוימות, שימוש בהברות חסרות משמעות המשלימות את הקו המלודי כגון "נא נא נא", ועושר של עיטורים וקישוטים מלודיים.

השתתפות מוסיקאים יהודים בפעילות המוסיקלית של הסביבה הלא־יהודית

עניין אחר החשוב לראייה הכוללת שאנו מציעים לשם חידוד התמונה האלג'ירית, הוא השתתפותם והצטיינותם של מלחינים יהודים, מבצעים, בוני כלים ואמרגנים, בפעילות המוסיקלית הענפה של סביבתם; וזאת לא רק בצפון אפריקה. תופעה זו היא פרק מפואר בתחום הפעילות המוסיקלית של יהודי אסיה ואפריקה. הדבר נוגע בעיקר לתחום המוסיקה המתוחכמת או האומנותית ובמקומות פריחתה הראשיים – המרכזים העירוניים החשובים בעיראק, סוריה, טורקיה, פרס, מרכז אסיה, מצרים, תוניסיה ומרוקו. מאפיין מעניין הראוי לציון ביחס לאומנים היהודים בכל המרכזים החשובים, הוא מעורבותם המוחשית

11 ראו טומה.

12 בין קטעי ה"מִיאון" המסודרים למופת, משמיע הסולן המיומן אלתורים קוליים וירטואוזיים מטיפוס הביתין – שני בתי שיר מבודדים המשמשים בסיס לקטעים ומעברים מליסמתיים מאולתרים המהווים רגעי שיא מלאי הכעה בליווי עוד או פמנגיה (כינור או ויולה אירופאי).

הן בטיפוח הסגנונות הקלסיים ושימורם הן בתהליך פיתוחן וגיבושן של המגמות החדשניות; תמצא לפעמים אותו אומן המשלב בהצלחה את היכולת להתבטא בסגנונות שני הזרמים. חשיבותה המיוחדת של התופעה נעוצה לא רק בעצם קיומם של מוסיקאים יהודים במספר גדול ובמקומות רבים, אלא בעצם השתייכותם לקהילת המוסיקאים של ארצותיהם במעמד שווה, לאחווה המקצועית ששררה בין המוסיקאים ובין השפעת הגומלין האפשרית בין המורשת היהודית למורשת הכללית של הסביבה.

הופעתה של תעשיית התקליטים מאפשרת לנו לקבל מושגים ממשיים ומוחשיים על ממדי התופעה בעשורים הראשונים של המאה העשרים. בהתחשב בתנאי ההקלטות באותן שנים, שהיו דבר נדיר ויקר, העובדה שאומנים יהודים לא מעטים זכו להיות בין המוקלטים יכולה לשמש עדות מובהקת להכרה הרחבה שזכו לה. בקטלוגים של תקליטים של החברות השונות, משנת 1907 עד 1932, ניתן למצוא שמות רבים של אמרגנים ושל מוסיקאיות ומוסיקאים יהודים מסוריה, מצרים, עיראק, תוניסיה, אלג'יריה ומרוקו. עדויות צליליות אלו כוללות ביצועים ואפילו ביצועי יוקרה שסומנו בתווית אדומה כמו שנים עשר התקליטים של הזמרת היהודית מסוריה בְּדִרְיָה סַעְדָה (לפני 1914). תקליטים אלה הנציחו עבורנו זמרות שהיו מקורבות לשלטונות כמו חביבה מסיקה מתוניסיה וזוהרה אלפאסיה ממרוקו; הם הנציחו עבורנו הלחנות כמו אלה של דוד לוי שנודע במצרים בשם דאהוד חוסני, של אדמונד יאפיל מאלג'יריה, עזרה אהרון מעיראק (שעמד בראש המשלחת הרשמית שייצגה את ארצו בכנס הראשון למוסיקה ערבית בקאהיר, 1932) וצָאֵלִיחַ אֶלְכוּוֹיְתִי, אף הוא מעיראק, שהיה מראשי מעצביו של הסגנון החדש שם, והיה מנהלו המוסיקלי הראשון של האנסמבל אשר החל לפעול ברדיו בגדאד עם יסודו בשנת 1936. התקליטים ההיסטוריים האלה, שברובם הגדול היו מוקדשים למוסיקה הערבית, כללו גם שירים ופיוטים עבריים מעיראק, תוניסיה ומרוקו.¹³

עדות מן המאה הי"ט של מוסיקאי פולני

אחת העדויות המוקדמות שמוזכרים בה המוסיקאים היהודים מן העיר אלג'יר, מופיעה בספרו של הפסנתרן והמוסיקאי ממוצא פולני אלכסנדר כריסטיאנוביץ.¹⁴ כריסטיאנוביץ היה קצין צעיר בחיל הים הצארי ושהה באלג'יר, מסיבות בריאותיות, במשך כל שנת 1861. בזמן זה גילה עניין גדול במוסיקה הקלסית האלג'ירית וביקש להכיר אותה הלכה למעשה. המפגש הראשון שלו עם המוסיקה האלג'ירית היה באחד מבתי הקפה שבהם, לדבריו, התכנסו מדי ערב חובבי מוסיקה ערבים ומאורים (כינוי לצאצאי הערבים הספרדים שהגיעו לשם אחרי 1492), שתוך שתיית קפה האזינו למופעים מוסיקליים. הרפרטואר שהושמע במקומות אלה היה מעורב ולא תמיד על טוהרת המסורת הקלסית, והוא כלל קטעים קלסיים וגם שירים הנגזרים מן המוסיקה האנדלוסית, אבל הם היו מוגשים במתכונת

13 ראו בעניין זה בסעיף האחרון של המאמר.

14 ראו כריסטיאנוביץ, עמ' 2.

בעלת אופי קל יותר ופופולרי. ברוב המקרים המופע כלל גם ריקודים בביצוע רקדניות ותיאטרון צללים. מה שחשוב לענייננו הוא שבמקרה זה, לפי עדותו של כריסטיאנוביץ, היו בבית הקפה שביקר בו "שניים שלושה מוסיקאים יהודים שניגנו ברפאפ (כלי קשת המנוגן כשהוא מונח על ירכו של הנגן), פֶּמְנֵגִיה (כינור), טָאָר או דְּרִבּוּקָה (תוף מסגרת, או תוף גביע)"; זה הטְרִיֹּו שהיה נפוץ ומקובל בכל רחבי צפון אפריקה. אלכסנדר דומא (Dumas) האב תיאר אותו בקטע ציורי באחד מספריו,¹⁵ ואיוֹן דֶּלְקְרוּא (Bugène Delacroix) תיאר אותו בציור מפורסם שלו.¹⁶ בשני המקרים מדובר בחתונה יהודית בעיר טנג'יר ובנגנים יהודים שהנעימו לחוגגים. אם כי כריסטיאנוביץ אינו מזכיר את השתתפותו של זמר במשפטים של התחלת דבריו, יש בהמשכם איזכור של זמר יהודי ששר באותו בית קפה בקסבה. (הנהוג לקיים קונצרטים בבתי קפה בהשתתפות מוסיקאים, מוסיקאיות ורקדניות יהודים, היו נפוץ מאוד גם בתוניס בירתה של תוניסיה השכנה.) המפגש הראשון של כריסטיאנוביץ עם המוסיקה האלג'ירית בכלל היה מאכזב עבורו והוליד אצלו תגובות שליליות: "הקשבתי שעה ארוכה ובתשומת לב מרובה למוסיקה שהושמעה שכל כולה היתה סלסולים, סולמות וקישוטים אין סופיים, עזבתי את בית הקפה מאוכזב ובמצב רוח עגום". וכריסטיאנוביץ ממשיך ותוהה בנימת עצבות האם מוסיקה זו משקפת ולו צל צילה של המוסיקה המתוארת בכתבים התאורטיים. השאלה המעניינת הזו, המתייחסת לכתבים התאורטיים, נובעת קרוב לוודאי מן העיון בספר צרפתי מאת גבריאל פרון אשר הופיע באלג'יר כשלוש שנים לפני הגיעו של כריסטיאנוביץ לאלג'יר.¹⁷ פרון עצמו הושפע בכתובת ספרו מן האנציקלופדיה הערבית הנוודעת "אֶלְמוּסְטַרְחַף פִּי כוּל פֶּן מוּסְטַרְחַף" (מבחר מתוך כל אמנות מהנה) של המחבר המצרי המפורסם בהא אלדין אלאבשיה (1388-1446).¹⁸ הפרקים 68-70 עוסקים במוסיקה; האחרון שבהם מוקדש לנשים מוסיקאיות.¹⁹

בעקבות הידע שרכש מן הקריאה בספרו של פרון, פנה כריסטיאנוביץ למכר וביקשו שיעזור לו במציאת מוסיקה קלסית אותנטית ראויה לשמה. המכר הפגיש אותו עם רב-אומן כזה, שכריסטיאנוביץ כינה אותו "מאורי אינטליגנטי", כלומר נציג מובהק של הענף האלג'ירי של המוסיקה הקלסית האנדלוסית. המוסיקאי הזה היה לדבריו חובב, כלומר שאין פרנסתו על המוסיקה, לפיכך, מוסיף כריסטיאנוביץ, הוא משוחרר מלהתפשר עם טעם הקהל הרחב. חשוב להזכיר בעניין זה שהתופעה של חובב, אך בקי ברזי אומנות המוסיקה, היתה מאוד נפוצה במגרב כמו במשֶׁרְק. במסגרת אותו מפגש עם ה"מאורי

15 ראו דומא, עמ' 78-93.

16 ראו דלקרווא; זהו ציור מפורסם הנמצא במוזיאון הלובר. דלקרווא מזכיר אותו ביומנו, עמ' 154-158.

17 פרון.

18 בהא אלדין אבן מנצור אלאבשיה חי כל חייו בעיירה קטנה במצרים אך ביקר לעתים קרובות בקהיר. האנציקלופדיה שלו המתחלקת לשמונים וארבעה פרקים זכתה לפופולריות גדולה והיא אחת המפורסמות ביותר בספרות הערבית.

19 ראו שילוח, תאוריה.

האינטלגנטי" העיר הלה באוזניו של כריסטיאנוביץ' ש"לעולם לא יוכל יהודי לדעת על בוריה מוסיקה זו"; ובכדי לבסס את טענתו הוסיף: "הזמר היהודי ששמעת בבית הקפה בקסבה, בא אלי עשר פעמים לבקש את האינצ'ראף של המוג'ינבה (שם של אחת הנובות). האינצ'ראף הוא החלק המהיר המופיע בסוף כל אחד מחמישה המיאזין של הנובה (ראה לעיל) בסופו של מהלך האצה הדרגתית המהווה מאפיין מהותי באמנות הנובה. למרות הפצרותיו החוזרות, לא נענית לבקשתו להשמיע לו אותה יצירה". נשאלת השאלה אם הסירוב נבע מאי־יכולתו של הזמר היהודי לתפוש את הסגנון מיוחד, או מחשש שמא הוא יעוות אותו בביצוע; או שמא נבע הסירוב מקנאות אומנותית ושמירה על סודות מיוחדים של האומן? הבהרות בעניינים אלה יובאו להלן.

בתקופת המפגש הזה היה כריסטיאנוביץ' בעיצומו של ניסיון קשה ומייאש לרשום בתיווי מערבי את קטעי הנובות שכלל בספרו, זאת עקב הסיבוך המלווה והריתמי שלהם. באמצע המשימה המפרכת יצא לפוש מעט ופגש בידידו המוסיקאי המאורי, שהציע לו לבוא איתו להאזין לביצועיו של נגן יהודי מעולה בקאנון. לאחר שכריסטיאנוביץ' שמע את הנגן והתפעל ממנו, אמר לו המאורי שהקטעים אשר האומן המרשים ביצע שייכות לסוגות פופולריות – "הוא פשוט אינו מכיר את אמנות הנובה". כריסטיאנוביץ' מסיים את הדו־שיח הזה באומרו "הנובה בשביל הערבים היא כמו האופרה בשבילנו".

לסיכום דברי העדות המעניינת הזו, ראוי לציין מספר נקודות חשובות העולות ממנה: א – יש כאן הבחנה בסיסית במוסיקה האנדלוסית האלג'ירית בין מוסיקה קלסית רצינית ומתחכמת הפועלת על פי אמות מידה תאורטיות ואסתטיות מוגדרות ומקובלות לבין סוגה מוסיקלית פופולרית השואבת ממעיינות המסורת הקלסית, אבל מזניחה או סוטה במידה כלשהי ממאפיינים ועקרונות חמורים אשר עומדים בבסיסה. הבחנה זו קיימת גם במסורות המוסיקליות האחרות של צפון אפריקה.

ב – המוסיקאים היהודים היו פעילים מאוד בטיפוח הסוגה השנייה הוּפּוּעוּתִיהֶם בבתי קפה־קונצרט שמשכו קהל רב של חובבי מוסיקה, ערבים ויהודים. במובן זה שימשו המוסיקאים מעין "כוכבי בידור"; הם היו מוזמנים גם להאדיר אירועי שמחה בבתיהם של יהודים ולא־יהודים.

ג – הטענה הגורסת שאומנים יהודים לא היו בקיאים באמנות הנובה, או שלא היו מסוגלים להגיע למיומנות בביצועה, נראית לי מופרכת מעיקרה.

ד – המוסיקאים היהודים הצטיינו לכל הדעות כנגנים וירטואוזים אבל היו מי שהטילו ספק ביכולתם לשיר כהלכה את הפרקים הווקליים של הנובה הקלסית, שדרשו שליטה ומיומנות בערבית הקלסית שלא תמיד היתה שגורה בפיהם או נהירה להם.

בעניינים אלה יש לנו עדות מפורשת בספרו הערבי של הסופר התוניסאי צאדיק אלריזקי על המוסיקה התוניסית.

עדות הסופר התוניסאי צאדיק אלריזקי

ספרו של אלריזקי, "אַלְאָגְאֵי אֶלְתוֹנִסְיָה", הופיע בשנת 1967, זמן רב אחרי מות המחבר. למעשה, הספר נכתב שנים רבות לפני כן והוא מייצג את המציאות המוסיקלית ששררה בתוניס בסוף המאה הי"ט ובשלושה העשורים הראשונים של המאה הכי.²⁰ בפרק על כלי הנגינה הנפוצים בתוניסיה והמנגנים המפורסמים בהם, המחבר מזכיר ביחס לקאנון רק את שמו של גגן אחד מפורסם בכלי זה – היהודי מְרִיֶדֶךְ סְלָאמָה; בהערת שוליים הוא מציין לגביו שהיה ראשון המנגנים בכלי זה בתוניסיה.²¹ במקום אחר בספרו כותב אלריזקי, שרוב המוסיקאים שהצטיינו בנגינה בכלים שונים היו יהודים.²² בפרק העוסק בסוגה היוקרתית של הנשיד, המשתייך לקטגוריה המוסיקלית המתוארת כ"שירה רצינית" (כְּלָאֵם אֶלְגֵיֶד), אלריזקי שולל את יכולתם של היהודים להיות בין מבצעי. ה"נשיד" מתבסס על הסוגה הפיוטית הקלסית היוקרתית של ה"קצידה" – לפי דוגמתה, טקסט הנשיד התוניסאי מעורן ומעוצב לתפארת בצורתו ובתוכנו, ופירושו המוסיקלי מחייב אינטונציות קוליות מדויקות המבליטות את משמעות דברי הטקסט, כושר ביטוי קולי גבוה וקול יפה.

בהתייחסו לאיכויות הלשוניות, הספרותיות והמוסיקליות של סוגה זו, קובע אלריזקי באופן חד-משמעי שנבצר מהזמרים היהודים להגיע למיומנות בסוגה זו, משום, שלדבריו, "מבטאם הערבי לקוי, מחליפים סמך בשין, הא באלף, מבלבלים את המילים ובלעים אותיות שהופכים את הטקסט לבלתי מובן; הם פשוט אינם מבינים את רזי הלשון הקלסית וביטוייה".²³ בקיצור, הם אינם מסוגלים לשיר את הנשיד, למרות שקרנה של אומנות המוסיקה עלתה בזכותם והם מגדילים עֶשֶׂה כנגנים.²⁴ כאמור, התבטאות זו של אלריזקי ביחס לזמרים היהודים בתוניסיה אינה מקרה יחיד בסוגו, ומצויות התבטאויות דומות ביחס לזמרים יהודים באלג'יריה ובמקומות אחרים. אחת הדוגמאות למשל היא זו הקשורה במוסיקאים היהודים העירקים שהצטיינו כנגנים המעולים והטובים ביותר בסוגה הקלסית של המקאם העיראקי; אך אנו מוצאים ביקורת דומה ביחס לזימרה שבפיהם באותה סוגה יוקרתית.²⁵

20 בהקדמה של המהדיר, המוסיקולוג התוניסאי מחמד חביב, מופיעה הטענה שעיקוב הפרסום נגרם על ידי המוסיקולוג הצרפתי הנודע רודולף דרלנג'יה (Rodolph d'Erlanger), שהיה מומחה גדול למוסיקה הערבית וחי בתוניס משנת 1910 ועד מותו בשנת 1932. במסגרת טענתו של חביב יש רמז למוצאו היהודי [הבלתי מוכח] שהיה גורם בעיקוב.

21 ריזקי, עמ' 58.

22 שם, עמ' 63-62.

23 שם, עמ' 72.

24 שם, עמ' 72.

25 זוהי סוגה מורכבת ובנויה לתלפיות מטיפוס היצירות הרב־פרקיות, המבוצעת בידי קבוצה של ארבעה נגנים וזמר, שהוא הדמות המרכזית במקאם העירקי.

קובץ הנובות בכתב יד לייזן²⁶

בספריית האוניברסיטה של לייזן נמצא כתב יד של קובץ נובות אלג'יריות (כונאש) שהיה שייך לאספן פ' ריזין (F. Raisin), עורך דין מז'נבה שבשווייץ. לכתב היד מצורפת התכתבות בצרפתית הקשורה ברכישתו, והיא כוללת פרטים מעניינים הנוגעים לנושאים שאנו עוסקים בהם, כגון בתי הקפה שנערכו בהם קונצרטים בהשתתפות מוסיקאים יהודים, פעילותו של המוסיקאי היהודי אדמונד יאפיל במסגרת תנועת ההתחדשות המוסיקה האלג'ירית בראשית המאה העשרים ועוד. האספן, שביקש לברר את ערכו של כתב היד, הטיל את המשימה על גיסו. הלה התכתב בקשר לכך עם המורתן הצרפתי גבריאל קולין (Colin) שהתגורר באלג'יר באותה עת. להלן קטעים מתשובתו של המורתן:

כתב היד שלך הוא קובץ שירים הדומה לקבצים המצויים בידי הזמרים המופיעים בבתי הקפה המאורים או בבתי השמחה. הוא כולל שירים לכל העתים על סוגותיהם השונות. מבחינת התוכן, הפיוטים על האהבה מהווים את רוב רובם של השירים הכלולים באוסף. דבר זה לא צריך להפתיע אותך, אתה שחיית שנים רבות במדינות חמות אקלים. מה שמסומן בדיו אדומה מהווה הוראות לומר אודות המודוסים המוסיקליים המתאימים לטקסט הנתון.²⁷

המוסיקה של שירים אלה זכתה מאז עזיבתך למחקר שנערך באלג'יר על ידי ז'ול רואנה (Jules Rouanet), מנהל המוסיקה בתיאטרון אתינה (Athéné).²⁸ לאחרונה נתפרסם, בהשראתו של רואנה, קובץ שירים של טבח מסעדת מוצטפה ששמו יאפיל, המחלק את זמנו בין טיפוח האמנויות הצליליות לבין הרטבים המפולפלים. כתב היד של גיסך הוא קובץ מן הסוג הזה רק שהוא בכתב יד ואינו מודפס כמו זה של יאפיל. אשר לערכו המסחרי, אין ביכולתי לעזור לך משום שמדובר ביצירות שהן בדרך כלל אינן ידועות ושערכן תלוי בחוקר אשר ירצה להתמסר לחקר הרפסודיות האלה.

עדותה של נדיה בוז'יקסבדג'י

בדבריה על בתי קפה־קונצרט, מציינת נדיה בוז'יקסבדג'י שהלהקות היהודיות, או המעורבות, שהופיעו במקומות אלה, לא היו כולן באותה רמה או זכו לאותה מידת יוקרה מפאת הרפרטואר והביצוע; היו ביניהן כאלה שהדגישו את המורשת הקלסית ומשכו חובבי מוסיקה אניני טעם וידענים.

26 כ"י לייזן, מורת, 14169, 303 עמודים.

27 ברוב הכונשים נהגו לציין את שמות הנובות, ואת המיאזין ופרטיהם המוסיקליים, בצבעים.

28 המוסיקולוג הצרפתי הנודע ז'ול רואנה נולד ומת באלג'יריה. הוא שיתף פעולה עם אדמונד יאפיל בהוצאת עשרים ושבע מחברות של מבחר קטעי נובות אלג'יריות בתיווי מערבי; סדרת החוברות נקראה רפרטואר של מוסיקה ערבית ומאורית (Répertoire de la musique arabe et maure). לימים, הסתכסכו שני אישים אלה.

מאידך, מתעכבת נדיה בוז'קסבדג'י על תופעה מעניינת ביותר שהזכרנו לעיל, תופעה אופיינית לאמנות מוסיקלית המועברת בעל פה. המדובר בקנאותם של אומנים יוצאי דופן ל"סודות מוסיקליים" המיוחדים להם, שלא היו מוכנים ללמד אותם אפילו לתלמידים קרובים, לא כל שכן לעמיתים מתחרים. תופעה זו, שאת עקבותיה ניתן למצוא בעדויות בספרות הערבית של ימי הביניים נמשכה עד לתקופה הקרובה אלינו.²⁹ היה זה אחד האמצעים שאומנים דגולים השתמשו בו להבטחת ייחודיותם ויוקרתם, שברגע שהם נעשים נחלת הכלל הם הופכים מטבע עובר לסוחר ואולי אף מטבע שחוקה. כך, למשל, יאפיל, שהיה תלמידו המובהק של ספינג'יה, למד אצלו את ה"צנעה"³⁰ והיה מלווה אותו לכל הופעותיו, היה משלם לפי דבריה סכומים גדולים למורו כדי שישמיע לו קטעים נדירים מהרפרטואר שלו. בלהקה של ספינג'יה היו מספר מוסיקאים יהודים, מוֹיִנֵּו, אליהו סָרוּר ושלום. בוז'קסבדג'י טוענת שיאפיל הבין את הסכנה הטמונה בתופעה זו, שגרמה שחלק מן המסורת ירד לטמיון עם מותם של אומנים דגולים, על כן יזם את העלאתם על הכתב של נכסי המסורת; הוא עצמו פירסם תחילה שני כרכים של שירים, אחד בערבית ושני בעברית. יאפיל שיתף פעולה עם המוסיקולוג הצרפתי ז'ול רואנה, שהיה בשעתו המנהל המוסיקלי של תיאטרון אתנה הקטן, וקיבל מענק לחקר המוסיקה הערבית בצפון אפריקה. לשם כך נסע רואנה לארצות צפון אפריקה, סוריה ומצרים, וסיכם את ממצאיו בשני מחקרים חשובים המשמשים עד היום מקור לחוקרים.³¹ ספינג'יה היה אחד המקורות החשובים של ז'ול רואנה במחקרו על המוסיקה האנדלוסית, ולצורך קבלת המידע ממנו הוא נעזר ביאפיל, כמוסיקאי הבקי במוסיקה האנדלוסית בעצמו וכמתורגמן למורו שלא ידע צרפתית.

מודע לחשיבות המשימה לפרסם ברבים את המסורת, למד יאפיל את יסודות המוסיקה המערבית ואת הרישום בתיווי מערבי. כתוצאה מזה הוא הפך בעיני רבים ממעריציו באלג'יריה, ובעיקר בעיני השלטונות הצרפתיים, למלחין מייצג וכמפענח וחוקר של יסודות המוסיקה המסורתית. החברה הצרפתית לזכויות יוצרים (S.A.C.E.M) קיבלה ממנו מאות עיבודים שנרשמו על שמו. העיתונות בשפה הצרפתית באלג'יר השתבחה בעובדה ש"בפעם הראשונה מוסיקאים אירופאיים יכולים לבצע מוסיקה ערבית ושמפעלו של יאפיל הוא ניסיון להציל את האמנות המאורית".³²

נישא באותה רוח של חידוש פני האומנות המוסיקלית המסורתית והפצתה ברבים, יסד יאפיל בית ספר שבו למדו תלמידים בצורה ממוסדת את המוסיקה המסורתית תוך אימוץ שיטות מערביות, כולל למידת סולפג'. בשנת 1911 הוא הקים את אנסמבל

29 בכתאב אלאגאני (ספר השירים) של אבו לפרג' אלאצפהאני באות דוגמאות רבות מאוד מסוג זה, בייחוד אלה הקשורות באחד מגדולי המוסיקאים של תור הזהב, אַסְחָאק אֶלְמַאוּצִילִי (מת בשנת 850).

30 פירושו המילולי של "צנעה" הוא מלאכה ואומנות, אך בהקשר הזה הוא משמש כינוי למערכת הנובה האלג'ירית.

31 ראו רואנה, עמ' 2676-2944.

32 בוז'קסבדג'י, עמ' 46.

"אלמוטריביה"³³, שבראשית דרכו היה בעיקרו להקה יהודית שכללה מוסיקאים מעולים כגון אלי מויאל המכונה לילי עבאסי, אך במרוצת השנים הפך לגוף ביצוע כללי אשר חלק גדול מהצלחתו נזקק לצירוף תלמידו המהולל של יאפיל, הזמר הכוכב מח'ידין בֶּשְׂרָתְרוּזי, שיאפיל העביר לו את שרביט ההנהלה בשנת 1927. התזמורת הופיעה באולמות באלג'יריה וערכה מסעות קונצרטים רבי תהילה בארצות צפון אפריקה ובאירופה. אך עם כל ההצלחה, ואולי בגללה, היו בקרב בני אלג'יר שהלעיוו על מחידיין והאשימו אותו על שקיבל על עצמו את הנהלת אלמטריביה שתשעים וחמישה אחוז מן המוסיקאים שלו היו יהודים. אחת מגולות הכותרת בקריירה של יאפיל היה מינויו בשנת 1922 כבעל הקתדרה למוסיקה ערבית בקונסרבטוריון למוסיקה באלג'יר. כראשונה מסוגה העניקה הקמת הקתדרה רשמי למוסיקה הערבית במוסד שאובייקט הוראתו הבלעדי היה המוסיקה המערבית.³⁴

נשים מוסיקאיות

תופעה רבת עניין המציינת את תקופת ההתחדשות והתנופה האומנותית והפצתה ברבים, היא השתתפותן הפעילה של נשים מוסיקאיות יהודיות מוכשרות רבות בכל המרכזים החשובים של צפון אפריקה. במרוקו בלטה הזמרת זוהרה אלפאסיה שהיתה מופיעה בחצר המלוכה; מבין מוסיקאיות רבות בתוניס יזכרו האחיות דְרָמֶן – לילה סְפִיז שגם ניהלה בהצלחה רבה בית קפה־קונצרט ידוע, ואחייניתה האגדית, השחקנית והמוסיקאית חביבה מסיקה, שבמותה הטרגי הפכה למעין מיתוס.³⁵ באלג'יריה שולט בכיפה מזה עשרות שנים כוכבה של הזמרת ונגנית העוד העיוורת סולטאנה דאהוד, הידועה בכיניויה האומנותי רניט מאוראן (Reinette l'Oranaise). סולטאנה דאהוד נולדה בעיירה ההררית הקטנה תיארט (Tiaret) שבמערב אלג'יריה; בגיל שנתיים התעוורה עקב מחלת הפוליו שלקתה בה. בהיותה בת שתיים־עשרה שלחה אותה אמה ללמוד אצל אחד הזמרים המפורסמים באותה עת, סעיד מאוֹרְן. היא למדה אצלו את רפרטואר המוסיקה הקלסית האנדלוסית ולאחר שניסתה כוחה בנגינה במספר כלים בחרה בעוד. עד מהרה החלה להופיע בבית הקפה של מוֹרְה כזמרת וכפורטת על העוד, והמורה ליווה אותה בנגינה; הופעותיהם היו לשם דבר. לאחר זמן התלוותה רניט אל סעיד מאוראן לפריס, שבה השתקע ופתח בית קפה־קונצרט משלו; מאוחר יותר חזרה לאוראן והופיעה בהצלחה רבה באותו בית קפה שהיה שייך למוֹרְה. הרפרטואר שלה כלל הלחנות בסגנון העממי, פרקים מן המוסיקה הקלסית ונגינה בעוד. לרניט היתה גם תכנית שבועית ברדיו אלג'יר. בשנת 1986. לאחר הכרות העצמאות באלג'יריה, עזבה לצרפת והתחילה בקריירה שנייה שהביאה אותה לשיא התהילה אחרי הופעתה ברסיטל בתיאטרון הבסטיליה, שהעיתונות

33 שם, עמ' 48-50.

34 שם, עמ' 51-52.

35 ראו טובי, עמ' 226-232.

גמרה עליו את ההלל. אומנית מופלאה זו זכתה להערצה רבה, ושיריה ונגינתה הופצו בעשרות קלטות ותקליטורים.

ריימונד ליריס ותלמידו אנריקו מסיאס

באלג'יריה, השוכנת בין מרוקו לתוניסיה, היו שלושה סגנונות ראשיים: האחד באלג'יר הברירה, השני בתלמסן הקרובה למרוקו, והשלישי בקונסטנטין, שבה זרח כוכבו של היהודי ריימונד ליריס (Raymond Leiris) שנודע בכינויו האומנותי "שייח' ריימונד", לאמור מאסטר ריימונד. לריימונד ליריס היה אנסמבל משלו וההופעות שלו עם אנסמבל זה היו אירועים מלהיבים ביותר לכל האוכלוסייה; באנסמבל זה ניגנו אנריקו מסיאס ואביו. מאסטר ריימונד, שהיה נערץ על הכול, נרצח על ידי לוחמי הגרילה האלג'יריים בשנת 1961. אשתקד יום אנריקו מסיאס, היושב בפריס, מופע מחווה לאומנותו ולשיחזור ביצועים מפורסמים שלו. הביצוע של קונצרט מיוחד זה היה על ידי האומן האלג'ירי הדגול תופיק בֶּסְטֶנְגִי ולהקתו, ובהשתתפות אנריקו מסיאס. אחרי פריס הוזמנו האומנים לאלג'יריה למסע הופעות בברכת נשיאה בוטפליקה, אשר לקראת הקונצרט בקונסטנטין עיר הולדתו של ריימונד, העלה על נס את הקהילה היהודית המפוארת של העיר שמנתה לדבריו כשליש מתושביה. הכול היה ערוך ומוכן לקראת האירוע, אך ברגע האחרון נאלצו המארגנים לבטל את המסע עקב לחציהם של החוגים הקיצוניים.

סוף דבר

בשנת 1997, זמן קצר לפני מותו בטרם עת, הוציא אספן התקליטים הישנים ברנר מוסלי (Bernard Moussali), נוצרי ממוצא לבנוני, שלימד ערבית בסורבון, תקליטור הנושא את הכותרת המשמעותית בצרפתית, עברית וערבית: "מנגינות יהודיות ערביות מן העבר".³⁶ התקליטור כולל ארבעה עשר פריטים של אומנים יהודים מפורסמים מעיראק, סוריה, מצרים, מרוקו, תוניסיה ואלג'יריה, המיוצגים על ידי אליהו בן סעיד והמוסיקאית מארי סוסאן בהקלטות משנת 1925, ואדמונד נתן יאפיל מההקלטה הקדומה ביותר של החומר הכלול בתקליטור, שנת 1910. בדברי ההקדמה כותב ברנר מוסלי דברים מהותיים אשר ראוי מאוד לצטטם בחתימת המאמר כאות הערכה וכבוד לזכרו ולפעלו המבורך:

המוסיקה החילונית של היהודים בארצות ערב היא תחום לא ידוע ולא חביב על המוסיקולוגים המערביים אשר עניינם היה נתון במיוחד למוסיקה הדתית. ברם, זהו תחום עשיר מאוד המגלם מורשת מוסיקלית מיוחדת. אין לדבר על אסכולה יהודית ברפרטוארים הערביים במלוא מובנה של המילה, אבל יש טכניקות מליסמטיות, ערבסקות מיוחדות ומודוסים מועדפים.

והוא מסיים את דברי המבוא במילים האלה: "שקועה במצולות הדממה והשנאה האנטישמית של מוסיקולוגים ערבים רבים, מוסיקה זו אינה חדלה להפתיע ולהקסים אותנו. הגיע הזמן להעניק לה מחווה זו".

קיצורים ביבליוגרפיים

- ארלר
Israel Adler, *Hebrew Writings Concerning Music*, Répertoire International des Sources Musicales, B IX2, München 1975
- אלאבשיהי
בוור'קסבדג'י
Nadia Bouzar-Kasbadji, *L'émergence artistique algérienne au XXème siècle: contribution de la musique et du théâtre algérois à la renaissance culturelle et à la prise de conscience nationaliste*, Alger, Office des publications universitaires, 1988
- דומא
זלקרואה
טובי
יוסף וצביה טובי, הספרות הערבית-יהודית בתוניסיה (1850-1950), תל אביב תש"ס.
- טומה
H. Touma. *Die Nūbah Māyah: zur Phaenomenologie des Melos in der arabisch-andalusi Musik Marokkos: eine Strukturanalyse der Nūbah Māyah*, New York 1998
- כריסטיאנוביץ'
Alexandre Christianowitch, *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens, avec dessins d'instruments et 40 mélodies notées et harmonisé*, Cologne 1863
- מוסלי
Bernard Moussali, *Mémoires Judéo-Arabes d'autrefois, Maghreb et Moyen-Orient*, CD Blue Silver (1997), 50556-2
- פוחה
Christian Poché, "Un nouveau regard sur la musique d'al-Andalus", International Conference of the International Musicological Society Madrid 1992, Round Table IV, *Revista de Musicologia* 16/1 (1993), pp. 367-379
- פחולצ'יק
Josef Pacholczyk, "Early Arab Suite: An Investigation of the Past through the Contemporary Living Traditions", International Conference of the International Musicological Society Madrid 1992, Round Table IV, *Revista de Musicologia* 16 (1993), pp. 358-366
- פרון
רואנה
Gabriel Perron, *Femmes arabes avant et après l'Islam*, Alger/ Paris 1849
Jules Rouanet, "La musique arabe", and "La musique arabe dans le Maghrib", *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, 5, Paris 1922, pp. 2676-2944
- ריוקי
מחמד צאדק אלריוקי, אלאגאני אלחונסיה, אלאדאר אלחונסיה ללנשר, תוניס 1967.
- שילוח, איגרת
שילוח, ספר הגן
א' שילוח, אגרת האחים הנאמנים על המוסיקה, תל אביב 1976.
A. Shiloah, "The Musical Passage in ibn Ezra's Book of the Garden", *Yuval* 4 (1982), pp. 211-224
- שילוח, עיטורים
שילוח, עין כל
א' שילוח, "עיטורים על יושנתם לבניך", פעמים 6 (1980), עמ' 119-126.
---, "Ein-kol – commentaire hebraique sur le Canon d'Avicenne par Shem-Tov ibn Shaprut", *Yuval* 3 (1974), pp. 267-287

—, “Qalonimos ben Qalonimos – ma’mar be-mispar ha-hokhmot, traduction annotée du chapitre sur la musique”, *Yuval* 2 (1971), pp. 115–127

שילוח, קלוניםמוס

A. Shiloah, “Deux textes inédits sur la musique”, *Yuval* 1 (1968), pp. 221–248

שילוח, שני טקסטים

—, *The Theory of Music in Arabic Writings, (c. 900–1900)*, Répertoire internationale sources musicales, München 1979

שילוח, תאוריה