אברהם אמזלג

פרקים במוסיקה של יהודי מרוקו



אברהם אמזלג

פרקים במוסיקה של יהודי מרוקו

הוצאת ברית יוצאי מרוקו בישראל

Digitized by Project Zikaron
Touro University-NY Libraries
www.zikaron.tourolib.org
2026

Avraham Amzallag

Recherches sur la Musique des Juifs du Maroc

עיצוב ועריכה גרפית: חיים אברג'ל (הפקות גרפיות)

לאישתי נאוה ולבני ירון ואלדד באהבה

פתח-דבר

ראשיתה של המוסיקה בקדמות ימי האנושות לוטה בערפל. כלי הזמר השונים שנמצאו מפוסלים וחקוקים בתבליטים ועל מטבעות, או בקברים של ארצות התרבות הקדומה באזורנו כגון: מצרים, בבל ואשור, שימשו חומר חשוב לחוקרי התקופה הקדמונית, שחקרו ומצאו בהם את השפעת הגומלין של העמים הקדומים זה על זה.

כלי הזמר השונים עברו מעם לעם, אם על ידי יחסי שלום של שכנות טובה, ואם על ידי יחסי כובשים ונכבשים. המוסיקה הקדומה פעלה בשלשה כיוונים עיקריים בעצוב דפוסי החיים של המין האנושי: היא שמשה אמצעי עזר למלחמה – והאנושות הקדומה היתה שקועה תמיד במלחמות – קולות השופר ותרועות החצוצרה עוררו את לוח הלוחמים והוסיפו להם אומץ וגבורה למלחמה. כמו כן היתה למוסיקה השפעה מכרעת על ההרגשה של כל העמים הקדמונים והיתה חלק בלתי נפרד מעבודת האלהים. ודבר ידוע הוא כי בחיי המשפחה והחברה, במקרי יום יום של ששון ואסון, היתה המוסיקה הבטוי היותר חזק לחויות הנפשיות של האדם הקדמון.

גם אצל העברים הקדמונים היתה המוסיקה של שלשה סוגים. ראיות לרוב אנו מוצאים בתנ"ך, נצטט אחדות מהן:

א) **של מלחמה**: "כי קול השופר שמעת נפשי, תרועת מלחמה" (ירמיהו ד', יט').

ב) **של עבודת האלהים**: "הללוהו בנבל וכנור, הללוהו בתוף ומחול" (תהילים ק"נ, ד'), ותקח מרים הנביאה את התוף בידה, ותצאן כל הנשים אחריה בתופים ובמחולות" (שמות ט"ו, כ"א).

ג) **של המוסיקה החולונית בחיי יום יום**: לבן אמר ליעקב: "למה נחבאת לברוח... ולא הגדת לי ואשלחך בשמחה ובשירים, בתוף ובכינור" (בראשית ל"א, כ"ז), ובטקס האבל על המת: "ויקונן ירמיהו על יאשיהו, ויאמרו של השרים והשרות בקינותיהם" (דברי הימים ב' ל"ה, כ"ה).

אנו רואים אפוא, כי בצדק קראו חוקרי קדמוניות המזרח לעם ישראל: "עם השירה והזמרה". אך חסרים אנו חומר מספיק להיסטוריה של המוסיקה העברית והתפתחותה.

הדברים שהבאנו כאן הם עדות חיה שהמוסיקה של יהודי מרוקו יונקת את שורשיה מתקופת הישוב העברי הקדמון, שכן יודעי דבר מייחסים את ראשית קיומו של ישוב זה מתקופת בית ראשון כאשר אוניות תרשיש פקדו את נמלי הים התיכון והגיעו עד חופי ספרד ומרוקו. ישוב זה גדל והתפתח לאין ערוך עם בואם של מגורשי ספרד בסוף המאה החמש־עשרה, ובאמתחתם מטען תרבותי אדיר ובכללו המוסיקה האנדלוסית היפה שהיתה לימים חלק בלתי נפרד מתרבותה של יהדות מרוקו.

אינני מוסיקולוג ולא מלחין, אולם כחובב מושבע של המוסיקה היפה של מוצרט, באך, פגניני, הנדל, לאלו, קורסקוב, גרשווין ועוד, יורשה לי לאמר שהמוסיקה המגרבית הקלסית הידועה בשם "הנובה האנדלוסית" שמלחיניה הדגולים נתונים עדיין באלמוניות, אינה נופלת ביופיה ובעוצמתה מהמוסיקה האירופאית הקלסית שהונצחה בתווים ע"י מלחיניה.

האלמוניות של מלחינים אלה נובעת כנראה מאי־ידיעת התווים ומכאן העדר פרטיטורות חתומות בידי מחבריהם; לכן נבצר מחוקרי המוסיקה האנדלוסית/מגברית לייחס היצירות הנפלאות והעשירות במלודיה ובריטמות, שעברו בירושה מדור לדור תוך וריאציות ועיבודים, למלחינים הדגולים ולהזכיר את שמותיהם בהיותם ראויים ללא ספק, לעמוד בשורה אחת עם עמיתיהם בני האלמות מאירופה.

תרומתה והשפעתה של יהדות מרוקו בעצוב ובפיתוח המוסיקה הזאת ניכרות במודוס, בריטמוס בפיוט, בקצידה ובשירת הבקשות המקובצת בספר המהולל ''שיר ידידות''.

לכן תרומתה של יהדות מרוקו למחשבת ישראל בשירה, בקבלה, בפרושי המקרא ובשו''ת, באה לביטוי בולט גם בזמירות ובצלילי המוסיקה; ואם נאמר שיהדות מרוקו העניקה למוסיקה המגרבית תרומה נכבדה מחד גיסא, והמוסיקה מהווה חלק בלתי נפרד מתרבותו ומורשתו של עם ישראל מאידך גיסא, הרי לפנינו אחד משבטי ישראל שחלקו המושלם בתרבותו של העם היהודי הנו מקור לגאוה, ועוד ידובר בו כאשר החוקרים העושים במלאכה בימינו אלה, יגלו לנו את הנסתר עדיין, העולה לדעת יודעי דבר על הניגלה.

חלק ניכר מהנסתר הזה ימצא הקורא בחיבור זה, פרי עטו של המוסיקולוג והמלחין ידידי ורעי אברהם אמזלג שנענה לפנית ברית יוצאי מרוקו בישראל לחבר ספר זה המנציח פרק חשוב מתרבות יהודי מרוקו.

אני מציין בשמחה ובסיפוק את התושיה של המחבר שהשכיל עוד משחר נעוריו לפנות למוסיקולוגיה, ודרכה הגיע לחקר המוסיקה של יהודי מרוקו כאשר מקורה של ההשראה באוירה רווית תרבות ששררה בבית אבא. בבואי להביע דברי תודה והערכה למחבר על יצירה מופלאה זו, תחושתי היא שאני עושה זאת בשם כל יוצאי מרוקו בישראל ובגולה.

תודתנו הלבבית נתונה לידידינו שסייעו לנו בהוצאת ספר זה ובמיוחד לגזברות הסוכנות היהודית וההסתדרות הציונית העולמית, למרכז לתרבות של ההסתדרות הכללית, למחלקה לקהילות ספרדיות של ההסתדרות הציונית העולמית, למחלקה לעליה ולקליטה של הסוה''י, לפדרציה הספרדית בישראל, למרכז לשילוב מורשת יהדות המזרח במשרד החינוך והתרבות. לקרן ת''א לספרות ולאומנות ע''ש יהושע רבינוביץ. לחברת או.אר.אס. ולנשיאה מר גבי סבג.

כל ראשי מוסדות אלה ועוזריהם, יבואו על הברכה.

דוד מויאל
יו''ר ברית יוצאי מרוקו בישראל



ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל

ההסתדרות, בהיותה כללית, רואה מחובתה לתת את מירב הביטוי לכלל החברים המרכיבים אותה, על מגוון מקצועותיהם ודעותיהם הפוליטיות – ובהיותה מבוססת על מיטב הערכים היהודיים והאנושיים – היא דוגלת בטיפוח השורשים, המסורת ומקורות התרבות על בני העדות השונות בתוכה, כדרך הנכונה והטובה ביותר להשתלבות חברתית ולאחדות לאומית.

לא זו בלבד שטיפוח יחודה התרבותי של כל אחת מעדות ישראל, ושל עדת יוצאי מרוקו הגדולה ורבת ההישגים והזכויות בתוכן – אינו עומד בסתירה כלשהי ליעד הלאומי החיוני של מיזוג הגלויות, אלא – נהפוך הוא: תהליך זה יתבצע וישלם – לפי מיטב הערכתנו – על הצד הטוב והמוצלח ביותר – דווקא תוך שימור היחוד, העושר והחן המיוחד לכל עדה ושבט בישראל.

אברהם אמזלג, בחיבורו המאלף והחלוצי "פרקים במוסיקה של יהודי מרוקו"– אכן בא להוסיף תרומה מקורית רבת משקל לחשיפת גנזי תרבותם השורשית של יהודי מרוקו בתחום המוסיקה – גנזים השואבים את עושרם מהמעיינות המופלאים של מיטב השירה והפיוט העברי. ואין גם ספק שלמפעלו זה של המחבר ערך לאומי ממדרגה ראשונה, שכן חשוב ואף חיוני הדבר שלא רק יוצאי מרוקו יזכרו וישמרו את אוצרות תרבותם המקורית, אלא שהעם בישראל כולו יהנה מנכסיה, למען כבוד והערכה והעשרה הדדית.

על ברכה מיוחדת ראויים לבוא ברית יוצאי מרוקו וכל מוריו, מדריכיו וידידיו של המחבר, שעזרו בידיו בהוצאת ספרו החשוב, וכן גם המרכז לתרבות וחינוך של ההסתדרות, הרואה חובה ושליחות מיוחדת לעצמו לסייע, כמיטב יכולתו, בטיפוח אוצרות התרבות והמסורת של עדות ישראל, תוך שמירת הייחוד מזה, והדגשתו – בו בזמן ובכל עת – של המאחד והמשותף לכולנו, מזה.

ישראל קיסר
מזכ"ל ההסתדרות

תוכן העניינים

עמ'

הקדמה 9–10
מבוא, מאת פרופ' אמנון שילוח 11–12
המודוס המע'רבי 13–32
הנובה האנדלוסית 33–54
שיר ידידות 55–74
הקצידה 75–109
המוסיקה של שירת הבקשות 111–122
מילון מונחים 123–129
ביבליוגראפיה עברית 131–134
ביבליוגראפיה לועזית 135–139

הקדמה

ספרון זה, כשמו כן הוא, **פרקים** במוסיקה של יהודי מרוקו, ואין כאן יומרה לנסות ולהקיף יותר מאשר פרקים אחדים במכלול המוסיקה רב־הפנים של יהודי מרוקו.

בפרק הראשון אנו עוסקים במודוס המגרבי, ביחסו למודוס השרקי, במקורו־תיו ובמהותו. מטבעו, פרק זה הינו פרק עיוני והתמחה במודוליות המגרבי ימצא בו – כך יש לקוות – ענין. מאחר ופרק זה הוא פרק תאורטי, עיוני והיסטורי, הריהו פרק מורכב ומיועד למביני דבר; הקורא הרגיל יכול לפסוח עליו. כל הפרקים בעבודה זו ניתנים לקריאה ולהבנה ללא מחוייבות לפרקים אחרים. במידה מסויימת נכתבו פרקים אלה כיחידות עצמאיות.

בחרתי להציב את **הנובה האנדלוסית** או ה־**אלא**, כפי שהיא מכונה בפי רבים, לאחר הפרק הראשון, לא רק בגלל ערכה ומקומה של מוסיקה זו בתודעתם של אנשי המגרב, אלא בעיקר בגלל השפעתה הישירה על מכלול המוסיקה המגרבית. השפעתה נכרת במודוס, בריתמוס ובמערכת הטרמינולוגית המשמשת את המוסיקה המרוקנית וזו היהודית בכללה.

הפרק השלישי נועד לתת תמונה כללית של המבנה, ההתפתחות, צורות הפיוט, המוסיקה והבצוע של **שירת הבקשות. הקצידה**, למרות שמעת הופעתו של קובץ הפיוטים שיר ידידות (תרפ״א–1921) ואולי כמה שנים לפני כן נתפסת כאחד המרכיבים של **שירת הבקשות**, הינה למרות הכל, סוג נפרד, עצמאי ובעל כווני התפתחות משלו, כוון שלא פסק גם כאן בארץ. בכדי לתת תמונה מקיפה יותר של **הקצידה** הוקדש לה פרק נפרד.

הפרק המסיים עוסק במוסיקה של שירת הבקשות. דעות רבות נפוצות אודות מקורותיה של המוסיקה של שיר ידידות, אחדות מדעות אלה הינו בבחינת מסורת, קבלה מאבותינו. עם הזמן חלו שינויים לא מעטים במוסיקה של שירת הבקשות, ובעזרת אמצעי ההקלטה האלקטרוניים התאפשר לנו עיון יותר אוביקטיבי בסגנונה של המוסיקה וביחס בינה לבין סגנונות אחרים הרווחים במוסיקה של המגרב. כאן נעשה נסיון, אם לא לפרט את כל המקורות, לפחות להצביע עליהם.

הנספחים המצורפים נועדו לקרב את הקורא אל המקורות. מתוך מבחר רב של אפשרויות וצרופי פיוטים המקובלים בביצוע **האינצרף של המיזאן קודם** מתוך הנובה **מאיא**, בחרתי ברצף הפיוטים אותם שר הפייטן **ר׳ חיים לוק**. הסבה העקרית לבחירה זו אינה תפוצתו העצומה של **מיזאן** זה, אלא גם השטף של **הצנעאת והבראול** עליהן נערכו התרכיבים, ובעיקר, נאמנותו של הפייטן לכל צליל והטעמה של הטקסטים המקוריים.

הקצידה על בן־שושן או כפי שהיא מכונה, ״**לקצידה די בן־שושן**״ (=הקצידה של בן־שושן) היא נושא למחקר נפרד אותו לא יכולתי להביא כאן. הקצידה מושרת במודוס **רמל מאיא דג׳ירי** ולחנה נוטה לפעמים רבות **לזרקא, מזמום ועירק** (לפי סדר זה). נושאה הטראגי ולשונה העשירה עשו אותה לאחת הקצידות המוכרות והאהובות ביותר על יהודי מרוקו למרות שנושאה, **בן־שושן**, היה יהודי אלג׳ירי ולא מרוקני. לתרגום העברי אותו אני מביא כאן אין כל כוונות אמנותיות, (דבר שהיצירה ראויה לו בהחלט), תרגום זה נעשה קודם כל במטרה למסור את תכנה המדוייק של הקצידה.

תעתיקי התוים נכתבו על־פי הקלטות שונות, וזה בכדי להגיע לנוסח מקובל ככל האפשר ומתוך רצון להביא וריינטה המסכמת נוסחים שונים. עיטורים אחדים אותם ניתן למצוא רק אצל פייטן אחד הוחלפו בעיטורים היותר נפוצים.

תודותי נתונות בראש וראשונה למורי ורבי, **פרופ' אמנון שילוח** שהערותיו והארותיו המאלפות לוו את החומר הזה משלביו הראשונים ועד הנה.

תודה מיוחדת **לברית יוצאי מרוקו** בישראל ולמר **דוד מויאל** בראשה שאפשרו לי את כתיבת העבודה הזאת וטרחו בכל הקשור להוצאת ספר זה לאור.

תודתי נתונה לעו"ד **ד"ר אברהם מטלון** שעבר על החומר, הגיה והעיר הערותיו הלשוניות ולמוסיקולוג, **דר' אבנר בהט** שעבר על החומר והעיר את הערותיו המאלפות. תודתי נתונה לכל הפייטנים, הנגנים והמוסיקאים יוצאי מרוקו שהקדישו לי מזמנם וכשרונותיהם. בראש וראשונה לכב' הרב **ר' שלום אלבז**, רבה הראשי של חדרה שבקיאותו המופלאה בנובה האנדלוסית סייעה בידי רבות, לאמן המוסיקה האנדלוסית, מר **ישועה אזולאי** שהקדיש לי ימים שלמים של שיחות, נגינה והקלטות מהן למדתי על המודוס המגרבי ועל אופיו. מפגשים מוקלטים אלה מהווים מקור מידע בלתי נדלה ואני שב אליהם לעיתים מזומנות. תודתי נתונה לפייטנים **ר' נסים שושן** מקרית שמונה, **ר' חנניה ואזנה** מאשדוד, **ר' חיים לוק** מבית שמש, **ר' אברהם עמר** מבית שמש ור' **יוסף בן נון** מירושלים.

תודה מיוחדת לידידי הגרפיקאי חיים אברג'ל אשר טרח ועמל ללא לאות בעיצובו של הספר ובהבאתו לדפוס.

אחרון חביב, תודתי החמה נתונה לידידי **עו"ד עמרם פרץ** איש הספרות הערבית וחובב המוסיקה המגרבית שעבר אתי על פרקים רבים בנובה בלשונה הערבית, ועל הקצידה של בן שושן. בעזרת שירותיו הטובים של מר פרץ הגעתי לכתבי יד ולהקלטות נדירות שסייעו לי רבות בעבודתי; עצותיו הלשוניות וידיעותיו במשפט הצרפתי (במקרה של הקצידה של בן־שושן) היו לי לתועלת רבה.

אברהם אמזלג

תל־אביב, מרץ 1986

מבוא

הפילוסופים של העולם העתיק ושל ימי הביניים פיתחו את ההשקפה כי העיון במוסיקה מקנה לעוסק בו את הידע המתאים המכשיר אותו לכניסה אל עולם ההגות הפילוסופית שהיא הנעלה שבכל המדעים. אנשי תורת הסוד ראו במוסיקה מקור להבנת היקום וההרמוניה המושלמת השולטת בו שמשתקפת בסדר ובאיזון המתקיימים בעולם של מטה. המחקר המודרני של המוסיקות המסורתיות, הוא המחקר האתנומוסיקולוגי, מתבסס לרוב על התפיסה כי המוסיקה הינה תופעה אנושית המשתלבת בתרבותה של קבוצה כיסוד מהותי. משום כך, רואה המחקר במוסיקה מקור הן להבנת תופעות ושיטות צליליות של הקבוצה הנחקרת, והן להארת מושגים ודרכי התנהגות, אשר בעזרתם הוא מנסה להסביר למה ואיך סוג מסויים של מוסיקה התקבל וטופח על ידי בני הקבוצה הנחקרת.

אחת הבעיות הקשות בהן נתקל חור המוסיקות המסורתיות היא העדר תיעוד מוסיקלי. הצלילים פורחים ונעלמים מיד לאחר שמיעתם ואם הם אינם נרשמים ברישום תוים הם נשמרים בזכרונם של בודדים המסוגלים לזוכרם. בנוסף לכך, המוסיקה היא שפה מופשטת שבה מתערבים הווה ועבר הנעלמים להם בעת התהוותם. כדי להתגבר בצורה עקיפה על הקושי הזה נזקק החוקר במסעו אל העבר העלום לאמצעים מאמצעים שונים: שימוש בעדויות כתובות, ניתוח טקסטים ותכנים, משקלים, ושימוש באוזניו כדי להבחין במגוון הסגנונות שהוא שומע כדי להחליט מה מוקדם ומה מאוחר ואיך נוצר הבליל אשר הוא שומע היום. לא אחת, ביוצאו מן המנהרה לאחר שעבר דרכי חתחתים, תורם החוקר בעזרת ניתוח האינפורמציה המשולבת שהוא צבר להבטים אחרים של התרבות הנחקרת. כך המוסיקה הופכת להיות בין היתר מפתח לפתרונם של ענינים מסויימים שהיו סתומים עד כה.

בחמשת פרקי הספר שלו פרש אברהם אמזלג יריעה רחבה אשר המוקד שלה הוא אחד הדפים המזהירים בתולדות המוסיקה של יהודי מרוקו – **שירת הבקשות**. בצדק קובע המחבר בהקדמתו שלנובה האנדלוסית או האלא, השפעה ישירה על מכלול המוסיקה המגרבית ובכלל זה כמובן המוסיקה היהודית. הנובה האנדלוסית המתעצבת על אדמת ספרד מהווה ללא ספק אחד הנסיונות הראשונים במוסיקה של המזרח הקרוב ואף של ארופה לבנות צורה רחבה מורכבת ומתוחכמת מבחינה מלודית, מודלית, ריתמית ואף טקסטואלית. נסיון מוצלח זה גילם בתוכו אף הבטים מסויימים של מפגש תרבויות מענין.

תולדותיה של הנובה ובמיוחד הפרק הכולל את גלגוליה על אדמת צפון אפריקה מאז נטישת ספרד על ידי אחרוני המוסלמים ועד היום, מעמידים בפני החוקר לא מעט נקודות סתומות. השפעתה של הנובה על המוסיקה היהודית ובמיוחד על שירת הבקשות היא אמנם עובדה שאין לערער עליה, אך מסתבר שיש אף פה סמני שאלה לא מעטים אשר איתם ניסה להתמודד אברהם אמזלג בחיבורו תוך התיחסות להבטים שונים, מהם חברתיים, מהם מוסיקליים ומהם טקסטואליים.

אחת הנקודות המעניינות בהן דן אמזלג בפרק השלישי היא זו של הבייתאיין. בהקשר לזה הוזכרו המושגים: **אינשאד, בסיט, מוקטעאת** (עמ' 37, 62, 67). על המוקטעאת הוא כותב שאלה הם "פזמונים קצרים המופיעים בכל הנובות, אבל במיזאן אחד בלבד, קודם. אלה הם שירים פשוטים (במשקל פרוזודי הנקרא בסיט) ללא פיתוחים מלודיים..." לפנינו יסודות של אחד העקרונות הבסיסיים שאפיינו את צורת הנובה ואפילו קדמו לה. העקרון הוא זה של פעולת הגומלין בין מה שהגדיר באופן כה יפה המלחין הדגול בלה ברטוק כסגנון **רובטו** וסגנון **ג'וסטו**. במלים אחרות מדובר פה ביחסי הגומלין בין צורה חופשית מבחינת המקצב, מעוטרת, חגיגית, עמוסת רגשות, לבין, צורת שקולה, קצבית, קלה. המשחק בין שני אלה יוצר מתח והרפיה שהם כה חשובים ביצירה המוסיקלית.

נזקקתי לדוגמה זו משום שהפרקטיקה עליה מדבר אמזלג על מונחיה הנזכרים לעיל, מופיעה בעדויות אחדות של המאה העשירית והאחת עשרה. אכן, המונח **אינשאד** ציין צורה נפוצה במזרח ובמערב, ולפי המקורות הוא היה מעין פרלוד ווקאלי חופשי מבחינת הקצב והמלודיה. בעקבותיו, בא תמיד לפי המקורות הבסיט שהוא שיר קצוב וקל. המונח אינשד מופיע בקטע הדן במוסיקה ביצירתו של ר' יהודה הלוי – **הכוזרי**. הקטע נראה סתום לכל החוקרים משום נסוחו המסובך והמשובש והשימוש במונחים שהמפרשים והמתרגמים לא ידעו משמעותם. אכן, לבד מהמונח אינשד מופיעות באותו הקשר שתי מלים בעיתיות **אלקנעיאת אלמחת'ות'ה**. הבלשן דר' ב. **קלאר** הציע בשעתו בחושו הטוב לקרוא במקום **אלקנעיאת-אלקטעאת** (קטעים, פרגמנטים), ומונח זה יהי בדיוק מקביל לזה המוזכר על ידי אמזלג **המוקטעאת** שהוא שבוש ברור של **אלקטעאת**. אשר למלה השניה פרושה יהיה המואצים מלשון האצה ושהוא מתאים בהחלט לטבעו של **הקטעאת** כפי שמתואר גם אצל אמזלג. הנה כי כן, בעזרת הטקסט של יהודה הלוי אשר לבטח הכיר את הפרקטיקה המוסילית של זמנו, נופלת לידנו הזדמנות פז לקשור עבר בהווה, ולאשר לפחות מצד המינוח המשכיות על פני דורות רבים.

אנו מקוים, אפוא, שחיבור זה יהיה נדבך בשיחזור שהחל בו אמזלג ושימשיך בו עד תום.

אמנון שילוח

המודוס המע'רבי

הנושא המרכזי של פרק זה הוא **הטבע** (ר' **טובוע**), או **הנע'מה** (ר' **נע'מאת**) כפי שהמערכת **המודלית** נקראת **במער'ב**. רבים מיהודי מרוקו החיים בארץ משתמשים גם במושג **מקאם** (ר' **מקאמאת**), מושג המקובל במזרח התיכון. אנו נשתמש בין היתר גם בביטוי המקובל בספרות המקצועית: **מודוס**. מהו **מודוס**, **מקאם**, או **טבע**, מה הם **הטובוע** של המע'רב, האם יש **למע'רב** מערכת **מודלית** מיוחדת משלו או שמא הוא סמוך על שולחן **השרק**? בנושאים אלה ואחרים הגזורים ממנו יעסוק פרק זה.

הספרות הקדומה וכתבי היד של המוסיקה הערבית **השרקית** ו**המע'רבית** כאחד, אינם מספקים לנו **הגדרות מודליות**, לכן אין אנו משתמשים כאן במקורות ואנו פונים לחוקרים בני הדורות האחרונים[1].

אחת ההגדרות **המודליות** החדישות ביותר אנו מוצאים אצל Harold S. Powers אותה הוא מביא במאמרו המקיף אודות **המודוס**. המחבר רצה לראות אם יש תפישה **מודלית** עולמית אחת, והוא אכן יצא מתוך הנחה כי התפישה **המודלית** במובנה הרחב ביותר שולטת במוסיקה **השרקית** והעולמית. דבר זה ניתן ללמוד כבר מן המשפטים הראשונים של מאמר זה:

Mode (from Lat. modus: ''measuer'', ''standart'', ''manner'', ''way''). A term in Western music theory with three main applications, all connected with the above meanings of modus: the relationship between the note valus longa and brevis in late medieval motation; interval, in early medieval theory; most significantly, a concept involving scale type and melody type. The term ''mode'' has always been used to designate classes of melodies, and in this century to designate cerain kinds of norm or model for composition or inprovisation as well. Certain phenomena in folksong and in non-Western music are related to this last meaning, and are discussed below in &&IV and V. The word is also used in acoustical parlance to denote a particular pattern of vibrations in which a system can oscillate in a stable way; see SOUND, &5.[2]

---

1. ניסוח התפישה **המודלית** על פי כתבי היד הערביים נעשה על ידי **שילוח**, ולשם כך ראה Shiloah-Concept עמ' 38–39. בעמ' – 40 במאמר זה, אומר **שילוח** כי גם תאורתיקנים ערביים מודרניים בוחנים את **המודוסים** בהתאם לצלילים המרכזיים השונים ותפקידיהם במודוס, וכי גם הם לא סטו מרוח המסורת כפי שהיא נוסחה על ידי **ספי אדיו** בשני ספריו, **ריסלה אשרפייה וכיתב אל אדואר**. (**ראה** Shiloah–Theory, 223; Items No.222 עמ' **308**; **312**. שני כתבי יד אלה שהינם בעלי חשיבות מרכזית בתפישה **המודלית** הערבית של ימי הביניים תורגמו על יד D'Erlanger ומופיעים בכרך III עמ' 3– 182; 185– 565. על מקומם וחשיבותם של כתבי ספי אדין **ראה גם** Wright עמ' 1, ו– 16. בענין זה ראה גם Powers-Wright עמ' **183**.

2. Powers-Mode עמ' **376**.

הפרק החמישי של מאמר מקיף זה נקרא: Mode as a musicological concept ובו מדבר המחבר על Expansion and internationalization of the concept בין היתר הוא אומר:

By the mid-18 century, "mode" in European languages neamt a collection of degrees of as cale (and its aggregate intrvallic content)being governed by a single chief degree: a mode was a scale with a tonic, which was the last note of a melody or the root of a final triad. This is the sense in which the major and minor scales, as well as the so-called "church modes", are still deemed "modes", and it is with this sense that application of the term "mode" to phenomena and practices in other musical cultures first appeared.[1]

בהמשך מפרט המחבר גורמים שונים בעלי חשיבות בתפישה **המודלית** במזרח וביניהם הוא מציין את **הטרמינולוגיה המודלית**; **המספר המוגבל של צלילי המודוס** הערבי התורכי והפרסי, את מה שהוא קורא "**הגרעינים המלודיים**" ואת המינעד שלהם בתרבויות שונות, את חשיבותם של הצלילים השונים, ואת **המודולדציה**.[2] Powers רואה **במודוס** "**טיפוס סולמי**" ומלודי וקבוצות מלודיות המשמשות **כמודל** ליצירת המוסיקה או לאילתורה. החוקר סבור כי התפישה של תבניות וצלילים מרכזיים מהווה מסגרת כללית לתפישה **המודלית** הקיימת בעולם.

אחד החוקרים האירופאים הראשונים שניסה להתמודד עם הגדרת התפישה **המודלית** במזרח היה חוקר המוסיקה היהודית,[3] **אברהם צבי אידלסון** (1882–1938). בהגדרתו של אידלסון נעשה נסיון להבין את התפישה **המודלית** המזרחית כתופעת על, כטכניקה המקיפה את המוסיקה של האסלאם והריהי במלואה:

A Mode ... is composed of a number of Motives (i.e.short different groups of tones) within a certain scale. The motives have different functions. There are begining and concluding motives, and motives of conjunctive and disjunctive character. The composer operates with the material of these traditional folk motives within a certain mode for his creation. His composition is noting but his arrangement and combination of this limited number of motives. His "freedom" of creation consists further in embellishments and in modulations from one mode to the other .

---

1. Ibid – עמ' 422 .
2. Ibid – עמ' 423–427.
3. ראה: Idelsohn-jewish עמ' 24.

בהגדרה של אידלסון אנו רואים כי התפישה **המודלית** באה לידי בטוי בתבניות המלודיות, ובתפקידיהן של תבניות אלה כמקשרות וכמפרידות בין פסוקים מלודיים. החוקר ראה את דרך פעולתו של המלחין המזרחי כמתבססת על ארגונן של תבניות אלה ועיטורן תוך כדי מעבר **ממודוס למודוס**.

הגדרה זו שניתנה בשנת–1929 וצוטטה ב–1940 על ידי Reese[1] עושה הכללות שונות ומשתמשת בכמה תפישות ומונחים שהיום, אחרי הופעת מחקרים לא מעטים אודות המוסיקה ההודית, העירקית, הטורקית, המצרית והפרסית תובעת עיון מחודש. בהגדרה זו אנו מתקשים לקבל מונחים כמו **מוטיב** שהוא בעל משמעות מוגדרת במוסיקה המערבית[2] מאחר והמשתמע ממנו שונה במהותו ובאופן בו הוא מטופל על פי התפישה **המודלית** הרחבה.

מה שאידלסון מתאר, זהו למעשה **המקאם** כפי שתארו אותו חוקרים רבים אחריו כמושג המבטא תפישה כללית המקובלת במזרח הערבי כולל צפון אפריקה.

עיון בספרות המקיפה שנוצרה אחרי אידלסון מוכיח כי גם החוקרים המודרניים רואים בגורמים אותם הזכיר אידלסון בסיס להבנת התפישה **המודלית** במובנה הרחב. נבחן להלן מחקרים אחדים.

Touma, בפתיחה למאמרו משנת 1971 אודות **תופעת המקאם**, טוען כי **המקאם** הוא **תהליך אילתורי** במוסיקה האמנותית של **צפון אפריקה**, המזרח הקרוב ומרכז אסיה. אמנם הוא מבחין בין המקאם **התורכי**, **הפרסי** וה"**ערבי**" אך, לדבריו, המושג "**מקאם**" משמש בכל העולם הערבי כולל **צפון אפריקה**. החוקר רואה **במקאם** תפישה אחידה המקיפה את העולם הערבי. תפישה זו, מורכבת לדבריו, על שני צירים: ציר הזמן (הציר **הריתמי**) וציר הצליל. על רעיונות אלה הוא חוזר בייתר הרחבה גם בספרו אודות המוסיקה הערבית ובמקומות אחרים[3]. הכללת **צפון אפריקה** בתפישה **המודלית** השרקית אנו מוצאים גם אצל חוקרים נוספים וביניהם Johana spector האומרת כי המושג "**מקאם**" מקובל בכל העולם הערבי בו היא כוללת גם את צפון אפריקה[4]. גם **שילוח**, במאמרו אודות התפישה **המודלית** הערבית רואה את **המודוס** הצפון אפריקני כאחד משלושה ענפים של **המודליות** הערבית הכללית[5].

למרות שמדובר כפי שאנו רואים בתפישה אחידה ישומה של תפישה זו במקומות שונים הוא מגוון ביותר. **שילוח**, במנותו את איפיוניה של המערכת **המודלית** הוא קובע את גמישותה של המערכת כאחד המאפינים:

---

1. Reese עמ' 10.
2. Apel עמ' 545.
3. ראה א. Touma-Phenomenon עמ' 38.
   ב. Touma-Musik עמ' 8.
   ג. Touma-Bayati עמ' 4–3.
4. ר' Spector עמ' 243. למעשה, המושג **מקאם** כשלעצמו אינו מוכר **במע'רב**, לפחות לא בין המוסיקאים המרוקניים החיים בישראל אלא מתוך מגעם עם נציגים של המוסיקה השרקית כאן.
5. ראה Shiloah–Concept עמ' 42.

(10) Beyond these common points, a significacnt part of the system has always been subject to local and, to a certain extent, personal interpretation. We can also assume that from the beginning the widely accepted theoretical principles were adapted to various local styles.[1]

רואים אנו שחוקרים רבים טוענים שהתפישה **המודלית** המשמשת בעולם הערבי הינה תפישה המקיפה את העולם הערבי והיא אחת **בשרק ובמע'רב**. רבים מאלה שהגיעו למסקנה זו, עשו זאת בחוש, גם מבלי שבדקו את הדברים לעומקם. בדיקת הדברים לעומקם במקרה זה, פרושו לבדוק את הדברים בהם התפישה **המודלית** באה לבטוי. לדעתנו, תפישה זו, באה לידי בטוי בגורמים **סגנוניים** מגוונים המקובלים בסגנונות מוסיקליים אזוריים ותרבותיים שונים.

אנו רואים, כי בתוך ההבדלים הסגנוניים – מקומיים של המוסיקה השרקית טבועה תפישה אחידה. ביסודה, רואה תפישה זו את המערכת **המודלית** כאמצעי ליצירת המוסיקה וביצועה בצורות מגוונות ביותר אך יחד עם זה, מערכת זו הינה מערכת בעלת תפישה אחידה. אם היינו מנסים להתעלם מהבדלים סגנוניים– מקומיים ומנסים לנסח את התפישה **המודלית** השרקית היינו מגיעים אולי להגדרה הבאה:

המודוס בנוי ממספר קבוצות צליל המאורגנות סביב טונים מרכזיים שונים. קבוצות הצליל של אחדות מן התרבויות המוסיקליות המודליות כוללות לעתים מיקרוטונים אם כחלק אנטגרלי של השלד המלודי הבסיסי ואם כקישוטים חולפים. הצלילים, סביבם מאורגנות הקבוצות הפותחות והמסיימות הם צלילים מרכזיים ראשיים, צלילים אחרים המהווים בסיס לקבוצות צליל פנימיות הם צלילים מרכזיים משניים. תפקיד קבוצות הצליל קשור במקומו של הצליל סביבו הן בנויות. קבוצות אחדות משמשות את המוסיקאי היוצר המשתמש במודוס לניתוק זמני מן המודוס ואחרות משמשות לחזרה אליו. המודוס משמש את המוסיקאי המזרחי ליצירה ועיצוב המוסיקה האמנותית והעממית שלו באופנים שונים, אם על ידי הסתפקות בעיטורן של קבוצות הצליל הקיימות ואם בניצולן כפתיחה לגירוי דמיונו היוצר בדרך האסוציטיבית, הכל בהתאם לתפישה ולאידאל האסתטי המקובל במסורת המוסיקלית בה הוא פועל ולסגנון הבצוע אותו אמץ לו על פי נסיונו.

עתה משראינו כי התפישה **המע'רבית** נכללת בתפישה הכללית, אנו רוצים ללמוד את ההבטים **הפרקטיים** של תפישה זו בצורתה **המע'רבית**. האמנם קיימת מערכת **מודלית** יחודית **למע'רב**, מערכת שתצדיק את הבטוי ''**מודוס מע'רבי**''?; אם מערכת כזו אכן קיימת, מה הם סגנונותיה המוסיקליים, מה הם **המודוסים** מהם היא מורכבת ומה היא תפוצתם של **מודוסים** אלה בארצות **המע'רב** השונות? מטרתו העקרית של דיון זה היא להגיע **למודוס** המרוקני, לזהותו ולראות איך הוא עומד ביחס **למודוס המע'רבי** של יתר ארצות צפון אפריקה. בכדי ללמוד אודות **הפרקטיקה** של **המודוס המע'רבי** נפנה קודם כל לחוקרי **המע'רב**.

מעיון בכתבי D'Erlanger אודות המודוס **המע'רבי** אנו למדים כי הוא היה היחידי בין חוקרי **המע'רב** שלא התיחס **למיקרוטונים** ולהעדרם **במודוס המע'רבי** עליו הוא דבר. בשעה שהעדר **המיקרוטונים מהמודוס המע'רבי** כפי

---

1. Ibid עמ' 39.

שהחוקרים הבינו אותו הביאם לשאלה, שאולי אין הבדל בין **המודוס המע'רבי** למודוס של המוסיקה המערבית, היה זה D'Erlanger שאמר כי אין כל הבדל בין **המודוס המע'רבי** ל**מודוס השרקי**. נשאלת השאלה, מה הן ארצות **המע'רב** שעמדו לנגד עינו של החוקר בשעה שבא לקבוע קביעה כל כך נחרצת לגבי **המע'רב**? מתוך ספרו המונומנטלי La musiqe arabe הקדיש החוקר רק את העמודים שבין 334–374 ל**מודוס המע'רבי**[1]. מתוך העמודים האלה רק תשעה, אלה שבין 342–334 הם עמודי טקסט בהן דן החוקר **במודוס המע'רבי**, היתר הם דוגמאות תוים. בעמודים אלה מספר החוקר על המערכת **המודלית** של **המע'רב**, ומביא לנו רשימה של **המודוסים המע'רביים** כפי שהוא מבין אותם. הינה רשימת **המודוסים המע'רביים** על הטונים היסודיים שלהם לפי D'Erlanger :

1. דו: **רצד–אד'יל**.
2. רה: **צבא**.
3. מי במול 3/4: **סיכא**.
4. פה: **מזמום**.
5. סול: **עירק**.
6. לה: **חסין**.
7. סי במול 3/4: **סיכא אצל**.

אם דברי החוקר נכונים, הרי **שמודוסים** אלה צריכים להיות מקובלים גם ביתר ארצות **המע'רב**. נערוך עתה השוואה בין רשימה זו לבין מחקריהם של אחרים (וביניהם תוצאות של מחקר זה כפי שנראה אותם בהמשך) אודות קיומם של מודוסים אלה בארצות **המע'רב** השונות. כפי שנראה בהמשכו של פרק זה, גם יתר חוקרי **המע'רב** מזכירים אחדים **משמותיהם** של מודוסים אלה. נראה עכשיו את תפוצתם של מודוסים אלה בתוניסיה, אלג'יריה ומרוקו.

	הצליל והמודוס	**בתוניסיה**[2]	**באלג'יריה**	**במרוקו**
1.	דו– **רצד–אד'יל**	קיים	קיים ★	קיים ★
2.	רה– **צבא**	קיים	לא קיים	לא קיים
3.	מי– במול 3/4 **סיכא**	קיים	קיים (מי) ★	קיים (מי) ★
4.	פה– **מזמום**	קיים	קיים ★	קיים ★
5.	סול– **עירק**	קיים	קיים ★	קיים ★
6.	לה– **חסין**	קיים	לא קיים	לא קיים
7.	סי במול 3/4 **סיכא אצל**	קיים	לא קיים	לא קיים

כשאנו באים לבחון את הטבלה הזאת אנו רואים כי כל המודוסים האלה קיימים במוסיקה של תוניסיה. וארבעה מתוכם (מסומנים בכוכבים) נמצאים ביתר ארצות צפון אפריקה. אבל מתוך ארבעה אלה, עלינו להוציא את המודוס **סיכא** משום שאצל D'Erlanger זהו מודוס **מיקרוטונלי** הבנוי על מי במול 3/4 ולמעשה זהו המודוס השרקי **סיגא** בשם דומה[3]. גם יתר שלושת **המודוסים** אשר

---

1. ראה D'Erlanger עמ' 334–373.
2. **מודוסים** אלה מוכרים במוסיקה האמנותית התוניסאית ובעמ' 8–345 (Fig 144) מביא D'Erlanger את התוים.
3. לשם כך די להביט בדוגמאות התוים שלו אותן הוא מביא בהמשך. ראה בעיקר xxiii (Fig. 147) (העמודים האלה אינם ממוספרים).

בשמותיהם הם אכן קיימים גם באלג'יריה ומרוקו הינם מודוסים שונים למרות השם הזהה. עיון בדוגמאות התוים של החוקר מוכיח לנו כי מודוסים אלה, אותם הוא מביא הם מודוסים שרקיים לכל דבר ואינם קיימים במרוקו או אלג'יריה אלא בשמותיהם בלבד. מודוסים אלה ואחרים המוזכרים ברשימה של החוקר הנכבד הם מודוסים מיקרוטונליים ומוכרים לנו מן הרפרטואר השרקי בשמות אחרים:

1. רצד-אד'יל קרוב מאד לחיג'אז.
2. צבא זהה לזה המוכר בשרק.
3. סיכא זהה לסיגא.
4. מזמום קרוב מאד לרסט.
5. עירק זהה לביאתי.
6. חסין:- D'Erlanger מביא רשימה של חמישה מודוסים בשם זה: חסין ניאריז, חסין עג'ם, חסין אצל, חסין צבא וחסין עושירן. כולם מודוסים מיקרוטונליים ואינם אלא נוסחים שונים של ביאתי.

לנוכח דבריו אלה של D'Erlanger ודוגמאות התוים שלו, דומה כאילו כל השאלות שבות ומזדקרות במלוא עוזן: מהו מודוס מע'רבי, עד כמה מודוס זה הינו מיקרוטונלי, מה מקור אי ההתאמה בין המודוס המע'רבי של D'Erlanger לבין זה של חוקרים אחרים? מתוך עיון בדבריו של D'Erlanger אנו עומדים תכף על מקור הרשימה שלו. רשימה זו הינה רשימת מודוסים המקובלים בתוניסיה. כל דוגמאות התוים שבאו להמחיש את הצלילים של המודוסים המע'רביים כפי שהחוקר רואה אותם מופיעים תחת הכותרת הברורה: Les modes tunisiens de tradition hispano-arabe. החוקר חקר את המודוס בתוניסיה ומודוס זה אכן, קרוב מאד למודוס השרקי ובעל אופי מיקרוטונלי מובהק. המודוס המע'רבי כפי שתואר על ידי Rouanet, Chottin ואחרים נקי ממיקרוטונים. לא כן הדבר לגבי המודוס התוניסאי. תוניסיה קרובה לשרק יותר מאלג'יריה ומרוקו וההשפעה המיקרוטונלית הטורקית חזקה בה כמו בארצות השרקיות.

נסכם אם כן את דברינו אודות המודוס המע'רבי כפי ש- D'Erlanger רואה אותו:

א. D'Erlanger, בבואו לתאר את המודוס המע'רבי, הוא מתעלם מאלג'יריה ומרוקו ומתאר למעשה את המודוס בתוניסיה בלבד.

ב. המערכת המודלית של המע'רב כפי ש- D'Erlanger רואה אותה כוללת אמנם שמות מודוסים מע'רביים, אך תוכנם המלודי של מודוסים אלה כפי שהדבר משתקף בדוגמאות התוים שלו אינו מוכר לנו מן המוסיקה האלג'ירית או המרוקנית.

ג. בהמשך מביא D'Erlanger מספר מודוסים רב מאד שכמעט כולם בנוים עם מיקרוטונים כמרכיב יסודי: רק ארבעה מודוסים מן הדוגמאות שלו ''נקיים'' ממיקרוטונים[1]. אם כן, רוב המודוסים של המוסיקה בתוניסיה משופעים במיקרוטונים כחלק אינטגרלי מצלילי המודוס, ואופן הבצוע התוניסאי כולל אלמנטים גרוניים, עיטורים, איכויות וגוונים קוליים המוכרים מן המוסיקה השרקית. יתכן והמוסיקה בתוניסיה כפי ש- D'Erlanger אומר, היא המוסיקה הערבית כפי שהיתה לפני בוא ההשפעה הטורקית, אך מוסיקה זו אינה המוסיקה המקובלת במע'רב המערבי.

---

1. המודוס אלעשאק (עשאק) (דוגמה 13); המודוס אסבועין (דוגמה 18); עג'ם-עושירן (דוגמה 24) ומוחייר-סיכא (דוגמה 29).

ד. D'Erlange טוען כי הרפרטואר **האנדלוסי** סבל משלובם של כלים מערביים כמו הפסנתר, ההרמוניום והמנדולינה, וכי **קרוב היום** בו הטרצה הטבעית (7/4) והסקסטה האופיינית לטיפוס האוקטבה המזרחית יוחלפו על ידי מרווחים מערביים. Chottin ו–Rouanet לא מצאו באלג'יריה ומרוקו את מרווחי הסקסטה והטרצה הטבעיים, עם זאת, אנו עדיין מוצאים **במוסיקה התוניסאית** מרכיבים **שרקיים** שונים יותר מאשר באלג'יריה ומרוקו.

החוקר הצרפתי הנכבד קבע את דעותיו על המוסיקה **המע'רבית** מתוך הכרות עם המוסיקה של ארץ **מע'רבית אחת**, זו של תוניסיה שהינה **המזרחית** ביותר מבין כל שלושת ארצות **המע'רב** והרחוקה ביותר ממקור הסגנון **האנדלוסי**–ספרדי. במדה לא מעטה, נפל החוקר הנכבד קרבן לבעיה **הטרמינולוגית**: שמות זהים, עדיין אין פרושו **מודוסים** זהים. דוגמאות התוים אותן הוא מביא, מאששות את הרעיון הזה. איפיונים **שרקיים** אלה אותם אנו מוצאים **במודוס** התוניסאי הכוללים כאמור, **מיקרוטונליות**, **מודוסים** וטכניקות בצוע קוליות שרקיות נכונים גם לגבי **הנובה התוניסאית**. על כך אנו יכולים ללמוד הן משמות **המודוסים** של D'Erlanger שאינם אלא שמות **מודוסי הנובה** התוניסאית והן מצלילי **המודוסים** של **הנובה** התוניסאית כפי שהם מופיעים אצל Guettat ובטרנסקריפציה של הנובה **ד'יל** התוניסאית[1].

כאן מתעוררת השאלה לגבי היחס שבין **המודוס** התוניסאי לזה של אלג'יריה ומרוקו; בכדי לקבל תשובה לשאלה זו נפנה קודם כל לחוקרי המוסיקה האלג'יראית Salvador Daniel ו– Jules Rouanet ולחוקר המוסיקה המרוקנית, Alexis Chottin.

Daniel ו–Rouanet מתארים סדרת **מודוסים** ומציינים כי **מודוסים** אלה מקובלים במע'רב. Daniel מדבר על ארבעה "**מודוסים שכיחים**" (**עירק**, **מזמום**, **ד'יל**, **וזרקא**), ארבעה **מודוסים** אחרים הדומים לקודמים בגלל קרבה **טונלית** או דמיון **בטטרקורד** שאותם הוא מכנה "**מודוסים דיאטוניים**" (**חסין**, **סיכא**, **מאיא**, **ורצד**–**אד'יל**), וארבעה **מודוסים** אחרים אותם הוא מכנה "**מודוסים כרומטיים**" (**רומל**–**מאיא**, **חסאיין**–**צבא**, **זידאן ואסבאין**). "**כרומטיות**" זו מתבטאת לדבריו, בעצבות **ודמוניות**, תכונות אותן הוא מיחס **למודוסים כרומטיים** אלה[2].

להלן רשימת המודוסים הנחשבים בעיני חוקרי המע'רב **כמודוסים מע'רביים**:

1. **סיכא**: Rouanet מתאר אותו **כמודוס מקובל מאד במע'רב**, **מודוס** הבנוי **מסי עד סי**. לעיתים מופיע **הסיכא** עם **קוינטה** זכה (פה דייז) ועם שינויים אחרים מהם ניתן ללמוד על שורשיו **השרקיים**. בין שורשיו **השרקיים** של **מודוס** זה מונה החוקר את **המודוסים אבוסליק**, **קושק** ו**המודוס** הטורקי **ערק** או **עירק**[3]. את **המודוס סיכא** מונה Daniel בין **המודוסים הדיאטוניים**, אצלו, הוא מקביל **להיפולידי** ובנוי מסי עד סי. Daniel טוען כי **מודוס** זה **נדיר מאד** והגדרת אופיו קשה ובדרך כלל, מבלבלים בינו לבין **המודוס מזמום** ממנו לדבריו הוא נגזר. שני הטיעונים הנוגדים לגבי מבנהו ותפוצתו של **מודוס** זה באלג'יריה מעידים לדעתינו על כך **שמודוס** זה נפוץ באזורים שונים של

---

1. ר' א. Guettat עמ' 1–270.
   ב. Tunisienne עמ' 1.
2. ר' Daniel עמ' 55–60.
3. Rouanet עמ' 2915.

אלג'יריה בצורות שונות[1]. בטבלת **המודוסים** של Chottin מופיע המודוס **השרקי סיגא** בצורה בה הוא מקובל **בשרק** ובתוניסיה. יחד עם זה, מביא Chottin את **הסיכא** בנוסח אחר הקרוב לזה המקובל במרוקו ובאלג'יריה וזהה לזו של Rouanet[2].

2. **רמל-מאיא**: Rouanet מתאר **מודוס** זה כמקביל **לדורי רה-רה**. Daniel[3] טוען כי **מודוס** זה שאל את **הטטרקורד** הראשון שלו **מהמודוס מאיא והטטרקורד** השני שלו מעוצב בעזרת הסול דייז. נקודת המוצא של **מודוס** זה אצלו היא סול[4]. הצורה בה רואה Chottin את **המודוס** הזה מאלפת מאד. **רמל-מאיה** האלג'ירי מופיע בטבלה שלו **כדורי כפי** שמתאר אותו Rouanet. ואילו את רמל-מאיא **המרוקני** הוא מתאר **כמינור** של מי. Chottin הכיר למעשה **מודוס מרוקני** אחד בשם זה **רמל - מאיא** עליו בנויה **נובה** בשם זה בנוי כמי מינור, וזהו הנוסח **האנדלוסי** של **מודוס** זה. במרוקו קיימים שני **מודוסים** בשם זה. האחד, **רמל-מאיה אנדלוסי** אותו מזכיר Chottin, והוא אכן **מודוס** מינורי; והשני **רמל-מאיה** אלג'ירי המכונה "**דג'ירי**" והוא זהה לחלוטין **למודוס** המתואר על ידי Rouanet. תופעה זו מעידה לדעתינו על כוון מחקרו של Chottin: החוקר הצרפתי הדגול, חקר בעיקר את המוסיקה **האנדלוסית האמנותית** של מרוקו. אמנם Chottin טיפל במקום אחר במוסיקה של האטלס[5], אך ככל שידיעותינו מגיעות, לא טיפל החוקר הצרפתי במוסיקה עממית עירונית של מרוקו.

3. **מאיא-פאראג**: Rouanet רואה **במודוס** זה מקביל **להיפודורי** וטוען כי הוא כמו **הרסט הפרסי, הנהפטי** הטורקי **והביאתי המצרי**. החוקר סבור כי מודוס זה אינו קיים יותר באלג'יריה אלא **בתלמסאן ומרוקו בלבד**. Rouanet הינו החוקר היחידי המזכיר את **המודוס** הזה, ועל פי שמו ניתן להניח כי מודוס זה היה אחד **ממודוסי הפרקאת**, סוג פיוטי-ספרותי-מודלי[6].

---

1. ראה Daniel עמ' 62-63.

2. ראה Chottin טבלת **מודוסים** בסוף הספר עמ' 1-180.

3. Rouanet עמ' 2916.

4. Daniel עמ' ..105.

5. אמנם בחלק השני של ה-Corpus יש דיון במוסיקה עממית מרוקנית, אך שם מדבר החוקר על המוסיקה של **הרי האטלס** ולא המוסיקה העממית העירונית. לסגנון האלג'ירי אשר כפי שיתברר להלן מקובל מאד במרוקו, סגנון הכולל את רוב המודוסים אותם מתאר Rouanet, ושולט כנוסח עצמאי ומגדר שלטון ללא מצרים במוסיקה העממית המרוקנית אין כל זכר וסימן ב-Tableau שלו.

6. א. Rouanet עמ' 2916.

ב. **הפרקאת הם** שירי געגועים לאהובים רחוקים, בדרך כלל קרובי משפחה, אחים, או חברים. שירים אלה **אינם** עוסקים ביחסים שבינו לבינה ואופיים עגום. **המודליות** שלהם היא **מודליות דג'ירית** באופן בלעדי.

ג. הקשר המוסיקלי בין **תלמסאן** למרוקו אותו מזכיר Rouanet הוא בעל חשיבות היסטורית בהתפתחות **המודוס המע'רבי** ונעמוד עליו בהמשך הדברים.

4. **זידאן**: Rouanet מתאר את **המודוס** הזה **כמודוס** אשר לדבריו מוכר בתאוריה בשם Chronatique Oriental, **מודוס** שאינו אלא **החג'אז** המקובל. **הזידאן** לדברי החוקר מקורו **בלידי** היווני וקיים עדיין במוסיקה העממית **והליטורגית** בארמניה, טורקיה, מצרים ובכל המזרח. הוא ממשיך ומתאר את המודוס הזה **בצורה נוספת** בה קיים לדבריו **במע'רב** ומביא עבורו דוגמת תוים של **דו מג'ור** עם פה דייז, כלומר, לידי. [1]גם Daniel מזכיר את **המודוס** הזה וטוען כי הוא נגזר מן **המודוס עירק**, ממנו הוא שאל את **הטטרקורד** השני תוך כדי כך שהוא משנה את **הטטרקורד** הראשון. על הצליל היסודי רה הוא מביא סול דייז[2]. **הזידאן** מוכר במרוקו **כמודוס אלג'ירי ותפוצתו** נמוכה מאד בארץ זו. **הזידאן** המוכר במרוקו הן כפי שהוא מופיע בטבלה של Chottin והן כפי שהוא מופיע אצל Rouanet הינו **חג'אז לכל דבר**.

Rouanet ממשיך ומתאר עוד שישה **מודוסים** והריהם בקיצור:[3]

1. **זרקא**: **במודוס** זה קיימות שלש **וריינטות** וכולן סביב **המיקסולידי**. (אצל Daniel, **זרקא** הוא **מודוס אאולי**).
2. **ערק** או **עירק**: **היפופריגי**, **מודוס** טורקי מודרני. (Daniel מזכיר מודוס זה כמקביל **לדורי** ומתאים באופיו לשירי דת ומלחמה).
3. **מאיא**: **היפולידי** יווני. הדוגמה אותה הוא מביא היא של **לידי פה-פה**. Daniel רואה **במודוס** הזה **מודוס** המקביל **להיפורפריגי** הבנוי על דו ומביע לדברי החוקר, הדר ומלכות.
4. **מזמום**: **יוני**, **בתלמסן** מוכר בשם "**ד'יל**". Daniel סבור כי הוא מקביל **ללידי**, **עצוב**, **פתטי** ובו מושרים רוב שירי האהבה.
5. **מואל**: לדבריו זהו **מודוס** מגרנדה והוא רואה בו שרידים של **נובה** בשם זה. **המואל** נעלם **כמודוס** בגלל קרבתו **למודוסים** אחרים שבעיקרם הם **מודוסים** עם **סקונדה** מוגדלת ואופיים קרוב **למודוס חג'אז**, עם הגבהת **הסקסטה** ובלעדיה. Chottin מזכיר את **המואל** כצורה אילתורית המופיעה בצמוד לשם **המודוס**: "**מואל זרקא**", "**מואל סיכא**" וכו'[4].
6. **חסין-עשירן**: מוכר במוסיקה התוניסאית **כחסין-צבא** או **חסין-אצל** והוא מציגו בדוגמת תוים של **פריגי** (מי-מי). לדבריו, האלג'ירים כינו את **המודוס** הזה בשם **רצד-אד'יל**. ברפרטואר **המודלי** של המוסיקאי המרוקני לא קיים **מודוס** בשם זה.

תאורים אלה דיים כדי ללמדנו כמה דברים חשובים על חקר **המודוס המע'רבי** עד כה:

א. פרט ל- Chottin, המדבר על **מוסיקה אנדלוסית**, יתר החוקרים, Daniel ו- Rouanet מדברים על **המודוס האלג'ירי** כעל "**המודוס המע'רבי**".

---

1. ibid עמ' 2916..
2. Daniel עמ' 105.
3. Rouanet עמ' 19-2917.
4. Chottin עמ' 135. כיום, לפחות בקרב יהודי מרוקו ואלג'יריה, החיים בישראל לא מוכר **מודוס בשם "מואל"**. ה"**מואל**" מוכר כצורה אילתורית בסמיכות לשם **המודוס** כפי ש- Chottin מציין. מלה זו, **מואל**, משמשת אצל יהודי מרוקו גם ככנוי **למליסמה סולנית** המושרת במהלך הפיוט **ותפקידה ליצב את המודוס**.

ב. Daniel ו–Rouanet חקרו את המוסיקה האלג'ירית בלבד, ואילו Chottin התמקד במוסיקה האמנותית של מרוקו והרבה פחות **במודוס** של יתר ארצות צפון אפריקה. Chottin מזכיר אמנם – באופן כללי – את כל ארצות צפון אפריקה, אך הדברים אינם מגיעים לפרוט המערכות **המודליות** השונות ולחפש אחר "**מודוס מע'רבי**". יתרה מזאת, Chottin כמעט ואינו מזכיר **מודוסים** מרוקניים **שמחוץ לנובה האנדלוסית** בנוסח המרוקני שלה. המוסיקה המרוקנית העממית, בה אולי, יש סיכוי למצוא **מודוסים** המקובלים גם באלג'יריה ובארצות מע'רביות אחרות לא נחקרה על ידו באותה מידה בה חקר את המוסיקה האומנותית. אמנם **מודוסים מע'רביים** אחדים מוזכרים בטבלת **המודוסים** שלו אבל טבלה זו מסגירה את הקף מחקרו של Chottin כמחקר העוסק במוסיקה של **הנובה האנדלוסית** בלבד.
בבואנו להשוות את גישתו של Rouanet לזו של Daniel אנו מוצאים את ההבחנות הבאות:

1. **השוואה למודליות יוונית**: בשעה ש–Rouanet נעזר **במודוס** היווני, ככל הנראה להבהרת המבנה **המודלי** של המודוס המע'רבי, רואה Daniel את **המודוס** היווני כמקור למוסיקה הערבית.
2. **מודוס מע'רבי** בעיני Rouanet **ובעיני** Daniel: הנסיון להשוות את **המודוסים** מעלה כי אין כל דמיון ביניהם וכי הבעיה **הטרמינולוגית** קיימת בין שניהם ואפילו שניהם חוקרים **אותה** תרבות מוסיקלית. ואמנם, רוב **המודוסים** בעלי אותו שם המתוארים על ידם שונים בתכנם המלודי.
3. **ההבט הקוסמולוגי של המודוס**: אצל Daniel בולט הבט זה. מפעם לפעם הוא מנסה למסור לנו מה היא השפעתו של **המודוס** המסויים, ונראה כאילו הוא עצמו משוכנע ומאמין בתורת ההשפעה. אך גם Rouanet עומד לא אחת על ההבט הזה שהטביע חותם עמוק על המוסיקה בצפון אפריקה כמו בכל העולם הערבי.

בשלב זה מתיצבות לפנינו כמה שאלות שאנו צריכים לתת עליהן את הדעת:

1. כיצד זה שבין שני חוקרים נכבדים כאלה אין הסכמה אפילו לא לגבי זהוי **מודוסים** באותה ארץ?
2. מה הם **המודוסים** של המוסיקה העממית המרוקנית בהם Chottin לא טיפל ומה היחס ביניהם לבין **מודוסים** שונים באלג'יריה?
3. האם אנו רשאים עקב המצב הזה לדבר אודות "**מודוס מע'רבי**"?

בכדי לתת תשובה לשאלות אלה עלינו לשוב **למודוס השרקי** ולמעמדו **במע'רב**. התפשטות **המודוס** התוניסאי שנתגלה כבעל השפעה שרקית מכרעת לא נעצרה בתוניסיה. סגנונות מוסיקה **ומודוסים**, אינם מכירים בדרך כלל "גבולות" מדיניים. היכן אם כן נעצר **המודוס** בעל הסגנון השרקי אותו מתאר D'Erlanger? התשובה לשאלה זו נעוצה במבנה **הגיאופוליטי** של צפון אפריקה. **המודליות** של צפון אפריקה ניזונה משני מקורות עיקריים המגיעים משני כיוונים:

א. **ממזרח למערב**: **מודוסים שרקיים** שהגיעו לצפון אפריקה בעיקבות מסעות והגירות של תושבים לאורך חופיה הצפוניים ובעיקר על ידי כבושים צבאיים שהמכריע ביניהם היה הכבוש הטורקי. השפעת המוסיקה הטורקית על המוסיקה הערבית היא מכרעת. מהשפעה זו נמלטה מרוקו אליה לא חדרו

הטורקים. זה יכול לדעתינו להסביר את העדרו המוחלט של המודוס השרקי במוסיקה המרוקנית ואת נוכחותו בעוצמות שונות בייתר ארצות צפון אפריקה.

ב. **מאנדלוסיה לצפון אפריקה: מודוסים** ומוסיקה הגיעו לצפון אפריקה עקב קשרים חברתיים, מסחריים ותרבותיים בין **אנדלוסיה** לבין צפון אפריקה ובעיקר כתוצאה מגרוש הערבים והיהודים בסוף המאה החמש עשרה. בנוסף לשני מקורות אלה ניתן לציין גם **מודוסים** שהגיעו דרך החוף ובראשם **המודוס סאחלי** הנפוץ באלג'יריה ובמרוקו.

את שלושת התרבויות המוסיקליות האלה של **תוניסיה** אלג'יריה ומרוקו המשתרעות על פני אלפי קילומטרים ניתן לחלק **לשתי** חטיבות גדולות. חטיבה ראשונה, זו של **תוניסיה** המייצגת נוסח **מע'רבי** של הסגנון **השרקי**, נוסח שנוצר כתוצאה מתמורות שחלו בסגנון זה, שככל הנראה הגיע **למע'רב** דרך החוף ממצרים מערבה. **הסגנון השני** עוצב והושפע רבות מן המוסיקה **האנדלוסית** והתפתח **במרוקו ובאלג'יריה**, והחל להתגבש ככל הנראה סמוך למאה השש-עשרה. בבואנו לנסות לקבוע את **הגבול** בין שני הסגנונות האלה, אנו מוצאים אותו עובר **בתוך** אלג'יריה. הסגנון השרקי **בוריינטה מע'רבית** הקרובה מאד לזה התוניסאי מצוי באלג'יריה **מקונסטנטין** מזרחה. מאזור **תלמסאן** מערבה, דומה שפת הדיבור והמוסיקה למקובל במרוקו. הגבולות הפתוחים בין אלג'יריה למרוקו איפשרו הגירה, וככל הנראה, תודעת הגבול הבין לאומי לא התחזקה אלא אחרי המאה התשע עשרה. במרוקו עצמה, קיים סגנון המכונה ''**דג'ירי**'' (=אלג'ירי), זהו סגנון שמקורו באלג'יריה והוא הסגנון המקובל ביותר במוסיקה העממית במרוקו.

כאמור, במקומות שונים מתיחס Rouanet **למודוסים** המוכרים **במרוקו ובתלמסאן. תלמסאן** נמצאת בצפון מערב אלג'יריה, גובלת בצפונה עם הים התיכון ובמערבה עם מרוקו. סגנון זה של **תלמסאן** הוא, ככל הנראה, מרכזו ומקורו של הסגנון ה''**דג'ירי**''. יש לשער כי תפקידם של היהודים בהעברתו של סגנון אלג'ירי זה למרוקו היה גדול מאד. אין להוציא מכלל אפשרות כי מקורו של ה''**דג'ירי**'' דוקא במרוקו והובא לתלמסאן על ידי יהודים שהגיעו אליה ממרוקו. העיר **תלמסאן** אותה מזכיר Rouanet במקרים אחדים בהקשר של **מודוסים** אלה המכונים ''**דג'יריים**'' ידועה כעיר של תלמידי חכמים ושל יוצרים יהודים גדולים בתחום ההלכה, **הפיוט והמדע**[1]. Rouanet, לא הכיר, ככל הנראה, את המוסיקה במרוקו במדה מספקת, ולמרות הערות שונות אודותיה, לא ידע ככל הנראה על סגנון מרוקני **עצמאי** המכונה בשם זה. סגנון זה, ה''**דג'ירי**'' כולל **מודוסים** נוספים שיתוארו בהמשך. הזכרת **תלמסאן** ומרוקו בנשימה אחת **בהקשר המודלי** מעידה על חוש טוב של החוקר אך הדברים נשארו בגדר ''ניבא ולא ידע מה ניבא''.

ה''גבול'' הזה עליו הצבענו מתבטא קודם כל **במיקרוטונליות** של המודוסים. Rouanet מזכיר **מודסים שרקיים** כמקבילים **למודוסים המע'רביים** אותם הוא מביא מבלי להזכיר את ענין **המיקרוטונליות** של המוסיקה **השרקית** לעומת זו **המע'רבית**. לגבי **מודוסים** אחדים הוא מציין כמקובלים בתלמסאן אינו

---

1. א. יהודי מרוקו נמצאו לרוב בקשרים הדוקים עם תלמסאן וחכמיה. ראה: **בר-אשר** עמ' 317 (תעודה על בקורו של ר' **יעקב אביחצירא** בתלמסאן).
   ב. **עובדיה- ספרו** כרך א' עמ' 98, 214, 317.
   ג. **עובדיה- פאס** עמ' 93, 111, 146, 155, 156, 159, 160, 161, 163, 166, 167, 169, 203.

עורך כל הקבלות **מודליות שרקיות**, לעומת זה את **המודוס מאיא**, למשל, הוא מתאר כמקביל **לביאתי** בלא להתיחס למרווח האופיני כל כך **לביאתי** – 3/4 בין הטון המרכזי הראשי לבין הטון שמעליו, ולא את **הסקסטה**, הסי במול- רבע, המקובלת **בביאתי** על רה[1].

בין Daniel ו- Rouanet שחקרו את המוסיקה באלג'יריה אנו מוצאים כאמור יותר סתירות וניגודים לגבי המבנה הצלילי של המודוסים מאשר הסכמה. נראה לנו, כי אחת הסבות לתופעה זו מקורה בשוני **המודלי** שבין מזרח אלג'יריה למערבה. Daniel ו- D'Erlanger חקרו אם כן את המוסיקה של אלג'יריה מבלי לדעת את העובדה המכרעת הזאת **שהמודליות** של מזרח אלג'יריה **שונה מאד** מזו שבמערבה. באיזור "גבול" כזה יתכנו הרבה נוסחים של **מודוסים** בעלי שמות זהים. הבעיה **הטרמינולוגית** נתנה כאן את אותותיה ביתר עוז. לא אחת, תוארו **מודוסים** בעלי שמות זהים כבעלי תכנים מלודיים שונים, **ומודוסים** בעלי שמות שונים כדומים במבנם הסולמי.

כשאנו משווים את דברי החוקרים נדמה הדבר כאילו אין בנמצא דבר אותו ניתן לכנות בשם "**מודוס מע'רבי**" . **המודוס** התוניסאי אותו תאר D'Erlanger, נתגלה **כמודוס** בעל אופי שרקי מובהק. **מודוסים** אלה שונים מהמקובלים באלג'יריה; **מודוסים** אחדים המקובלים בתוניסיה ובאלג'יריה זהים בשמותיהם בלבד, המבנה הצלילי ומידת תפוצתם- שונים. **המודוס המע'רבי** הוא **מודוס** מגוון מאד ואנו רשאים לראותו בשתי גישות: **גישה גיאוגרפית** רחבה **וגישה סגנונית**. בגישה הגאוגרפית הרחבה כולל המודוס המע'רבי גם את הנוסח השרקי המופיע בתוניסיה. על פי **הגישה הסגנונית**, רק המודוסים של מערב אלג'יריה ומרוקו יכולים להקרא "**מודוסים מע'רביים**". על כל פנים, בצפון אפריקה, וככל שאנו מתרחקים מן המזרח ומתקרבים למערב, **למע'רב**, משתנה סגנון המוסיקה. אם נרצה לקבוע את **המודוס המע'רבי** על פי **מידת העדרם** של **מודוסים שרקיים**, נצטרך לקבוע כי **מודוס מע'רבי** אמיתי מצוי רק **במערב אלג'יריה ומרוקו**. לנו נראה כי תפיסה זו נכונה יותר והיא, יחד עם המצאם של **מודוסים** אופיניים **למע'רב** מצדיקות את הדיון **במודוס המע'רבי** כשכזה. העוצמה בה נפוץ הסגנון **הדג'ירי** במרוקו מצדיקה לדעתנו את הקביעה הזאת.

הסגנון **הדג'ירי** נפוץ במרוקו הרבה יותר מכל סגנון אחר כולל זה של **הנובה האנדלוסית** שהיא במרוקו, בבחינת מוסיקה אמנותית ותפוצתה, יחסית לזו של ה"**דג'ירי**" מועטה. אומנים יהודים רבים ידועים כמומחים בסגנון זה[2] **ועורות** רבות במוסיקה של מרוקו מושרות בלעדית או כמעט רק בסגנון זה. בין אלה יש להזכיר את ה"**פרקאת**" **והקצידות** המושרות לרוב **במודוסים דג'יריים**[3]. שירים עממיים רבים כמו שירי נשים, שירי חתונה, שירים לטכסים **מאגיים** ואחרים ולהבדיל, פיוטים לשבת, לחג ומועד מושרים ברובם בסגנון זה.

---

1. Rouanet עמ' 2916.

2. בין אמנים אלה יש למנות:
א. **שיך זוזו** - מלחין וזמר סגי נהור יליד אלג'יריה שהקסטות שלו נפוצות גם בישראל ושיריו מקובלים מאד אצל יהודי מרוקו.
ב. **סלים להלאלי**, ללא ספק גדול זמרי מרוקו הידוע כמבצע מעולה של מוסיקה בסגנון זה.
ג. **שיך מואיזו-משה עטייה**, החי בקרית אתא. הוציא עשרות רבות של קסטות וכמעט כולן מושרות בסגנון זה, סגנון שהוא אחד המבצעים המעולים שלו.

3. בעבודה זו יוקדש פרק נפרד **לקצידה**. **קצידות** רבות מושרות **במודוסים דג'יריים**. **הקצידה** הידועה על בן-שושן מושרת במודוס הדג'ירי רמל- מאיא · ועושה תפניות **מודליות למודוסים זרקא ומזמום**.

להלן מודוסי הסגנון הדג'ירי כפי שהם מקובלים במרוקו.

1. **אסתח'בר- מזמום- מקביל למג'ור**[1].
2. **רמל- אלמאיא-** או כפי שהוא נקרא במרוקו - **רמל- מאיא מקביל לדורי** ללא טון מוביל, (רה- רה), מחליף בין **סקסטה** קטנה לגדולה. יש להבחין בין **רמל- מאיא** זה המכונה "**רמל- מאיה דג'ירי**" לבין **רמל- מאיא** המכונה "**אנדלוסי**" שהינו כאמור מינור טבעי.
3. **סאחלי** - אינו מוזכר בספרות, מקביל למינור ובעל **קונוטציות הרמוניות- פונקציונליות. המודוס** מביא **אקורדיקה** מערבית ביחוד את **הטוניקה, הדומיננטה** ואת **האקורד המוקטן** על הדרגה השביעית. הוא מביא באותה מידה את **הסקסטה והספטימה** קטנות כגדולות. על פי שמו- **סאחלי**, (= חופי, של חוף) הוא **מודוס** שהגיע ככל הנראה, דרך החוף, כנראה מאירופה. **המודוס** הזה אהוב מאד ונחשב בעיני אנשי **המע'רב** כמודוס "**אקזוטי**".
4. **סיכא-** (על מי) הוא שילוב של **מג'ור- מינור. הסקונדה** העולה סול- לה היא תמיד קטנה כלומר, סול- דייז- לה. **הסקונדה** היורדת לה- סול היא תמיד **סקונדה** גדולה, לה- סול. המודוס הזה מקובל בשני סגנונות:
   א. **סיכא אספניול** - המביא תבניות מלודיות המוכרות לנו כנוסחאות **פלמנקו**. נוסח זה קרוב מאד **לקדנצה** היורדת הידועה בהרמוניה **כקדנצה פריגת** או חצי **קדנצה** המופיעה לרוב **בסונטות** של **קורלי, הנדל** ואחרים[2].
   ב. **סיכא דג'ירי** בעל אותם איפיונים מודליים אך שונה בתכנו המלודי. מאופק, ללא ההדגש הספרדי העממי.
5. **מזמום** המכונה גם "**ד'יל**", זהו לידי רגיל **פה- פה** מתחיל תמיד **מהטרצה- לה** ומסתיים על **פה**.
6. **זרקא- מיקסולידי** על סול בחלקו הנמוך משתמש לעיתים בפה דייז כטון מוביל. בחלקו העליון משתמש בפה בקר.
7. **עירק- פריגי** על סול. זהו **המודוס הדג'ירי** היחיד המעורר לעיתים **אסוציאציות שרקיות, כפריגי** על סול הוא מביא **לה במול, סי- במול ומי במול**. לעיתים הוא מוותר על הלה במול ומביא (במרוקו) לה- בקר. לפעמים הוא מופיע בסגנון המזכיר את **המקאם ביאתי**, בכך שמרווח **הסקונדה** הקטנה **סול- לה במול** נעשה יותר קטן **מסקונדה** קטנה (יש לזכור כמובן כי המרווח האופיני **לביאתי** הוא דווקא מרווח שבין **סקונדה** קטנה לגדולה. במקרה זה היה צריך להיות 3/4).
8. **חג'אז** - הוא מופיע בשלושה שמות שונים: **חג'אז, זידאן וחיצר. המודוס חיצר** הוא גם אחד **ממודוסי הנובה האנדלוסית** המרוקנית בה הוא מוכר בנוסח שונה. הנוסח **האנדלוסי** שונה בתכנו המלודי והוא כולל **סקסטה** קטנה וגדולה. **החג'אז** האנדלוסי נקרא "**חג'אז כביר**" (חגאז כביר).

במודוס הדג'ירי אנו מוצאים יסודות מערביים יותר מאשר בכל ייתר הסגנונות **המודליים במע'רב**: באלג'יריה אנו מוצאים מקבילים מובהקים למינור ומג'ור:

---

1. **השימוש במג'ור מינור ובשמות של מודוסים יווניים כאן, נועד לתת תמונה ברורה יותר של הצד הסולמי של המודוס ללא כל משמע סגנוני או היסטורי.**
2. ראה הערך Modality ב- Aple עמ' 4- 533.

המודוס סאחלי הינו כאמור מינור מערבי לחלוטין המסכם את שלוש הצורות של המינור המערבי ולעיתים מביא את שלושתן באותו מואל או אפילו באותו שיר: **מינור טבעי, הרמוני ומלודי.**

בשם **מזמום** צריך להבחין בין **מזמום בבצוע המואל** שהינו **לידי** טהור (מתחיל תמיד בטון הטרצה) לבין **מזמום לבצוע השיר הריתמי.** הקטע הריתמי הוא בדרך כלל (חוץ מאשר **בקצידה**) קטע **מג'ורי. המג'ור** הטהור מכונה באלג'יריה ובמרוקו (בסגנון הדג'ירי) **אסתח'באר מזמום.**

יתכן ואפשר ליחס את קיומם של שני המודוסים המערביים האלה באלג'יריה לעובדה, שהשלטון הצרפתי באלג'יריה היה ממושך יותר מאשר בכל יתר ארצות צפון אפריקה (1830– 1962) והשפעת המערב היתה לכן ממושכת יותר.

רשימת **המודוסים** המרוקניים היא אם כן, עשירה למדי וכוללת כמה וכמה קטגוריות. להלן העיקריות שבהן:

1. **מודוסי הנובה האנדלוסית** המוכרים **מאל– חאיכ.**
2. **מודוסים** המצויים במוסיקה עממית עירונית אותם תארנו בשם ''**דג'ירי**''.
3. **מודוסים** המצויים במוסיקה עממית עירונית ומוכרים בשם ''**שעבי**''. זהו סגנון מאד פתוח ולאחרונה החלו להכלל בו **מודוסים שרקיים** רבים תוך ניצול הקירבה **המודלית** בין מודוסים המקובלים בסגנון **הדג'ירי** לבין **מודוסים שרקיים** שונים[1].
4. מודוסים בעלי אופי ברברי שעיקרם תבניות מלודיות מצומצמות המשמשות בסיס **לרסיטציה** חופשית של טקסטים. שמם של **מודוסים** אלה הוא בדרך כלל **סינונמי** גם לדגם מסויים של טקסט ובכך ניתן לכנותם **שירי– טקסט.**

מתוך **קטגוריות** אלה, שתים הן הנפוצות ביותר, זו של **המודוס הדג'ירי** בה טפלנו עד כה וזו של **הנובה האנדלוסית** שבהיבטיה המודליים נעסוק עתה:

מקובל לראות **בנובה** על צורותיה השונות מוסיקה שצמחה וקבלה צורתה **באנדלוסיה** והגיעה **למע'רב** אחרי גירוש ספרד[2]. לפי המסורת, הניח **זיריאב** יסוד לעשרים וארבעה **מודוסים** וכל **נובה** בנויה על **מודוס** אחד. אחד הדברים היחודיים **לנובה** הוא הקשר ההדוק שבין **המודוס המלודי למודוס הריתמי**: כל אחד מחמשת פרקיה בנוי על **מודוס ריתמי** נפרד, שהשלכותיו על ההבט **המלודי** גדולות מאד[3].

המודליות של **הנובה** היא אחד הנושאים המורכבים בחקר **המודוס המע'רבי.** השוואת ממצאי החוקרים מבהירה עד כמה דעותיהם חלוקות. חלוקי הדעות נוגעים לקביעת **מודוסי** האם בקבוצה **מודלית**, לחלוקת **המודוסים** למשפחות, ולזיהוים השמי והסולמי של מודוסים אלה. **הנובה** בנוסחים שונים נפוצה בכל **המע'רב.** ויש טעם להתעכב מעט על מעמדה **ומודוסיה** בכל ארצות המע'רב.

ב Tunisienne **ואצל** D'Erlinger ו־Guettat (ראה להלן), אנו מוצאים רשימות שונות של **מודוסי הנובה** התוניסאית. להלן סיכום מודוסים אלה כפי שהם מופיעים בשלושת המחקרים:

---

1. ברפרטואר הפיוטים של יהודי מרוקו מיוצג הסגנון הזה במדה זעומה למדי, הוא נחשב לסגנון פחות ערך ויהודים מעטו לעסוק בו אם בכלל. **השעבי** נחשב לסגנון יותר נמוך מזה של **הנובה והדג'ירי.**
2. Chottin עמ' 107.
3. **הנובה** על צורתה ופרקיה השונים תידון בפרק הבא בעבודה זו. רוב החוקרים כורכים את הקשר הזה שבין **המלודיה לריתמוס** במשקלים **הפרוזודיים** של הטקסטים הפיוטיים של **הנובה.** ראה Chottin עמ' 110; Guettat עמ' 125– 124.

מספר המודוס	[1]Tunisienne	[2]D'Erlanger	[3]Guettat
.1	ד'יל	ד'יל	ד'יל
.2	רצד- אד'יל	רצד- אד'יל	עירק
.3	מאיא	איסתהלאל- ד'יל	סיכא
.4	סוזנאק	מוג'נאב- ד'יל	חסין
.5	נאווא- אתאר	ראהאווי	רצד
.6	ניקריז ★	רצד	רמל- מאיא
.7	עירק	(חסין) ניאריז ★	נאווא
.8	נאווא	חסין- עג'ם	אסבאיין
.9	מוחייר- עירק ★	חסין- אצל	רצד- אד'יל
.10	ניסהבור	חסין- צבא ★	רמל
.11	חוסין	חסין- עושיירן	אצבהאן
.12	חוסין- צבא ★	חג'אג'י ★	מזמום ★
.13	אסבאיין ★	עשאק	מאיא
.14	חג'אז ★	צבא	
.15	רמל	עירק	
.16	סיגא	מוחייר עירק ★	
.17	חוזם	רמל	
.18	מזמום ★	אסבאיין ★	
.19	מוחייר- סיגא	נאווא	
.20	רצד- אלידי	עירק אצל	
.21		רמל- מאיא	
.22		אצבהאן	
.23		סיכא	
.24		מאיא	
.25		עג'ם	
.26		עג'ם- עושיירן	
.27		מזמום	
.28		ארדאווי	
.29		מוחייר- סיכא	

לרשימה זו נעיר:

א. **המודוסים המודגשים** בקו מתחת לשמם הם **מודוסים** המצויים בשלושת הרשימות.

ב. **מודוסים בעלי כוכב** ליד שמם הם **מודוסים** המצויים בשתי רשימות בלבד.

ג. על פי שתי הערות אלה **מודוסי הנובה** התוניסאית הנפוצים ביותר הם:

1. ד'יל
2. רצד- אד'יל
3. ניקריז
4. עירק
5. נאווא

---

1. ראה, Tunisienne, דוגמאות תוים, עמ' 1.
2. ראה, D'erlinger, Fig. 147–144.
3. ראה, Guettat, עמ' 220–227.

6. חסין ומודוסים הנגזרים ממנו.
7. אצבהאן
8. רמל
9. סיכא
10. מזמום
11. רמל- מאיא

נובאת תוניסאיות אחרות מוזכרות על ידי Jafran[1].

נבדוק להלן את מודוסי הנובה האלג'ירית לפי שני חוקרים שעסקו בה

	Rouanet	Guetta
1.	ד'יל	רמל- מאיא
2.	מג'נבה	ד'יל
3.	חסין	מג'נבה
4.	רמל	חסין
5.	רמל- מאיא	רמל
6.	רמל- עשייה	ע'ריב
7.	ע'ריב	זידאן
8.	סיכא	רצד
9.	רצד	מזמום
10.	רצד- אד'יל	סיכא
11.	מזמום	רצד- אד'יל
12.	מאיא	מאיא
13.	עירק	עירק
14.	רהוואני	זרקא
15.	זרקא	מוואל
16.	ע'ריבת לחסין	ע'ריבת לחסין
17.	מאיא פאראג	
18.	זידאן	
19.	אצביהאן כביר	
20.	אצביהאן צע'יר	
21.	אלעשאק	
22.	חסין עשיראן	
23.	חסין אצל	
24.	חסין צבא	

הערות לרשימה זו:

א. Rouanet מנסה לתת לנו את רשימת כל עשרים וארבעת המודוסים של הנובה האנדלוסית[2].

ב. Rouanet מדבר על עשרים וארבעה מודוסי הנובה מגרנדה.

ג. ארבעה עשר מודוסים מקובלים על שני החוקרים: רמל- אלמאיא, ד'יל, מג'נבה, חסין, רמל, ע'ריב, סיכא, רצד, רצד- אד'יל, מזמום, מאיא, עירק, זרקא, ע'ריבת לחסין.

---

1. אלחסין אל אוואל, אל חסין את'אני, אסבאין, נאוא, אל ע'ריב, אחואש.

2. על נסיונו זה ראה הערתו של Farmer (עמ' 20).

ד. **הנובאת האלג'יריות עירק וזרקא** מכונות בספרות "**נובאת יתומות**", כלומר **נובאת** בלתי שלמות, למרות זה, Guettat מציינו כ**נובאת שלמות** בניגוד למציאות המוכרת לכל מי שמכיר את **הנובה** האלג'ירית.

ה. ברשימה של Guettat יש כמה דברים תמוהים ביותר כגון ה"**נובה**" **מואל** שלמעשה אינה קיימת כלל וכלל.

שני חוקרים העוסקים ב**מודוסי הנובה** המרוקנית הם Chottin ובעקבותיו גם Guettat. שניהם מזכירים את **המודוסים רמל-מאיא, צביהאן, חג'אז-כביר, חג'אז-משרקי, מאיא, אלעשאק, רצד-אד'יל, אסתהלאל, ע'ריבת לחסין, ערק-עג'ם, רצד**. מבין כל החוקרים, כאמור, Rouanet היה היחידי שניסה לקבוע את עשרים וארבעת **המודוסים האנדלוסיים**. החוקר לא ציין באיזו דרך הגיע למודוסים אלה דווקא.

השאלה המרכזית לגבי **מודוסי הנובה האנדלוסית** היא קודם כל **זיהוים** של עשרים וארבעת **המודוסים האנדלוסיים** המקוריים. מחקר בנושא זה על פי **כתבי-יד נעשה** על ידי Farmer[1] בספרד היו ידועים עשרים וארבעה מודוסים ביניהם **מודוסי**-מקור ומודוסים נגזרים. Farmer מציין כי הנסיון לזהות את עשרים וארבעת **הטובוע האנדלוסיים** נעשה על ידי גם Delphin ו-Guin[2]. שני החוקרים ספרו תשעה עשר אליהם הוסיף Rouanet חמישה. כתבי היד הערביים מראים לדברי Farmer כי שני המחקרים האלה **מוטעים** והוא נותן לראשונה את עשרים וארבעה **המודוסים** המקוריים, לפי כתבי יד שונים:

	עבד ארחמן[3] אל פאסי	ליסאן אדין אל כאתיב	מעריפאת אנע'מת
1.	ד'יל	ד'יל	ד'יל
2.	רמל-ד'יל	רמל-ד'יל	רמל-ד'יל
3.	אלמשרקי		מוג'נב ד'יל
4.	רצד-אד'יל	רצד (ד'יל)	רצד-אד'יל
5.	אסתהלאל-ד'יל	אסתהלאל-ד'יל	אסתהלאל-ד'יל
6.	עירק (אל ערב)	עירק (אל ערב)	עירק-אל-ערב
7.	עירק (אל-עג'ם)	עירק (אל-עג'ם)	
8.	מאיא	מאיא	מאיא
9.	רמל-אלמאיא	רמל-אלמאיא	רמל-אלמאיא
10.	אינקילב ארמל	אינקילב ארמל	אינקילב ארמל
11.	חוסיין	חוסיין	חוסיין
12.	רצד	רצד	רצד
13.	מזמום	מזמום	מזמום
14.	ע'ריבת-לחסין	ע'ריבת לחסין	ע'ריבת-לחסין
15.		מוג'נב	מוג'נב

---

1. ראה Farmer עמ' 19-24.
2. ר' Delphin עמ' 61-63.
3. ר' Shiloah-Theory Items No. 059, 166, 325

16.	חמדן	חמדן	חמדן
17.	זידאן	זידאן	זידאן
18.	חג׳אז		חג׳אז–לכביר
19.	חג׳אז		חג׳אז למשרקי
20.	אלעשאק	אלעשאק	אלעשאק
21.	חיצר	חיצר	חיצר
22.	איצבהן	איצבהן	איצבהן
23.		זאוורקנד	זאוורקנד
24.	ע׳ריבה למוחררה	ע׳ריבה למוחררה	ע׳ריבה למוחררה

מתוך רשימה זו קיימות עשר נובאת בלבד: רצד–אד׳יל, עירק–אל–עג׳ם, מאיא, רצד, ע׳ריבת לחסין, חג׳אז–כביר, חג׳אז–, אלעשאק ואיצבהן. הנובה ה״אחת עשרה״ הידועה בשם ״אסתהלאל״ אינה נובה אנדלוסית, ונוצרה בראשית המאה השמונה עשרה על ידי אלאל בן באלטלא, ככל הנראה, באה נובה זו להחליף, את הנובה אסתהלאל ד׳יל המקורית. המודוס אסתהלאל כפי שהוא מקובל כיום בנובה זו הינו מודוס מג׳ורי לכל דבר ולא אחת נעימותיו כוללות אקורדים שבורים ותחושה הרמונית–פונקציונלית חזקה[1].

---

1. ר׳ א. Schuyler-Andalusian עמ׳ 41.
ב. Guettat עמ׳ 190.
ג. יש להניח כי הצורך לשחזר את המודוס אסתהלאל כפי שהוא מקובל היום נוצר עקב המצאם של פיוטיה של נובה בשם זה. להשלמת התמונה הולחנו ככל הנראה הטקסטים ברוח המודוס ד׳יל הקרוב למג׳ור.

סיכום

בפרק זה נסינו לעמוד על ההיבטים המעשיים של **המודוס המע'רבי**. אחד הלקחים המעניינים אותם למדנו בפרק זה, היה משמעו של הבטוי "**מודוס מע'רבי**" בעיני חוקרי **המע'רב**. בלטה גישתו של D'Erlanger שעסק **במודוס** של תוניסיה בלבד, ובכל זאת דבר על **המודוס המע'רבי** מתוך הנחה כי המסורת **המודלית** של תוניסיה היא המסורת המודלית של ה- Hispano–arab האמורה להיות נפוצה בכל **המע'רב**.

אם בפתיחה לפרק זה נוכחנו לדעת כי התפישה **המודלית המע'רבית** אינה אלא חלק מן התפישה **המודלית השרקית** הגדולה, הרי שבהמשכו ראינו כי עיקבות **השרק** חדרו עמוק **למע'רב** ולמעשה עובר גבול הסגנון **השרקי** בתוך אלג'יריה. מצד שני, נוכחנו לדעת כי קיימת מערכת **מודלית** יחודית, מגובשת ובלעדית **למע'רב**, המערכת **המודלית** של **הסגנון הדג'ירי**.

המודוס המע'רבי, כפי שראינו, בולט ברבגוניותו ובעושר סגנונותיו. **המודליות המע'רבית** כוללת **מודסים שרקיים**, ספרדיים, את הסגנון **הדג'ירי**, **מודוסים אנדלוסיים ומודוסים** בעלי אופי **פנטטוני** השולטים במוסיקה של הרי האטלס. במוסיקה של דרום מרוקו נכרות גם השפעות אפריקניות ובעיקר יסודות של המוסיקה הסודנית. אנו התמקדנו במוסיקה העממית- עירונית והאמנותית משום שהיהודים מקדו את התעניינותם בסגנונות אלה.

בפרק זה עמדנו על נקודה חשובה בחקר **המודוס המע'רבי**: מקומה של העיר **תלמסאן** בגיבוש ואולי אף ביצירת סגנון מוסיקלי **מע'רבי** יחודי. למעשה, רק סגנון זה, הסגנון **הדג'ירי** יכול להקרא **מע'רבי** במלוא מובן המלה משום שהוא הסגנון היחיד המקובל מאד **בשתי** ארצות מע'רביות. אם אמנם אין בידנו מספיק כלים כדי לעמוד על תפוצתו של סגנון זה גם בתוניסיה הרי אנו מכירים לא מעט מבצעים ויוצרים תוניסאים האמונים היטב על סגנון זה. מאידך, גם הסגנון **השרקי** המיוחד לתוניסיה אינו זר במרוקו, ההפך הוא הנכון: ברפרטואר המוסיקלי של יהודי מרוקו, למשל, יש מקום נכבד לסגנון זה, והוא אחד הצבעים החזקים **בפריסמת** הסגנונות העשירה של מרוקו. גם מהפיוט היהודי, לא נעדר מקומו של סגנון זה, ופיוטים אחדים, בין הנפוצים ביותר בקרב יהודי מרוקו נכתבו בידי פייטנים יוצאי תוניסיה והורכבו על לחנים תוניסאיים מקוריים.

למרות הכל, תפארתה של המוסיקה במרוקו היא על **הנובה האנדלוסית**, המוסיקה האמנותית של **המע'רב**. בפרק זה עמדנו על הבטיה **המודליים** של **הנובה**, אך עדיין אין אנו יודעים דבר אודות המבנה של מוסיקה זו. בפרק הבא, נעסוק **בנובה האנדלוסית** כפי שהיא מוכרת במרוקו, במבניה, בפרקיה ובכל הקשור להיבט הצורני שלה.



עוד

הנובה האנדלוסית

הנובה (ר' **נובאת**) נחשבת בעיני המרוקנים, יהודים וערבים כאחד, לשיאה של המוסיקה **המע'רבית**, לשאור שבעיסה, למיטב שבמיטב. היהודים במרוקו השתתפו בביצועה, בלשונה ובצורתה המקורית, אם כזמרים ואם כנגנים. חצר המלוכה המרוקנית, הידוע באהבתו למוסיקה הזאת ובמאמציו לטפחה, אינו פוסח על היהודים, ולהקותיהם מוזמנות לעיתים קרובות להשתתף בביצועים חגיגיים של הרפרטואר הזה. השפעת **הנובה האנדלוסית** על המוסיקה של יהודי מרוקו נכרת ברוב סגנונות המוסיקה המקובלים בעדה. **המודליות** של **הנובה** היא בעלת השפעה החורגת מעבר למסגרת האמנותית של צורה זו; תבניות מלודיות ואפיונים **מודליים** שונים שמקורם **בנובה** נספגו עמוק ברוב סגנונות המוסיקה העממית המרוקנית של מרוקו.

בפרק זה יטופל **בנובה**, בתולדותיה, במבניה ובצורת בצועה. לגיבוש תמונת **הנובה האנדלוסית** נעזרתי בחומר הספרותי הקיים[1], בחומר מידעי שהקלטתי ממידענים שהשתתפו בביצועה עוד במרוקו, בתקליטים **ובקלטות** של **הנובה** שהוקלטו על ידי להקות מרוקניות המתמחות בביצועה[2]. חומר מוקלט זה סייע בידי לעמוד על טיבה של המוסיקה הזאת ועל קשרים מלודיים ואחרים הקיימים בינה לבין המוסיקה של יהודי מרוקו על צורותיה השונות. השוואת החומר הספרותי, המידע המידעי, והמוסיקה עצמה מעידים על קיומה של מסגרת כללית מגובשת למדי של המוסיקה, הטקסט והצורה למרות היותה מוסיקה שבעל פה. עם זאת, יש לזכור כי **באנדלוסיה** עצמה התקיימה **הנובה** בסגנונות שונים[3] ואף יתכן כי **נובאת** שנמצאו בעיר **אנדלוסית** אחת לא נמצאו בעיר אחרת. Rouanet מדבר על **הנובה** האלג'ירית כעל "**נובה ע'רנטיה**" – **נובה** שמקורה בגרנדה[4]. בנוסף **לנובה** המרוקנית והאלג'ירית קיימת גם **הנובה** התוניסאית. אך

---

1. עיקרו של חומר זה נכתב בידי שלושה חוקרים צרפתיים: Rodolphe D'erlanger(1872 - 1932)
2. Alexis Chottin (1891-1959)
3. Jules Rouanet

שנת לדתו ומותו של Rouanet אינם מוכרים בספרות המקצועית.
ב–1980 נוסף ספרו של אמנון שילוח, The Theory of Music in Arabic Writings, המתאר כתבי היד של המוסיק הערבית ומספק מקורות חשובים ביותר לנושאים שונים במוסיקה המע'רבית ביניהם המודוס, הנובה האנדלוסית, וכו'.

2. קלטות של מוסיקה מרוקנית ניתן להשיג גם בארץ, בעיקר אצל "אזולאי" – חנות קלטות ותקליטים ביפו ליד השעון. מוסיקה של יהודי מרוקו (עממית ואמנותית כאחד) מצויה בד"כ באזורים המהווים מרכזים ליהודי מרוקו, כגון המרכזים היהודים בצרפת, טורונטו שבקנדה וזה שבמרוקו. לאחרונה ניתן להשיג גם קלטות וידאו של להקות עממיות ואמנותיות מרוקניות.

3. על כך ראה: Chottin, עמ' 93–94 .

4. ראה: Rouanet, עמ' 2845 .

תפוצת שתי **הנובאת** האחרונות במרוקו נמוכה מאד[1]. גם **בנובה האנדלוסית** הנפוצה היום במרוקו ידועים נוסחים שונים; ומפיצי **הקלטות** והתקליטים מקפידים לציין אם מדובר בנוסח של **פאס, מרקש** או **טטואן**. ההבדלים בין שלושת הנוסחים האלה קלים מאד. הקווים המלודיים והצורניים של המוסיקה- זהים. התאור שלנו מתיחס למסגרת הכללית שהינה אחידה בכל הנוסחים. השוני בין נוסחים אלה הוא יותר עניין של **וריאנטות** מלודיות ועריכה שונה של מלודיות אלה, מאשר שוני ממשי.

בטרם ניגש לדיון מפורט במוסיקה של **הנובה**, יש להבהיר הבהר היטב את משמע **הנובה** אצל המרוקנים, יהודים וערבים כאחד: לדידם המוסיקה והטקסט של **הנובה** נתפשים כיחידה אורגנית שלמה אחת. החשיבות שהמאזין מיחס לטקסט על משמעו, צורתו, משקליו וחרוזיו אינה נופלת כהוא- זה ממה שהוא מיחס למוסיקה, והוא רואה את **הנובה** כיחידה אמנותית אורגנית בעלת היבטים **פרוזודיים** ומוסיקליים שנמזגו אחד בשני.

א. צורת הנובה

הנובה בנויה כעין **סויטה** בת חמישה פרקים ושני מבואות[2]. ביצועה נתון בידי אנסמבל המורכב ממקהלה, תזמורת וסולנים- נגנים וזמרים. מתוך עשרים וארבע **הנובאת** שנוצרו בספרד במאות 11- 13, שוחזרו בסוף המאה השמונה עשרה רק אחת עשרה על ידי **אל- חאיכ** מטטואן[3]. **מוחמד אבן אל חוסיין אל- חאיכ** ערך את הטקסטים של **הנובאת באנתלוגיה**, המוכרת היום במרוקו בשם ''**מג'מועאת אל- חאיכ**'' ובקיצור ''**אל מג'מועה**''[4]. מוסיקה זו ידועה גם

---

1. **על הנובה בתוניסיה ראה:**
   א. Guettat **עמ' 214- 227**
   ב. Tunisienne – **טרנסקריפציה של הנובה רצד ד'יל התוניסאית.**
   ג. Guettat **מדבר גם על נובה לבנונית, ראה עמ' 227- 232**
   ד. Farmer **מדבר על הנובה המזרחית והנובה ה"מערבית"** (מע'רבית). **ראה:** Farmer–Nawba **עמ' 957.**

2. **על הנובה האנדלוסית ראה:**
   א. Chottin, **עמ' 124.**
   ב. Guettat, **עמ' 189.**

3. **א. ידועות נובאת חדשות שכתבו מלחינים מרוקניים מן המאות האחרונות. על כך ראה:**
   1. Al-fassi, **עמ' 84.**
   2. Chottin, **עמ' 80; 101.**
   3. בסוגית התיארוך של אל- חאיכ ראה: Shiloah-Nuba , **עמ' 113- 108 וכן** Shloah-Concept , **עמ' 42.**

4. **א. בידיהם של פייטנים וחובבים לא מעטים בישראל מצויים העתקים של אל- חאיכ באותיות ערביות, עבריות ולטיניות. במרוקו נפוץ ה"מג'מועה" במהדורות שונות.**
   ב. כתב- יד באותיות עבריות נמצא בבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי ומספרו 4 1074.
   ג. אודות שני כתבי היד של הג'מועה'' ראה:
   Shiloah, Theory, **עמ' 119- 123,** Items No. **066,067**
   ד. בעבודה זו שמשו אותנו שלושה מקורות נוספים:
   1. כתב היד של אוחיון, מסוף המאה הקודמת. כתב היד נמצא ברשותו של ר' יחיא אלפסי, מנתניה.
   2. הדפסה חדשה של אל- חאיכ שנעשתה במרוקו בשנת- 1977, אותה אנו מצטטים בשם בנמצור.
   3. צילום כתב היד של אתוימי הנפוץ מאוד במרוקו.

בשם ''**אלא**''[1] (= כלי נגינה) או ''**אלא מוע'רביא**'' והמבצע נקרא ''**אלי**'' לכל אחת **מהנובאת** שני מבואות וחמישה פרקים. בכל אחד מחמשת הפרקים האלה שולטת תבנית קצבית מוגדרת. מבנה זה על חמשת הפרקים ותבניותיהם הקצביות חוזר בכל **נובה**, אם כי התכנים **הפואטיים** והמלודיים משתנים: לכל **נובה** טקסטים עצמאיים משלה, ובכל **נובה** בנוי החומר המלודי **ממודוס** שונה. כל אחת מאחת עשרה **הנובאת** מכונה על שם **המודוס** המלודי שלה: **רמל-אלמאיא** (**רמל-מאיא**), **מאיא**, **אל-אצביהאן** (**צביהאן**), **ערק-אלעג'ם** (**ערק-עג'ם**), **עשאק**, **אסתהלאל**, **אלח'גאז-אלכביר** (**חג'אז-כביר**), **אלח'גאז-אלמשרקי** (**חגאז'-משרקי**), **ע'ריבת אלחסין** (**ע'ריבת-לחסין**), **רצד**, **רצד-ד'יל** (**רצד-דיל**). המערכת המוסיקלית של **הנובה** מיוחסת כפי שאמרנו בפרק הראשון של עבודה זו **לזיריאב**. מוסיקאי זה, נאלץ לנטוש את בגדד, ונסע לקורדובה בה התקבל כמוסיקאי בחצרו של **עבד ארחמן השני** והחל לעסוק בתחומים שונים של המוסיקה. זיריאב נחשב לאביהם של עשרים וארבעת **הטובוע המע'רביים** ולמייסד הסגנון האנדלוסי, לעומת הסגנון הבגדדי שהיה שליט בתקופה זו שבין סוף המאה העשירית ותחילת המאה האחת-עשרה.

כל אחת מעשרים וארבע **הנובאת** נועדה לביצוע באחת משעות היממה ובתכניה, היא עוסקת בטבע, ביופיו וברגשות האדם באותה שעה. נוסף לכך, עוסקים פיוטי הנובה באהבה, בחברים, במוסר השכל, בידידות, בגבורה ובמכלול הנושאים בהם עשוי להתענין האדם הנאור של החברה שיצרה את הפיוטים הללו. **הנובה רמל-אלמאיא** היא היחידה העוסקת בנושאים דתיים-מוסלמיים; במרכזה עומדת דמותו של נביא האיסלאם. לדברי ישועה אזולאי, אמן המוסיקה האנדלוסית, הנגנים היהודיים נהגו לעזוב את מקום הבצוע בעת נגינתה.

אל-חאיכ מצא שרידים **מנובאת** אחרות; אלה מכונים בספרות ''**איתאמא**'', ''**יתומות**''[2]. חמשת המשקלים הבונים, את חמשת הפרקים, משותפים לכל **הנובאת** והם: **בסיט**, **קאים-ונוץ**, **בטאיחי**, **אלקראם**, **דרג'**. שם אחד לפרק וליחידה **הריתמית** עליה הוא בנוי: ''**מיזאן**'' - משקל (**ר'**, **מיאזן**).
הכנוי ''**מיזאן**'' משמש בפיו של המוסיקאי המע'רבי גם לתאור קצב באופן כללי.

---

1. בניגוד למוסיקה הקולית המכונה "סמאעא", המוסיקה האנדלוסית המבוצעת בכלי נגינה וקולות נקראת "אלא". ראה: Guettat, עמ' 190.

2. Chottin, עמ' 124.

ב. פרקי הנובה ומרכיביה

לנובה שתי פתיחות וחמישה פרקים. הפתיחות הן **המסאליה** (הנקראת גם בשם **בוגיה**) **והתושיה**. אחרי שתי הפתיחות האלה מופיעים חמישה פרקים הנקראים על שמות חמישה משקלים **ריתמיים** שונים כאשר בין **המיאזן** השונים מפריד קטע אילתורי הנקרא **ביתין** (= שני בתים) (**הביתין** יתואר בהמשכו של פרק זה). כל אחד מחמשת הפרקים נקרא באופן כללי **מיזאן**.
נתאר להלן פרקים אלה בייתר פרוט:

1. מסאליה או בוגיה

למבוא כלי זה הפותח את **הנובה** מקצב חופשי, אך מבנהו - קבוע. למרות שה**מסאליה** מתוארת בספרות כפתיחה המציגה את המוטיבים **המלודיים** האופיניים **לנובה**[1]. קשה לעמוד על כך מתוך האזנה למוסיקה. ברוב המקרים מדובר **במסאליה** אחת הפותחת את הנובה. הנובה **אלחג'אז אלמשרקי** מציידת בשני סוגי **מסאליה**: הראשונה, ''**מסאליה כבירה**''-(= **מסאליה** גדולה) המבוצעת **במודוסים ערק-עג'ם, רמל-מאיא, חוזרת לערק, עג'ם**, ממשיכה **בחג'אז-כביר, חג'אז-משרקי ועשאק**, חוזרת **לאלחג'אז-אלמשרקי**, ממנו **לרצד-ד'יל** ומסיימת **באלחג'אז-אלמשרקי**. ה''**מסאליה צע'ירה**'' (= **מסאליה** קטנה) לעומתה, מנגנת **בחג'אז-משרקי** בלבד[2]. **תפקיד המסאליה** הוא לבסס **את האופי המודלי לפני שהנובה** מתחילה.

לדברי Guettat, היתה **המסאליה** בעבר, אילתור סולני כמו התקסים, וכי כיום זוהי יצירה קבועה ומוגדרת, המבוצעת על ידי כל התזמורת. החוקר אינו אומר על מה מסתמך רעיונו זה[3]. מהנגינה **באוניסונו ואוקטבות**, צורת הנגינה היחידה המקובלת בקטע זה, אנו רשאים להניח כי תפקידו, בין היתר, לוודא כוונון אחיד של כלי הנגינה. הנחה זו התאשרה בשיחות שקיימנו עם נגני **נובה** אחדים החיים בישראל[4]. מבוא זה מוכר אצלם בשם נוסף: ''**משאוויה**'' (=משווה), שם שיתכן ואינו אלא שיבוש המלה ''**מסאליה**''. פרוש המלה ''**מסאליה**''- סיום: ויתכן כי הכוונה היא שעם בצועו של פרק זה הסתיים כוון הכלים וניתן לעבור לקטע הבא: **התושיא**. גם השם ''**בוגיה**'' (= משאלה) מקובל ונפוץ בקרב המוסיקאים.

---

1. ראה:
   1) Chottin, עמ' 126.
   2) Guettat, עמ' 193.
2. Guettat, עמ' 193.
3. Ibid, עמ' 193.
4. בעיקר כב, הרב, ר' **שלום אלבז** רבה של חדרה ואמן המוסיקה האנדלוסית, **מר ישועה אזולאי**.

2. התושיה

התושיה מנוגנת מיד אחרי **המסאליה**. זהו פרק ריתמי, כלי בלבד, ומשמש כפתיחה. לעיתים, חוזרים ומנגנים את **התושיה** כמה פעמים עד שהקהל מתיישב ונוצרת האוירה המתאימה לבצוע **הנובה**. לכל אחד ואחד **מהמיאזן** השונים יש כמה וכמה **תושיאת**. ידועים ארבעה סוגי **תושיה**:

א. **תושיאת** של **הנובאת**: אלה מבוצעות לפני **המיזאן** הראשון הנקרה "**בסיט**", אך יכולות להתבצע גם לפני יתר **המיאזן**. **תושיאת** אלה קיימות במספר רב: **עשרים ואחת**. תושיאת אלה שייכות **לנובאת** שונות וביניהן הנובאת **עשאק, רצד, רמל-מאיא, רצד-ד'יל ואצביהן**. לכל אחת **מהנובאת ערק-עג'ם וחג'אז- כביר** יש שתי **תושיאת** ושבע תושיאת **לנובה חג'אז- משרקי**.

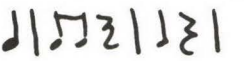
ב. **תושיאת של המיאזן**: מנוגנות לפני **המיאזן קאים ונוץ וקדאם**. תושיאת **הקאים ונוץ** של **הנובאת ע'ריבת לחסין וערק-עג'ם** אבדו. Guettat אומר כי לאחרונה נמצאו **תושיאת**. **הקאים ונוץ** של **הנובאת רצד וחג'אז- משרקי**, אך אינו אומר היכן נמצאו מתי ועל ידי מי, ואין לנו אלא עדותו זו בלבד[1]. מספר **התושיאת** הקיימות של **המיאזן** השונים הוא שמונה עשרה.

ג. **תושיאת הקדאם**, מהן יש כארבעים וחמש.

ד. **תושיאת בטאיחי וקאים ונוץ**: מספרן של **תושיאת** אלה מצומצם. ידועות שתיים **לבטאיחי** של **הנובה ערק-עג'ם**, שתיים **לבטאיחי**, אחת **לקאים ונוץ** של **הנובה חג'אז- כביר** ואחת בודדת **לדרג'** של **הנובה חג'אז- משרקי**. מספר **התושיאת** בסוג זה הוא עשר; כלל **התושיאת** הקיימות מסתכם בתשעים[2].

3. המשקלים הריתמיים של המיאזן השונים

1. **בסיט**: משקל משולש המופיע בשתים עד שלש צורות בהתאם למהירות **הצנעה**: שלש תיבות בנות 2/4 או תיבה אחת בת 6/4. לדברי Chottin[3], ניתן להציגו בתיבה מורחבת אחת של 3/2. רישומו של מקצב זה בשלש תיבות של 2/4 מאפשר לנו לראות את מערכת ההטעמות שלו:



באנצראף (ראה להלן) מופיעה כל התבנית **הריתמית** של **הבסיט** בתיבה אחת של 3/4.

2. **קאים ונוץ**: משקל זוגי, שתי תיבות של ארבעה רבעים או תיבה אחת של 8/4.

---

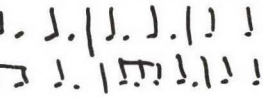
1. ראה Guettat עמ' 134.
2. Guettat, עמ' 5–194.
   על **התושיה** ראה גם:
   א: Chottin-Corpus, עמ' 1.
   ב: Chottin, עמ' 126.
   ג: Schuler-Andalusian, עמ' 38.
3. Chottin-Corpus, עמ' XI.

3. **בטאייחי**: היחידה **הריתמית** שלו בנויה משלש תיבות:

3/4+6/8+2/4
או: 3/4+3/4+2/4

א. שמענו גם: 6/8+6/8+4/8 המופיעה בשתי צורות:[1]

ב. **דוגמת תוים**



4. **אל-קדאם**: 3/4- **במיזאן ואסע** או - **באנצראף** - 6/8. בשעה **שבבסיט** מטעימים את הפעמה השניה, ההטעמה **בקדאם** נופלת על הראשונה.
5. **דרג'**: משקל זוגי.

4. הצנעה

הצנעה (= מלאכת מחשבת, אמנות: ר' **צנאיע**) היא צורת פיוט שנגזרה ככל הנראה משיר האזור, והיא הצורה **הפרוזודית** החשובה ביותר במוסיקה האנדלוסית **ובנובה** שהיא צורתה הנעלה ביותר של מוסיקה זו.

בדרך כלל אין מבצעים את כל פרקי **הנובה** ברצף אחד משום שבצוע **נובה** שלמה הוא ענין לשעות רבות. נהוג לבצע **מיזאן** אחד או שנים, או שירים אחדים מתוך **המיזאן**, שירים המכונים בפי המבצעים ''**צנעאת**'' או ''**צנאיע**''. **הצנעה** קיימת בכל המשקלים **הפרוזודיים** של **הפואטיקה** הקלאסית, ובכותרתה מצויין המשקל **הפרוזודי** שעל פיו היא כתובה. משקלים אלה זהים למשקלי שירת ספרד העברית.

בדרך כלל, אין **הצנעה פואמה** שלמה אלא חלק שנותק **מפואמה** רחבה יותר. חלקים אלה נותקו במאה השתים-עשרה מתוך שירים **וקצידות** בספרד תוך נטישת הצורות הישנות ופיתוח צורות יותר קצרות. **הצנאעי** הנפוצות ביותר הן **בנות חמישה**- (**ח'ומאסיא**), או **שבעה** - (**סובעיא**) טורים. קיימות **צנעאת בנות** שני טורים; ויש להבחין בינן לבין **הביתין** (בצורה זו נדון בהמשכו של פרק זה). **צנעאת בנות** ארבעה טורים נדירות.

בספרות זכו טורי **הצנעה** לכנויים שונים: ''**דח'ול**'' (כניסה), ''**כרס אצנעה**''- (פנים הצנעה), **ח'רוג'** - (יציאה) וכד'[2]. בכל מקרה, לטור המרכזי (**השלישי בצנעה** בת חמישה טורים והרביעי **בצנעה** בת שבעה טורים) נודעת חשיבות רבה. טור זה, נקרא ''**טע'טיה**'' (כסוי), ובו מתחולל המפנה המוסיקלי. מפנה זה יכול לחול על ידי סטייה **מודלית**, **ריתמית**, או מלודית, או צרופים שונים של אחדים מגורמים אלה. כל **צנעה** זוכה לטיפול מוסיקלי בתורת יחידה שלמה. הטיפול יבוא באחד משני האופנים הבאים:

1. **טיפול פשוט**, ללא עיטורים או עם עיטורים מועטים בלבד. צנעה כזאת מכונה ''**צנעה תקילא**'' (= **צנעה** כבדה) והיא מצויה, בדרך כלל, **במיזאן**

---

1. **שיטת רישום משקלי המיאזן השונים גמישה מאד. החוקרים מציעים נוסחים שונים לאותן תבניות ריתמיות. הצעותי מתבססות על הקלטות בביצועו של מר ישועה אזולאי, הקלטות שערכתי בביתו בנתיבות בחורף 1980.**

2. **ראה:**
א. Chottin, Corpus, **עמ'** XI–XII.
ב. Chottin, **עמ'** 8–127.

הרביעי – **קדאם**. במקרה זה, המשקל הפרוזדורי הוא ה''**בסיט**'', המוכר בשירה העברית בשם ''המתפשט''[1].

2. ''**צנעה משכולא**'' – מורכבת, כוללת תוספות המכונות ''**זואיד**'' (תוספות) וטכניקות חזרה **ווקאליות** הנקראות ''**טעריזאת**'' (=''צליעות'') או ''**טרדידאת**'' (= נקישות על הטר, תוף מסגרת) או ''**טראטין**'' (= רבוי של **טאראן**), הברות חסרות משמעות המכונות בפי המוסיקאים **המע'רביים** בשם ''**שע'ול**'' (עיסוק, עיבוד). בצוע הצנעה **המשכולא** עם המלוי (''**תעמיר**'') של **הווקאליזות או הטיריטו** דורש ידע רב ושליטה מלאה באמנות זו[2].

המבנה הפרוזודי הנפוץ ביותר של **הצנעה** הוא מבנה **המושח, שיר האזור**[3]. בדרך כלל, **הצנעה**, הינה **סטרופה** אחת ואזור אחד מתוך שיר שלם. הטקסטים הקצרים של **הצנעה** מתארכים בעת השירה על ידי ה''**שע'ול**''. תוספות אלה אותן הזכרנו הינן הברות המשלימות את הקו המלודי והן חסרות משמעות כשהן לעצמן (Nonsense Syllables) כמו **הנב, יללן, טיריטן** ... הברות אלה הועברו גם לתרכיבים העבריים של **נובאת** ולחנים אנדלוסיים והן מוכרות מן המוסיקה **המע'רבית בלבד**.

5. מבנה המיזאן בהתאם לצנאעי השונות

הצנאעי בתוך **המיזאן** מחולקות כלהלן:

א. שיר ראשון – ''**תצדירה אלולא**'' – תסדיר ראשון[4].
ב. שירים אחדים **במיזאן ואסע** – (רחב).
ג. ''**אלקנטרה אלולא**'' – הגשר הראשון; שיר אחד בו מתחילה המהירות לגבור, (בערך 100– 80=♩).
ד. כמה שירים (אחד עד ארבעה) במהירות של ''**אלקנטרה אלולא**''.
ה. ''**אלקנטרה אתאניה**'' – הגשר השני: שיר אחד במהירות יותר גבוהה.
ו. ''**אנצראף**'' – שירים אחדים במהירות רבה (130– 110=♩).
ז. ''**קפל**'' – מנעול, שיר אחרון לנעילת **המיזאן**.

בצוע **המיזאן** מתחיל בנגינת **הטר** (תוף מסגרת) ואחריו מתחילה סדרת השירים תוך שילוב **הבראוּל** (ראה להלן) במקצב קפדני ללא הפסקה עד לסוף **המיזאן**. בנוסף לעקרון המרכזי של אחידות **מודלית וריתמית**, אחידות עליה יש לשמור במהלך בצוע **המיזאן**, קיים גם עקרון לפיו בצועו של **מיזאן** חייב להמשך ללא הפסקות[5]. במופעים, בתקליטים **ובקלטות** נוהגים נגני **הנובה** להודיע באופן מדוייק על הצנעה, **המיזאן והמודוס** שהם עומדים לשיר.

---

1. **ראה פגיס, עמ' – 120.**
2. Guettat, **עמ' 8–197.**
3. **על מושח נכתב הרבה. עיין ב:**
   א. אבן–ח'לדון, עמ' 382–386.
   ב. מוקד, עמ' 125–145.
   ג. פגיס, עמ' 131–140.
   ד. Farukqi, **עמ' 29–1.**
   ה. Nicholson, **עמ' 417–416.**
4. **''תצדירה'' היא צנעה שפזמונה תואם במדוייק לתבנית הריתמית של המיזאן ופותחת בפעמה הראשונה של תבנית זו. ראה:** Al-Fassi, **עמ' 91**
5. Chottin-Corpus, **עמ'** IX.

6. ברואל

בין **הצנאעי** השונות נהוג לבצע שירים קטנים בעלי אופי עממי המכונים ''**בראול**'' (י'– **ברואל**) (= רועשת). הברואל היא שיר עם ללא פזמון שמקורו במרוקו[1]. מבחינת המבנה, נמצאת **הברואל** בין **הזע'ל**, הצורה המוקדמת של שיר האזור, לבין **הקצידה** (על הקצידה ראה פרק נפרד בעבודה זו). זהו שיר **סטרופי** שמספר שורותיו משתנה מבית לבית **ומברואל לברואל**. המוסיקה של **הברואל** היא מוסיקה עממית אנדלוסית. **הבראול** משובצות בעיקר בתוך **המיזאן** האחרונים של **הנובה**: **הקדאם והדרג'**, כפי הנראה, על שום המשקלים **הריתמיים** הפשוטים של שני **המיאזן** האלה: **הקדאם**: 6/8, **והדרג'** – 8/8; משקלים קלים המתאימים **לפרוזודיה הסילבית** של השיר העממי.
יש להניח כי **תפקידן** העיקרי של **הבראול** הוא לקשט ולגוון את **המיאזן בלחנים** עממיים תוך שבירת האחידות **הריתמית והמלודית**, לאפשר רגיעה מן המתח האמנותי של **הצנעה** ולשתף את קהל המאזינים[2]. **הברואל** האחרונה המסיימת את **המיזאן** נקראת ''**לערוסה דלמיזאן**'' (= כלת **המיזאן**), והיא מלווה את **המיזאן** לסיומו.

7. התצריף

תכונה חשובה מאד המאפיינת את **המיזאן** ואת המוסיקה **המע'רבית**, עממית ואמנותית כאחד נוגעת למהירות הבצוע. במהלך בצוע **הצנעאת** הבונות את **המיזאן** מתפתח בהדרגה **אצ'לרנדו** מדורג מאיטי מאד למהיר מאד. בכל אחד ואחד **מהמיאזן** של **הנובה** אנו עדים להחשה מדורגת זו של המהירות, החשה המגיעה לשיאה בסוף **המיזאן**. החלק האיטי של **המיזאן** נקרא ''**מיזאן ואסע**'' – רחב, החלק המהיר נקרא ''**מצרף**'' (= פרוט) והצנעה בחלק המהיר נקראת ''**צנעאת אנצראף**''[3]. כאמור, תכונה זו היא אחד הסממנים המובהקים של המוסיקה **המע'רבית**, סממן הקיים ברוב הצורות המוסיקליות המרוקניות. עם זאת, צורת הופעתו של **התצריף** משתנה לפי הסגנון: במוסיקה האמנותית, קרי **בנובה**, ובחלקים הלקוחים ממנה, מופיע **התצריף** בצורה מדורגת מאד; המהירות נצברת לאיטה במהלך בצוע **המיזאן**, בשעה שביתר הצורות העממיות שמטבען הן יותר קצרות, **התצריף** מושג בתפנית חדה ופתאומית. המאזין האמון על מוסיקה עממית **מע'רבית**, **מצפה לתצריף** ככל שבתי השיר הולכים וקרבים לסיומם; זה האמון על המוסיקה האמנותית, אמור לחוש את **האצ'לרנדו** האיטי ולהתענג על הצבירה הממושכת של המהירות. הופעת **התצריף** מהווה את שיאו של הקטע ומעידה על קיצו הקרב והולך. הופעת **התצריף** כרוכה לא רק בשינוי המהירות אלא גם בשינוי המשקל הריתמי: משקל איטי בעל שני רבעים מקבל **בתצריף** שלושה רבעים, ושלושה רבעים איטיים הופכים לשש שמיניות מהירות. צרוף זה של **שינוי המשקל** והופעת **התצריף** תקף **בנובה** ובמוסיקה העממית כאחד.

---

1. Guettat, עמ' 190.
2. Al-Fassi, עמ' 6–85.
3. א. Chottin, עמ' 126.
   ב. Guettat, עמ' 195.

8. הביתין

בסוף כל **מיזאן** וכקטע מעבר בין **המיאזן** השונים מושר **הביתין** (=שני בתים)[1]. זהו קטע בעל אופי אילתורי אם כי מבנה **הפסוקים** ותבניותיהם המלודיות קבועים. הטקסט בנוי משני ''בתים'', בדרך כלל, מדובר בשני טורי שיר שנותקו משיר אחר במיוחד לשם כך. **הביתין** נועד ל''רכך'' את המעבר **ממיזאן** אחד למשנהו, כלומר, מתבנית ריתמית אחת לשניה, **מהאנצראף** שזה עתה הגיע לקיצו **לואסע** של **המיזאן** החדש. בעת בצוע **מיזאן** אחד בלבד, מקובל מאד לפתוח **בביתין** או לבצעו תיכף אחרי **הצנעה** הראשונה או השניה. מבחינה מלודית, **הביתין** מתפתח על הטונים המרכזיים של **המודוס**, בדרך כלל מן הטון היסודי **אל הקוורטה או הקווינטה וממנה אל האוקטבה. רק במודוס חג'אז- כביר קיימים שני טיפוסי ביתין**, אחד המתחיל בטון היסודי של המודוס ומתפתח כלפי מעלה, **ביינין** הנקרא ''**מוזתת**'' והשני הפותח תיכף בבסוס **הדומיננטה** ונקרא ''**מדיד**''.

הקוים הבאים אופיניים **לביתין**:

1. **סולני**: מבוצע ע''י זמר או פייטן אחד בלבד.
2. **עיטורי**: למרות שמסגרתו **המלודית** של **הביתין** קבועה, ניתן כר נרחב לעושר העיטור של המבצע.
3. **אמנותי**: **הביתין** הוא קטע מורכב מאד, עשיר מבחינה **מלודית ומודלית** ובצועו דורש ידע מוסיקלי רב **וטכניקה** קולית גבוהה: זהו bel–Canto של **הנובה האנדלוסית** ושל המוסיקה **המע'רבית** בכלל. **המלודיה** של **הביתין** מסולסלת מאד וכרוכה בעליות וירידות מרכבות, **הריתמוס** חופשי מאד, וכלי הקצב – **הטר והדרבוקה** אינם נוטלים חלק בבצועו.

מבחינה צורנית, **הביתין** הינו בעל מבנה המתפתח בכוון למעלה, מן הטון המרכזי הראשי, דרך **הקוורטה** או **הקווינטה** אל **האוקטבה**. אחרי השגת השיא, נסגר המעגל הצורני שלו ומתחילה הירידה חזרה לטון המרכזי הראשי או שהוא מסתיים על **האוקטבה**. לעיתים מושג השיא ע''י עלייה נוספת **לעבר הקוורטה** או **הקווינטה** שמעל **האוקטבה** (בהתאם לקולו של הזמר) ורק אח''כ מתחילה הירידה חזרה לטון המרכזי הראשי. מסגרת זו קובעת את מבנהו הצורני של **הביתין** כרצף פסוקים מלודיים קבועים שאופיים אילתורי וכוון התפתחותם כלפי מעלה, לקראת השיא. **הביתין** מאפשר למבצע הקולי **להפגין וירטואוזיות** קולית, שליטה **במודוס** וברצף תבניותיו **המלודיות** החייבות לבוא כסדרן ובבצוע אקספרסיבי. **ורטואוזיות** זו היא אחת מסגולות **הביתין** יהיה מבצעו זמר ''**אלי**'' או **להבדיל פייטן** השר **ביתין** בשירת הבקשות. **לביתין** אופי רציני והוא מעורר רגשות נעלים של חשיבה, דת ומוסר[2].

מספר קטעי **הביתין** הקיימים מגיע לעשרים. חמישה מהם שייכים **לנובאת** היתומות ומשובצים **בנובאת** בעלות **מודליות** קרובה:

1. **מזמום- עבר לנובה ערק- עג'ם.**
2. **חיצר- עבר לנובה חג'אז- כביר.**
3. **סיכא- עבר לנובה מאיא.**

---

1. ראה:
   א. Al-Fassi, עמ' 92.
   ב. Chottin, עמ' 4–133.
   ג. Guettat, עמ' 6–195.
2. Guettat, עמ' 196.

4. חמדן- עבר לחג'אז- משרקי.
5. זרקא- עבר לנובאת חג'אז- משרקי ורמל- מאיא.

כל אחד מייתר חמישה עשר קטעי **הביתין**, הנותרים משובץ **בנובה** שלו. **לנובה ע'ריבת-לחסין** יש שני קטעי **ביתין**, וכפי שצויין, גם לנובה **חג'אז- כביר** יש שניים. כל החוקרים והמידענים שעליהם מסתמכת עבודה זו, סבורים כי קיים דמיון רב בין **הביתין** לבין ה"**אינשאד**"[1]. ביטוי זה, **אינשאד**, מקובל במוסיקה העממית, באופיו הוא אילתורי- **רצ'יטטיבי-דקלומי**[2]. קיימים קטעי **אינשאד במודוסים** שונים. **האינשאד** הוא צורה דקלומית, אינו חפשי באותה מדה כמו **הביתין**, ואינו בא להחליף את **הביתין**. **האינשד** זהה בסגנונו ל"**נשיד**". הוא יותר עממי **מהביתין**, מתקתק, לא מאופק ומזכיר את **המואל**[3].

בטרם נסכם דיון זה, עלינו לפרט מעט שתי נקודות נוספות אשר ביכלתן להשלים את התמונה לגבי **הנובה האנדלוסית** ולגבי המוסיקה של יהודי מרוקו. האחת נוגעת לשילוב החומר העממי באמנותי והשניה נוגעת לכלי הנגינה.

א. שילוב חומר עממי באמנותי

כבר בפרק זה ראינו כי לתוך המוסיקה האמנותית של **המע'רב**, לתוך **הנובה האנדלוסית** שולבה **הברולה** שאינה אלא שיר עממי פשוט. מכאן ואילך אנו עתידים להפגש בתופעה זו לרוב ועלינו לתת עליה את הדעת ולראות בה חלק מן התפישה האסתטית המונחת ביסוד המוסיקה **המע'רבית**. האמנים מסבירים כי שילובם של קטעים עממיים אלה נועד להפיג את המתח הרב הנלווה לבצוע הקטעים המורכבים מבחינה מלודית, **מודלית** וריתמית. ואכן, הבצוע - למשל - של "**צנעה משכולה**" על **השע'ול** שלה אינו דבר של מה בכך והוא דורש הרבה מן המבצע. להסבר זה יש - אולי - להוסיף את הנסיון לקרב את המאזינים לחומר האמנותי על ידי שילוב קטעים עממיים כגון שילוב **הברולה והמוקטעאת** לתוך **הנובה**. התופעה מקובלת גם אצל היהודים, וכפי שנראה בהמשך יכולות להיות לכך גם סיבות חברתיות ודתיות. באותה מידה בה נהוג לשלב קטעים עממיים לתוך צורות אמנותיות, מקובל - לפחות אצל היהודים - לשלב שירים אמנותיים מתוך **הנובה** לתוך ארועים מוסיקליים בעלי אופי עממי[4].

---

1. Guettat טוען ש"הסוג השני" של **הביתין** הוא **המואל**. המחבר אינו אומר על מה הוא מסתמך בקביעתו זו. ראה: Guettat, עמ' 196.
2. Chottin, עמ' 132, 133, 136.
3. Ibid, עמ' 87.
4. בשילוב קטעים מ**הנובה** המושרים בטקסטים עבריים לתוך התפילה, לשירה ליד השלחן (בעקר בשבת) או בארועים משפחתיים כמו ברית מילה נדון בפרקים הבאים. אצל היהודים מקובל לפתוח פיוט עממי בקטע בעל אופי אילתורי עממי או **ב**ביתין מתוך **הנובה**.

ב. כלי נגינה

בבצוע **הנובה** משתתפים כלי הנגינה הבאים: **העוד, הרבאב, הקמנג'ה והטרר.** כלים אלה מוכרים ממסורות מוסיקליות ערביות אחרות אם כי הופעתם במרוקו כרוכה – לעיתים – בגוון קל, אם של הכלי ואם של צורת הנגינה עליו. בכלים המשתתפים בתזמורת **המע'רבית** ובמספרם של כלים אלה אין אנו מוצאים כל קביעות שהיא והדברים נתונים – כפי ש– Schuyler אומר – לאופנות חולפות[1].

העוד

כלי פריטה זה שימש בידי התיאורטיקנים הערביים ככלי להדגמת התיאוריה המוסיקלית הערבית[2]. תיבת התהודה של הכלי דמויית חצי אגס ולו ארבעה זוגות מיתרים הנמתחים על פני הצוואר. הנגינה על **העוד** נעשית כיום במפרט במקום נוצת הנשר המסורתית. לכל אחד מחלקי **העוד** שם נפרד במסורת המוסיקה **המע'רבית**:

א. ''**וזה**'' (=פנים) – לוח העץ החזיתי.
ב. ''**ענק**'' (=צוואר) – הצוואר עליו מתוחים המיתרים.
ג. ''**מלאוי**'' (=יתדות) – כפתורי המתיחה.
ד. ''**מושט**'' (=משרק) – שריג עליו עוברים המיתרים בקצה הצוואר.
ה. ''**שמא**'' (=שמיים) – ''**רוזטות**'', פתחים מעוטרים בצורת שושנה שמספרם – בדרך כלל – מגיע לשלושה.

לכל אחד ממיתרי **העוד** שם נפרד, אלה הם שמות של **מודוסים מע'רביים** והריהם מן הנמוך אל הגבוה:

א. **ד'יל**, מכוון על הצליל **סול** ומכונה בספרות הערבית ''**בם**''.
ב. **חסין**, מכוון על **מי** ומוכר בשם **מת'לת**.
ג. **מאיא**, מכוון על **לה** וידוע בספרות בשם **מת'נה**.
ד. **רמל**, הוא המיתר הגבוה ביותר, מכוונן על **רה** וידוע בשם **זיר**.

לדברי Chottin, שונה **העוד** המרוקני מן **העוד** המקובל בעולם הערבי **השרקי**, בכך שהוא דומה בגופו השטוח ובזרועו הארוכה **לקיטרה** האלג'ירית[3].

הכוונון אותו תיארנו הוא הכוונון הבסיסי של **העוד**. קיימים עוד שלושה כוונונים נוספים שהעקרון המרכזי שלהם הוא העברת הצליל **לה** למיתרים אחרים כך שהצליל **לה** מופיע בכל כוונון במיתר אחר[4].

כוונון זה אותו מתאר Chottin אינו מוכר בין נגני **העוד המע'רביים** בישראל שכולם מכוונים את הכלי **בקוורטות** יורדות **דו, סול, רה, לה**, כמקובל במזרח התיכון. ברוב המקרים מוסיפים הנגנים מיתר נמוך נוסף המכוונן בהתאם לצרכים – **מי או פה. ישועה אזולאי** מכוונן את כינורו **רה– סול, רה– סול.**

---

1. ראה Schuylre–Andalusian, עמ' 39.
2. על מימדיו הקלאסיים של **העוד** ופרופורציות המבנה התיאורטיות שלו ראה **שילוח– איגרת**, עמ' 28.
3. ראה Chottin–Tableau, עמ' 138; על **הקיטרה האלג'ירית** ראה Rouanet, עמ' 2926.
4. ראה Chottin–Tableau, עמ' 145. ראה גם טבלת כוונון בסוף הפרק.

הרבאב

הכלי הזה אינו מוכר בין נגני המוסיקה **המע'רבית** בישראל אלא בשמו בלבד ובעיני רבים מהם הוא נחשב לכלי ''פרימיטיבי''. לכלי שני מיתרים בלבד ומוכר בשתי צורות: גדול, **המכוונן רה-לה**, וקטן, **המכוונן לה-מי**. הנגינה נעשית על ידי משיכה במיתר והעברת הקשת סמוך **לגשר**. בהקלטות ישנות של **הנובה** מצלצל **אוקטבה** אחת נמוך מן הכוונון אותו מביא Chottin[1] הטוען כי הכלי הגיע לספרד במאה השמינית על ידי המאורים.

בדורות האחרונים, עם עליית חשיבותו של הכינור, ירד **הרבאב** מגדולתו. הכלי נחשב לפני בוא הכינור לליבה של התזמורת **האנדלוסית** ובמרוקו, רק קומץ נגנים מקדישים מזמנם וכוחם לכלי הזה ורובם של האמנים אלה עברו את גיל השישים. ביניהם מונה Schuyler את **אל-בריהי** האגדי שהיה מרתק את מאזיניו על ידי נגינת קטעים חופשיים על **הרבאב**[2].

הכינור

הכינור צורף לתזמורת **המע'רבית** כפי הנראה עוד במאה הי''ט[3] והוא נקראה ''**כמל-ג'א**'' - (השלמות הגיעה). הוא צורף אליה במקום **הרבאב**[4] שנחשב עד כה ללבה של התזמורת **המע'רבית**. מכאן הנגינה על הברך המקובלת כצורת הנגינה האדיאלית לכנור, צורה בה נגנו גם על **הרבאב** בזמנו. מייתר כלי הקשת המערביים מקובלת במוסיקה האנדלוסית גם **הויולה**, המכונה כאן **כמאן**. לעיתים מכונה הכינור **כמל-ג'ה צע'ירה** (קטנה) **והויולה כמל-ג'ה כבירה** (גדולה). הכינור נראה כיום ככלי יציב מאד בתזמורת **המע'רבית** ושני מתריו הגבוהים מכוונים **סקונדה** גדולה נמוך מן הכוון המקובל במערב (**רה-סול**, **רה סול**). כל עוד מתריו של הכינור היו עשויים ממעי שהוכשר לשם כך התמזג צלילו עם זה של **העוד**. צלילם המתכתי של מתרי הפלדה החדשים הרחיק את המיצלול הכללי מן המצלול המסרתי[5].

כלי הקשה

בין כלי ההקשה המקובלים במוסיקה העממית והאמנותית **המע'רבית** נזכיר בקיצור שניים, את **הטרר** ואת **הדרבוקה**. לדברי Chottin **הטרר** היה כלי ההקשה היחידי **שהשתתף בבצוע הנובה האנדלוסית המע'רבית**[6]. **הדרבוקה** היא כלי שרקי שהגיע **למע'רב** רק בראשית המאה הנוכחית.

---

1. ראה Chottin–Tableau, עמ' 146; 139. כמו כן ראה כוונון **הרבאב** בסוף הפרק.
2. ראה Schuylre–Andalusian, עמ' 40.
3. ראה Chottin–Tableau, עמ' 140.
4. ראה Schuyler–Andalusian, עמ' 40.
5. ראה, Chabrier, עמ' 94–104 .
6. ראה Chottin–Tableau, עמ' 116. בימינו משתלבת **הדרבוקה** וכן כלי הקשה מסוגים כגון **טעירה, בנדיר טבילאת** וכד'.

סיכום

ראינו שהנובה האנדלוסית היא יצירה אמנותית מורכבת למדי, ובעלת מבנה צורני, מלודי וריתמי קפדני מאד. אמנם הנובה האנדלוסית היא בעלת יוקרה רבה בקרב המרוקנים יהודים וערבים כאחד, היא נחשבת למוסיקה הקלאסית של המע'רב אך המודוסים שלה שמשו בסיס מלודי ליצירת חומר עממי רב מאד. כמו כל מוסיקה אמנותית, ידועה הנובה בקרב קהל נבחר ומצומצם בלבד. מאידך, יש קטעים שנעשו במשך הזמן פופולריים ונפוצים מאד. לא אחת הוצאו קטעים מהקשרם תוך התאמת טקסטים חדשים העונים על צרכים חברתיים שונים. יש גם מקרים של מתן משמעויות חדשות לטקסטים ישנים – דבר הגורם לתפוצה מוגברת של קטע מסויים מעבר להיבטו המוסיקלי. בראשית המאה הנוכחית התפרסם מאד קטע מתוך הנובה מאיא, שתכנו הוסב נגד הכיבוש הצרפתי: ''שמש אל עשי קד ע'רבאת ואסתע'רבת עיני מן אל פרק'' (= שמש הערב שקעה והעציבה את עיני מן הפרדה). המשמע הוסב לשמש החופש ששקעה עם הכיבוש. קטע פופולרי זה נפוץ מאד בין יהודי מרוקו. אם בלשונו המקורית ואם בתרכיבים עבריים לרוב. למעשה, מהווה ''שמש אל עשי'' מעין כרטיס כבוד לפייטן ולזמר המרוקני; בידיעת הצנעה הזאת מתפארים רבים[1]. אחת התיזות עליה נרחיב את הדבור באחד הפרקים הבאים, טוענת לסמיכות בין הנובה לשירת הבקשות של יהודי מרוקו. בכל אופן, להנחה זו נוכל להתיחס רק אחרי שנעסוק בשירת הבקשות על פי ''שיר ידידות'', קובץ הפיוטים של שירה זו.

---

1. א. ראה בבמנצור, עמ' 375.
ב. את המידע הזה קבלתי מעו"ד עמרם פרץ איש ת"א. אני מודה לו מאד עליו ועל מידע חשוב אחר שהגיע אלי באמצעותו.

נספח א: הערות לתעתיקי התווים

א. הגובה המוחלט בו הפייטן שר הוא הגובה הרשום כאן. הפייטן היהודי המרוקני כמו הקהל שלו מעדיפים ומעריכים פייטן בעל קול גבוה. ר' חיים לוק ידוע כאחד מבעלי הקולות הגבוהים ביותר המוכרים בעדה, ומפיו נערכו תעתיקים אלה.

ב. כל פיוט מוצג בנפרד רק מטעמי נוחיות, ובכדי להקל על העיון בתוים. הבצוע המקורי הוא בצוע רצוף, ופרט להפסקות "דרמטיות" בנות פעמה אחת לכל היותר, הפיוטים רודפים אחד את השני.

ג. **המודוס מאיא**, הוא כפי שכבר תארנו, משתרע ממי עד מי כאשר הסי מונמך לעיתים לסי-במול. התופעה של הפה המונמך אותה אנו מוצאים כאן אינה מוכרת לנו מן הבצועים הערביים של **המודוס** הזה ויש להניח כי במקרה זה אינה אלא בבחינת בטוי אישי של הפייטן.

ד. המשקל **קדאם** הוא כפי שתואר בפרק זה, משקל משולש. שלושה רבעים או שש שמיניות. במקרים אחדים המעבר משלושה רבעים לשש שמיניות הוא חד ובעל אפקט ריתמי חזק, כפי שהדבר קורה **בתושיה**. במקומות כאלה, למשל, הבצוע הרב-קולי הוא למעשה בצוע **פולימטרי**, בו משתלבים שלושה משקלים שונים: 3/4, 6/8 ו-2/4. הפולימטריקה **בנובה** מופיעה תמיד בחלק המהיר של **המיזאן, באנצראף**.

ה. **התושיה** - על פי התאוריה של **הנובה** - צריכה להופיע בראש **הנובה**. בפועל, אין גבול - ככל הנראה - לאפשרויות, וכפי שאנו רואים היא משתבצת לתוך **האנצראף**.

ו. בכמה וכמה מקרים הלחנים חוזרים על עצמם, ואנו הבאנו את הלחן ואת **הטע'טיה** שלו פעם אחת בלבד.

ז. בתעתיקים שלפנינו רשמנו את התוים של הלחן המושר בלבד. בדרך כלל, הנגנים מנגנים עם הפייטן באוניסונו, בתוספת של עיטורים קטנים פה ושם. עיטורים אלה, אין בהם כדי להוסיף או לגרוע ממה שאנו יכולים ללמוד אודות **המודוס**, הריתמוס או כל גורם מוסיקלי אחר.

נספח ב: תרכיבים עבריים לפי אל קודם מאיא

א. אספר תהילות אל
אספר תהילות אל ויקרו
מלך נאזר בגבורה
נעלה על כל עליון הדרו
וכל פרצוף וצורה
יחד כולם נבראו בדברו
טרם כל יציר נברא
יחיד גדול העצה
רם בעוז ותפארה
דודי אמירותיו מה יקרו
תרי"ג מצוות התורה

ב. והפליא עצה יחיד רם ונישא
והפליא עצה יחיד רם ונישא
בתעצומו
בצרוף אותיות תורה קדושה
במספר שמות
האציל ברא ויצר ועשה
ארבע עולמות
ברוך חי העולמים רם על רמים
מלא רחמים
שבחוהו כל האומים כי גבר
חסדו עלינו

ג. אם אמרתי/ס' אני דוד חזק
אם אמרתי אספרה בלשוני
נפלאותיך
נפלאה נשגבה דעת ממני אגיד גדלך
יום שאלתי רעיוני השיבוני דומיה
לך
ואלו מלא פינו ולשוננו אין
כאלוהינו
אין כאדוננו אין כמלכנו אין
כמושיענו
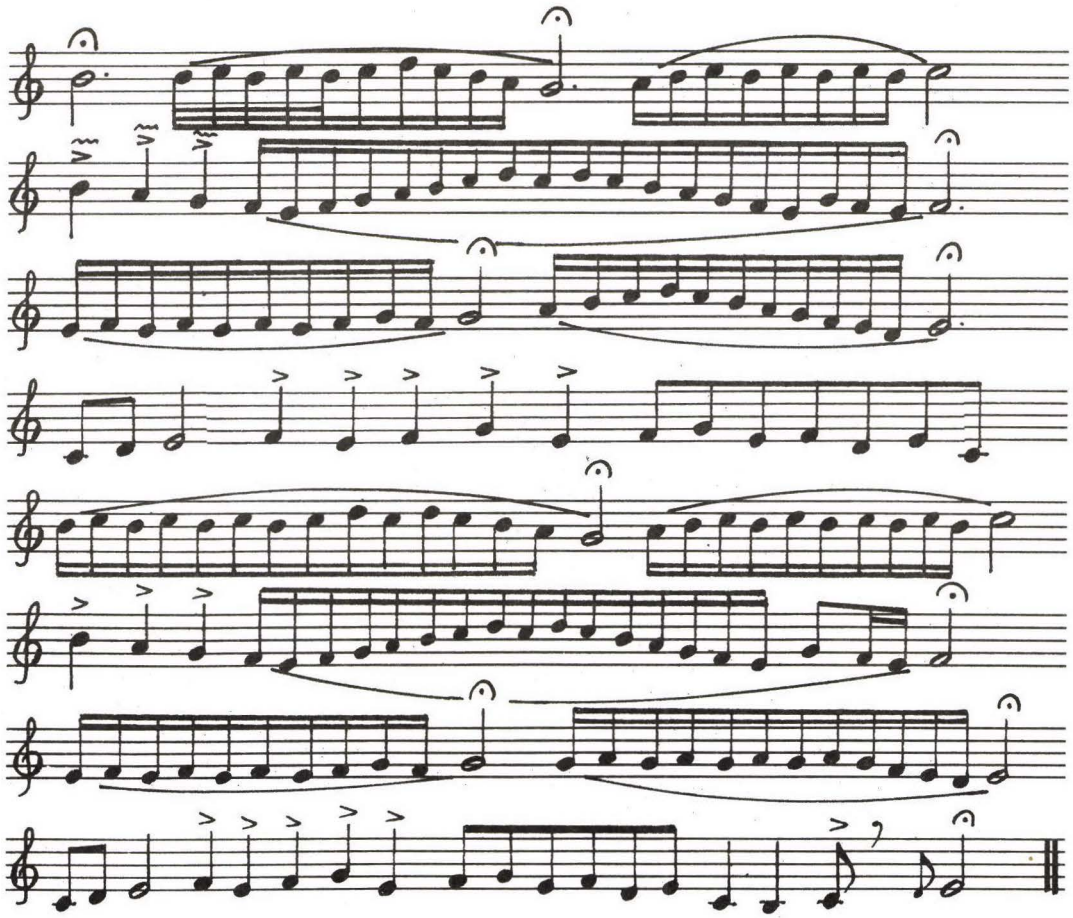
ד. יונה עד אן
מתוך פיוטו של ר' יעקב אבן צור
(פאס, 1673–1743)
ערבים עלי דברי דוד– חולת אהבתו
אני
הלא מעת הרחיק נדוד– דודי נסע
נגלה מני
חשקו כלהב וכידוד– יעבר בליבי
ובטני
עתה לימינו אשבה– ובחיקו לעד
אשכבה
יעשני דוד חטיבה– להיות לו לעם
סגולה.

ה. יבוא דודי / ר' ישראל נג'ארה
יבוא דודי לגן עדנו
למה מני כצבי ברח
על מה נטש מעט צאנו
ולמעונתו ארח, טני טני...

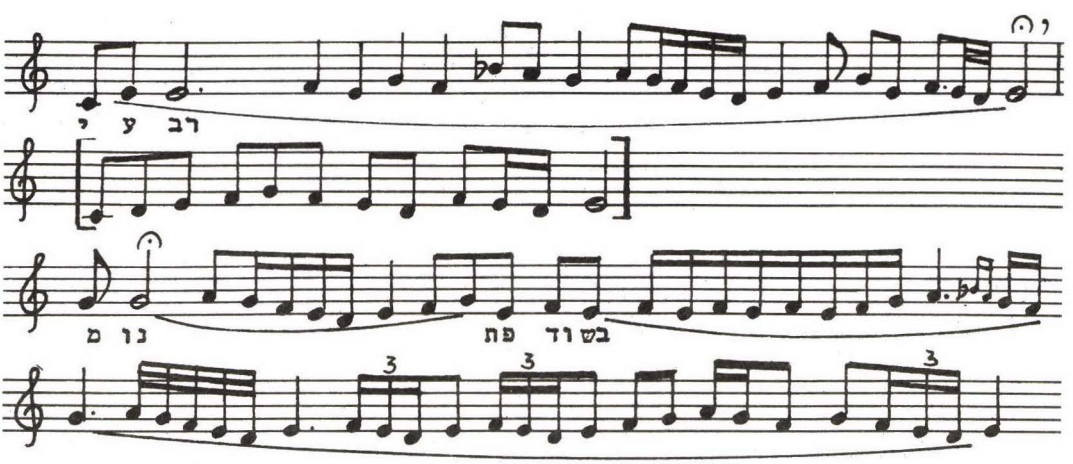
ו. בית ד' מתוך פיוטו של ר' יעקב אבן צור: יונה עד אן
בוא יבוא נא ידיד נפשי– ינוח ישקוט
במעוני
עוד ילוה אלי אישי– חותם על לב
ישמני
שמאלו תחת לראשי– וימינו תחבקני
אל בית מקדשו אקרבה– את מזבחו
אסובבה
אז יתגדל שמיה רבא– ויתקדש צור
נעלה

ז. יפהפיה לבבתיני
שני בתים מתוך פיוטו של ר' ישראל
נג'ארה
יפהפיה לבבתיני המתיני
עד אור בוקר ליני הלילה ליני
שבר אשבר לך צורי חסיני
כי תשלח לי את משיחי וקציני
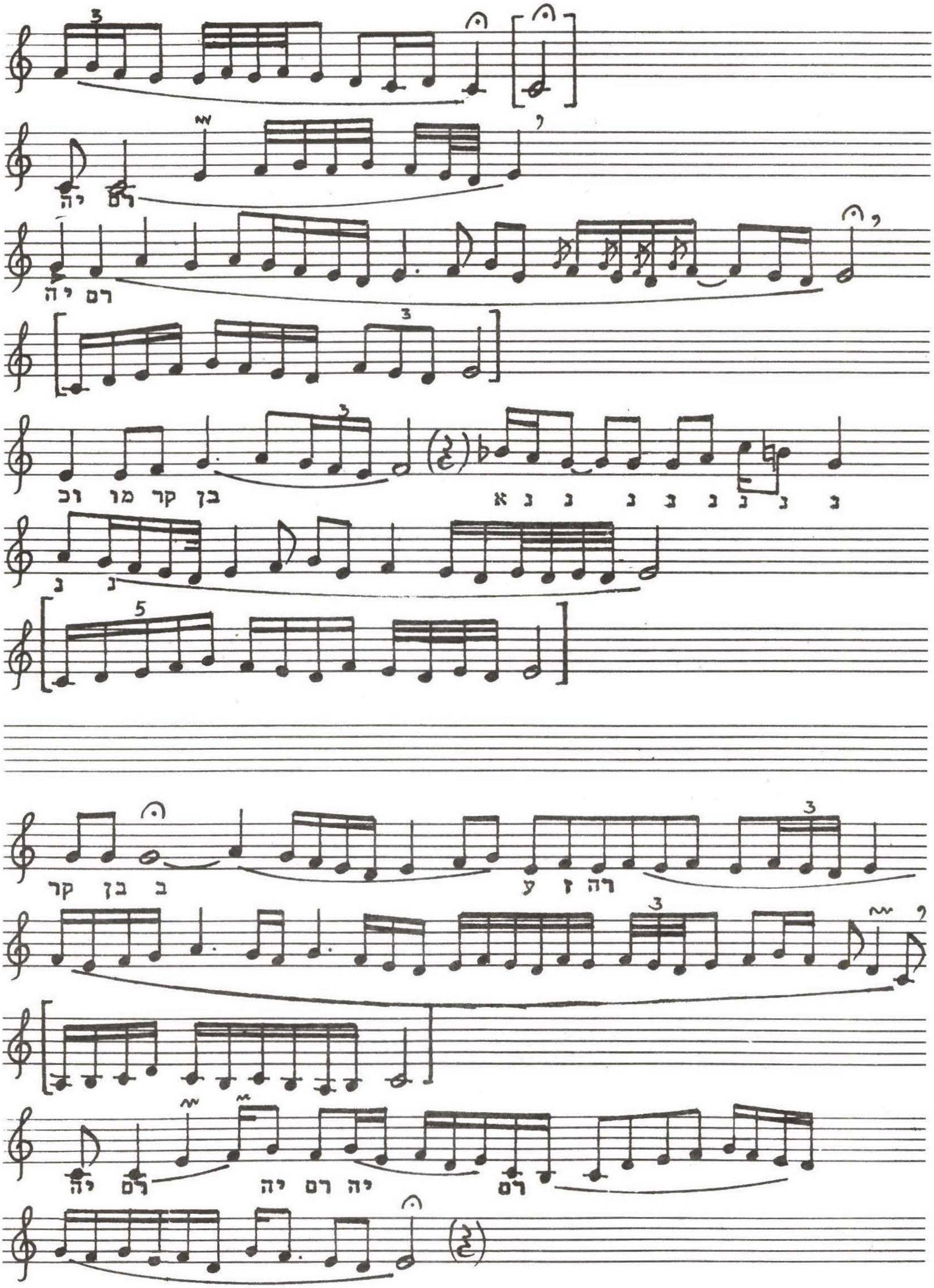
מאיה לפי הבוג'יה / כנור
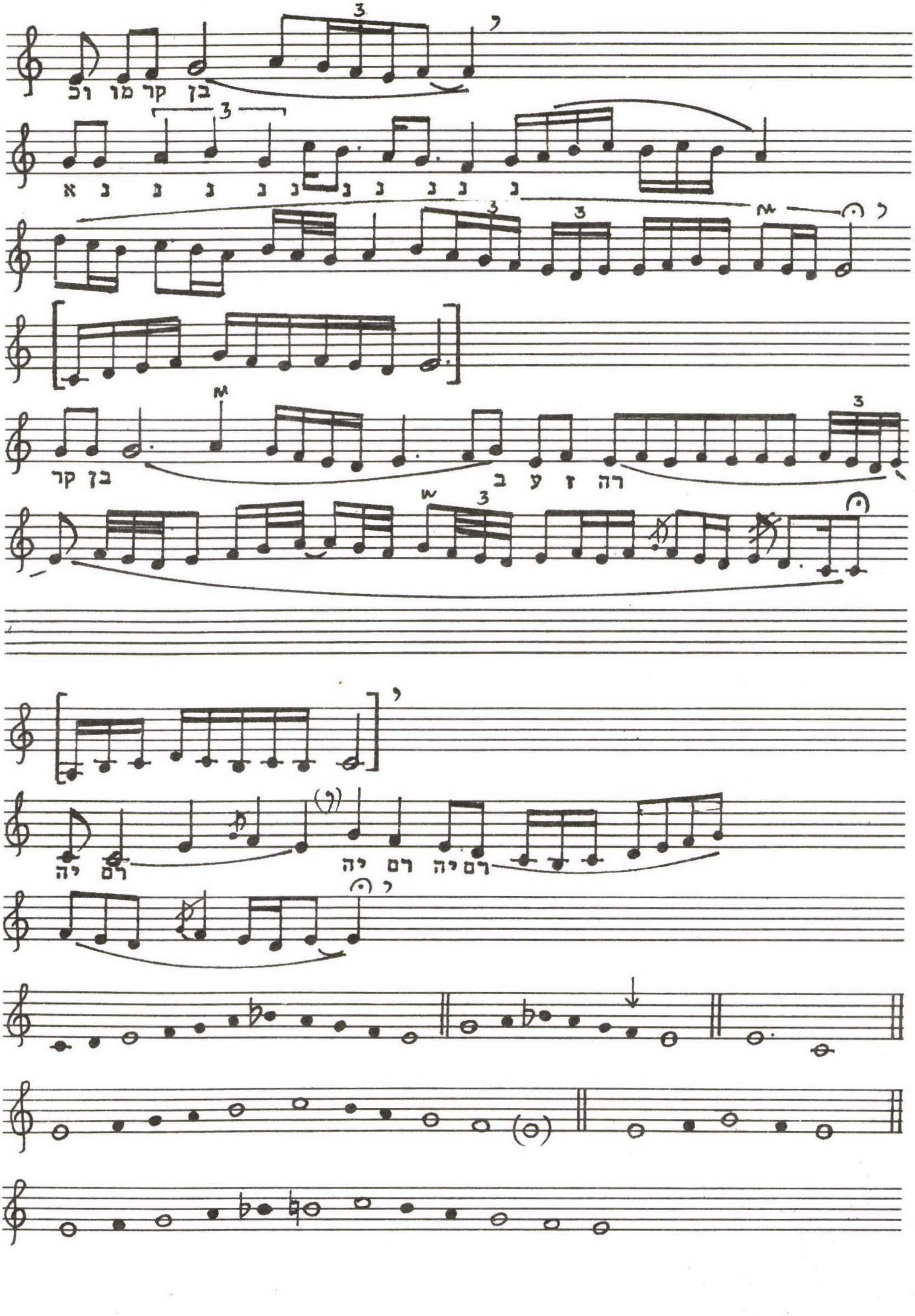


ביתין מאיה
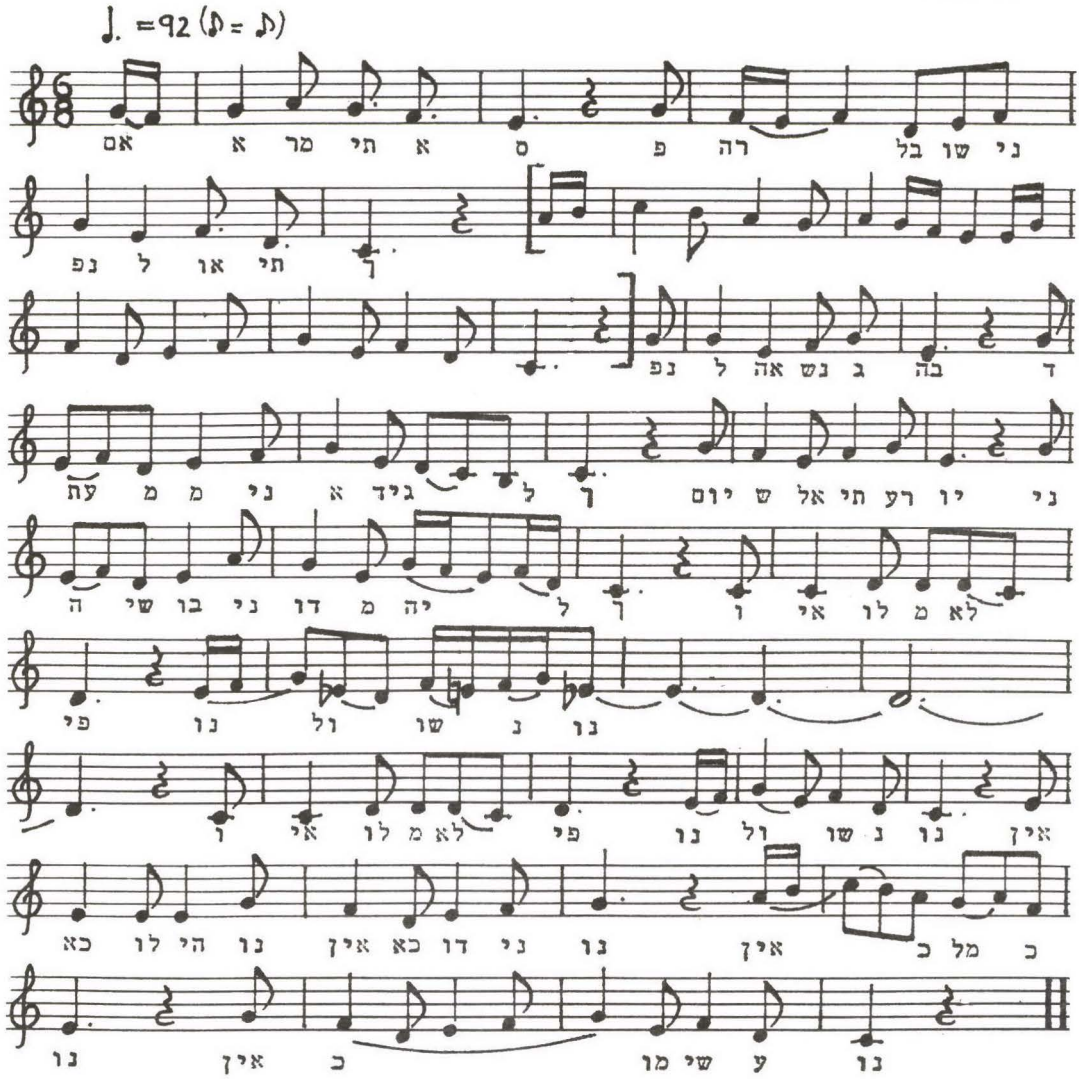


ביתין מאיה
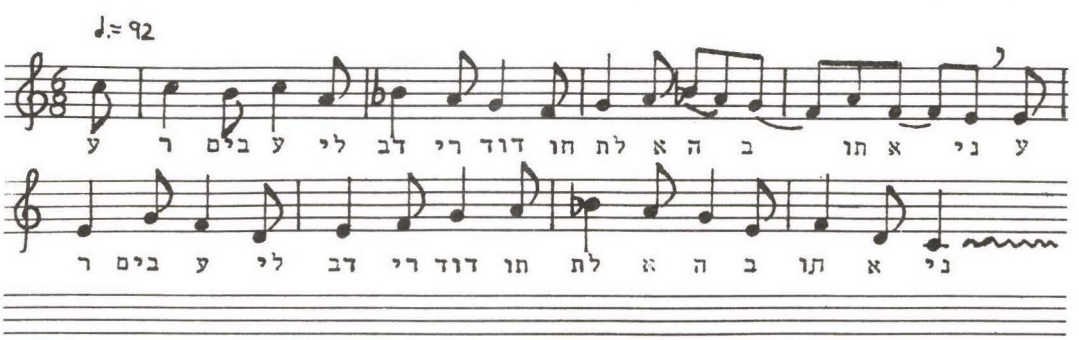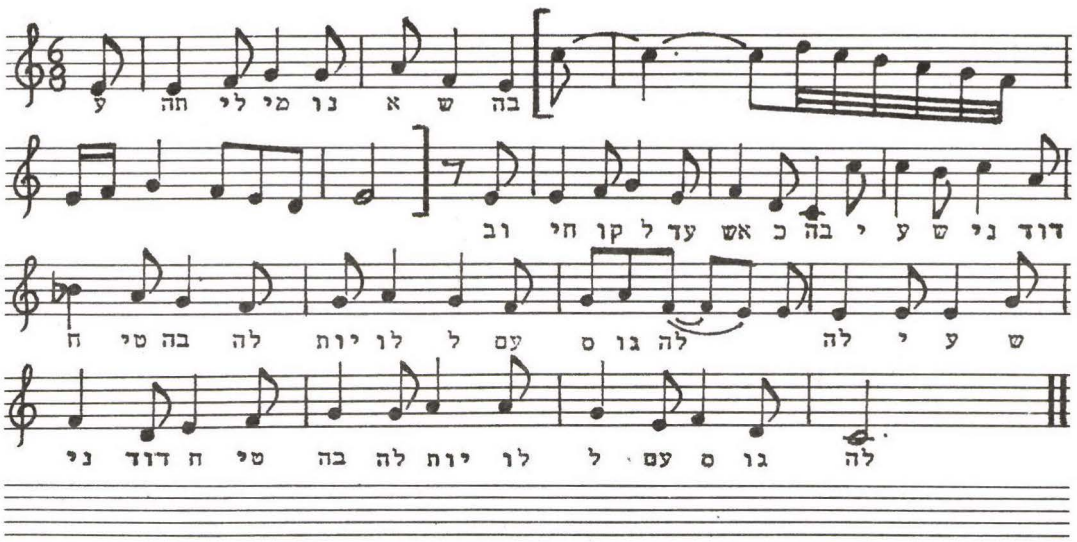




אם אמרתי
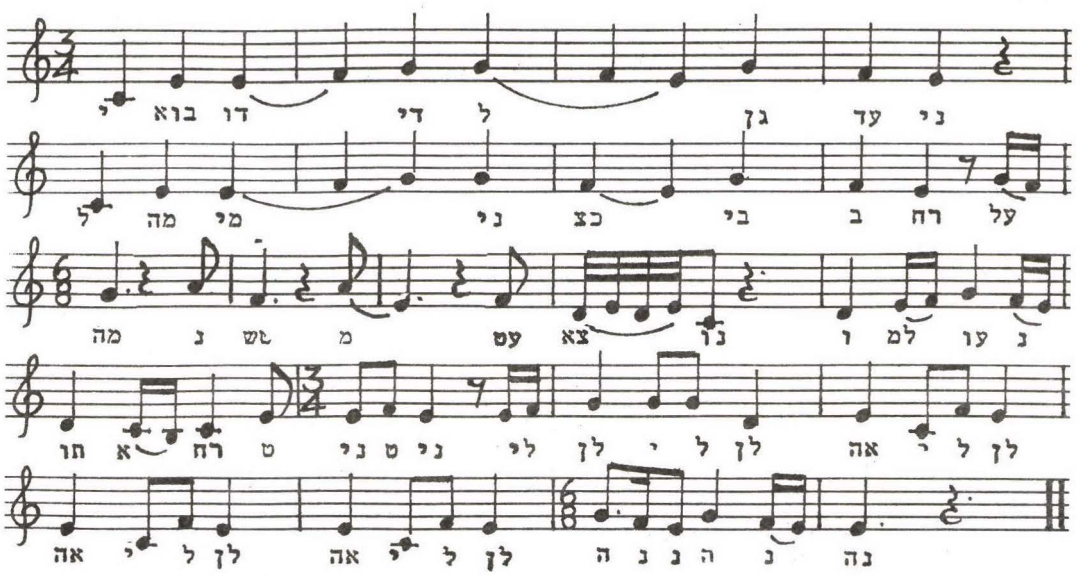


ערבים עלי
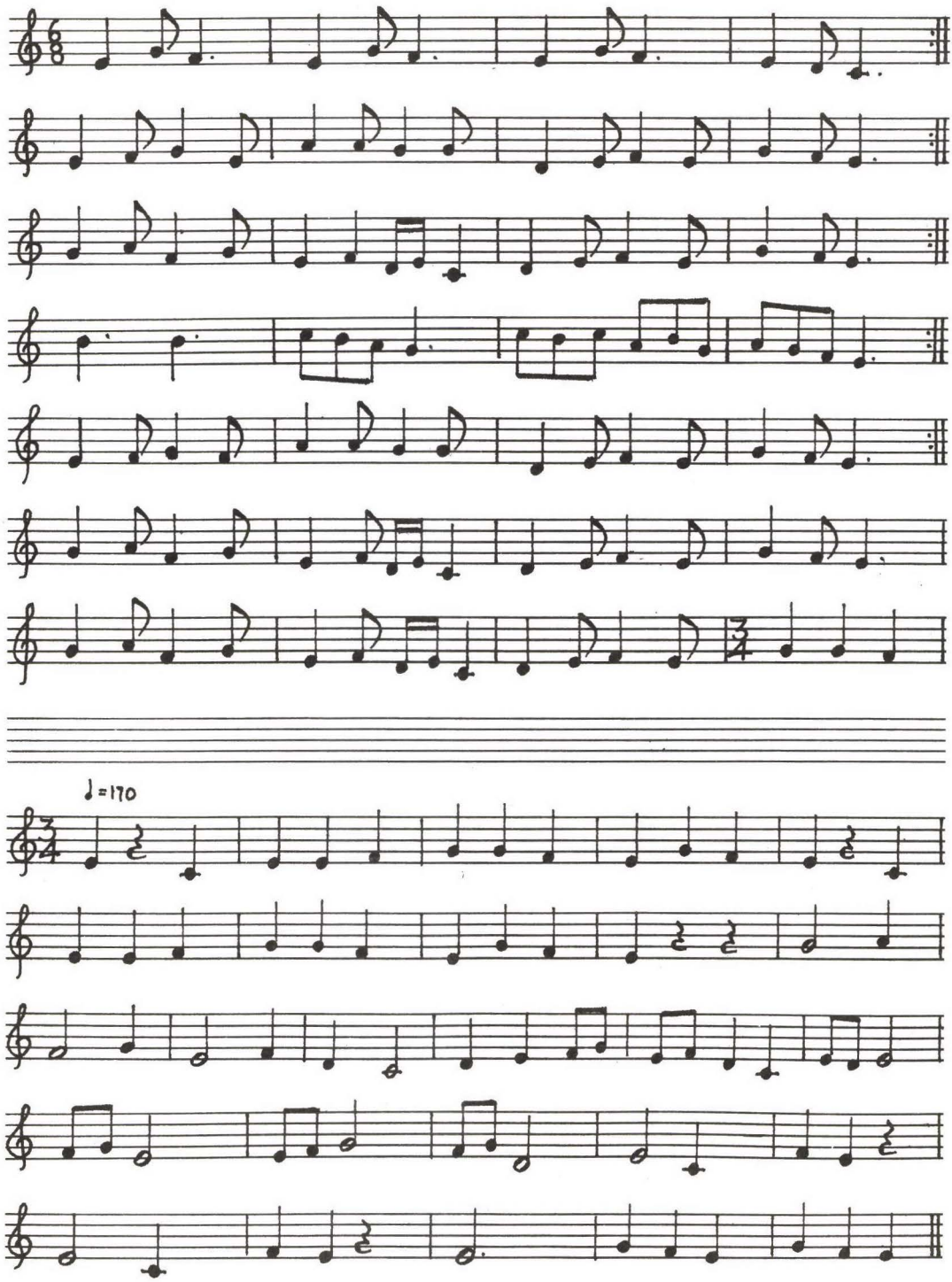


עתה לימינו אשבה
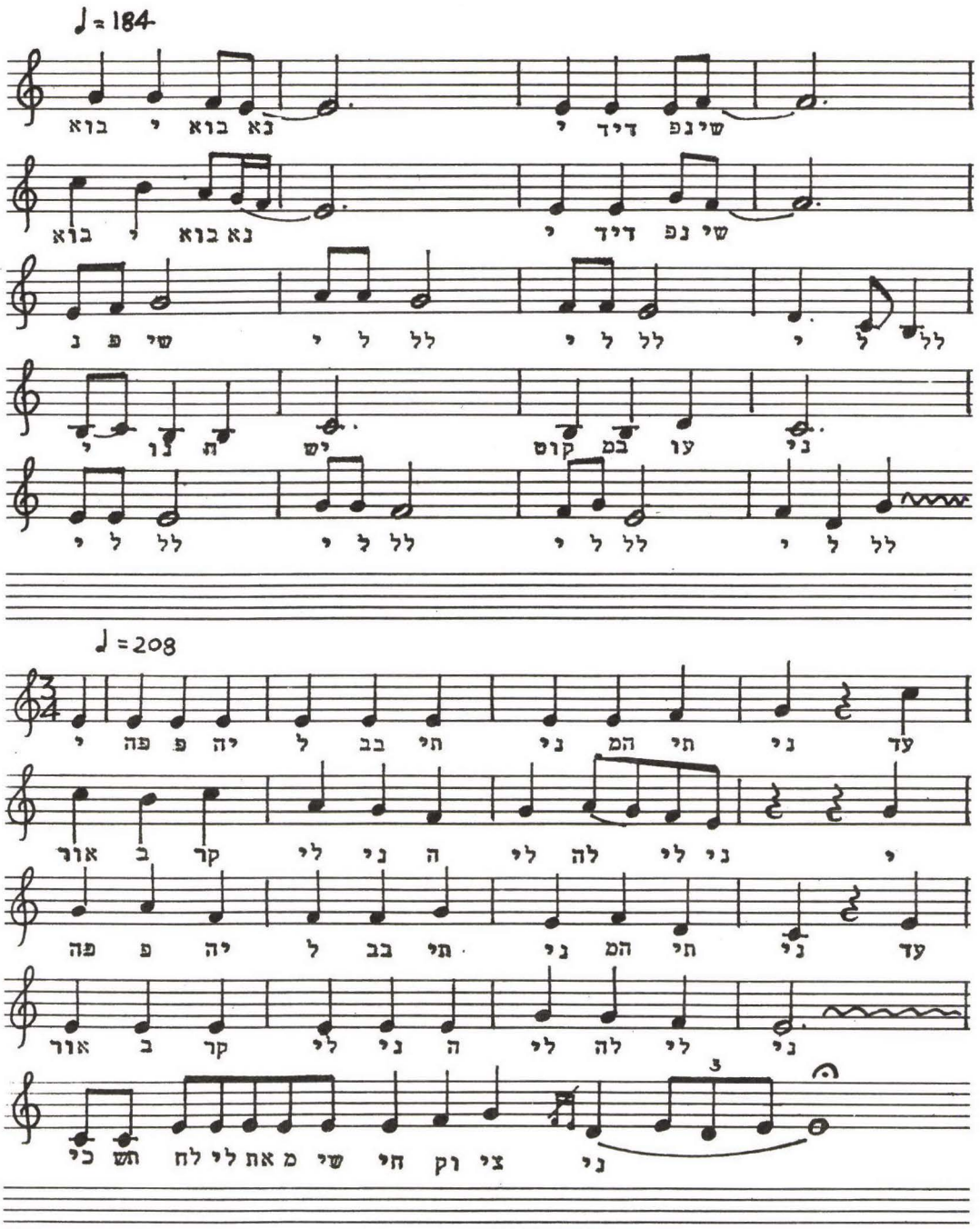


יבוא דודי



תושיה (8)



בא יבוא נא


♩ = 184
נא בוא י בוא
שי נפ דיד י
נא בוא י בוא
שי נפ דיד י
שי פ נ
לל ל י
לל ל י
ל נו י
יש
עו בם קוס
נ י
לל ל י
לל ל י
לל ל י
לל ל י
♩ = 208
עד נ י
תי הם נ י
תי בב ל
יה פ פה י
נ י לי לה לי
ה נ י לי
קר ב אור
עד נ י
תי הם נ י
תי בב ל
יה פ פה
נ י לי לה לי
ה נ י לי
קר ב אור
נ י
צי ון חי שי מ את לי לח תש כי

שיר ידידות ושירת הבקשות

''**שיר ידידות**'' אותו הזכרנו בסוף הפרק הקודם הוא שמו של קובץ פיוטי שירת הבקשות של יהודי מרוקו. קובץ זה, יצא לאור במרקש בשנת תרפ''א (1921) ונחשב למהדורה משופרת של קובץ פיוטים אחר, **רני ושמחי** שיצא במוגדור בשנת תר''ן (1890)[1].

יהודי מרוקו נוהגים להשכים קום בשבתות שבין סכות לפסח, להתרכז בבתי כנסת לביצוע פיוטי **שירת הבקשות** מתוך **שיר ידידות**. הקובץ כולל פיוטים משל פייטני שירת ספרד המוקדמים ועד לפייטנים בני דורם של העורכים ואף פיוטים משל העורכים עצמם כמו ר' **דוד קיים** (רק מועד פטירתו ידוע- סביב 1-1940). **שיר ידידות** כולל כחמש מאות וחמישים פיוטים המאורגנים בסדרות לפי פרשיות השבוע. מספר הפיוטים בסדרה נע בין ששה עשר (פרשת חיי- שרה) לבין עשרים ושלושה (פרשיות וישב, מקץ). סדרת הפיוטים מורכבת מפיוטים המושרים מדי שבת ומפיוטים המיוחדים לשבתות השונות. לסדרת הפיוטים קודם **תיקון לאה**, ממנו אנו יכולים ללמוד על יסודותיה הקבליים של שירת הבקשות.

מקורה של **שירת הבקשות** בצפת שם היא נוצרה בעקבות הקבלה הלוריאנית והובאה למרוקו ככל הנראה ע''י **השדר''ים**[2]. חורבנו של המרכז היהודי בספרד העשיר את הקהילה היהודית במרוקו במוסיקאים ופייטנים וחיזק את המאויים הדתיים והלאומיים, מאווים שזכו לביטוי מוסיקלי- פיוטי מפיהם של מאות פייטנים. **שירת הבקשות** התפתחה במרוקו בשלבים הראשונים במסגרות מצומצמות; מקום לפיוטיה ניתן בתוך קבצי הפיוטים של הקהילה ובכתבי היד של פייטניה בצורת פיוטים מיוחדים ל''**בקשות**''. עד ראשית המאה הנוכחית היה חלקה היחסי של שירת הבקשות בתוך הרפרטואר הכללי של הקהילות השונות במרוקו זעום לעומת חלקם של סגנונות מוסיקליים אחרים[3]. עד להופעתו של **רני ושמחי**, התקיימה שירת הבקשות בנוסחים שונים והושרה מתוך קבצי פיוטים שנכתבו בידי פייטנים מקהילות שונות ולמענן של קהילות אלה. במשך הזמן הלכו והתגבשו קבצי פיוטים נפרדים לקהילות השונות.

---

1. א. **רני ושמחי** יצא בעריכתו של יצחק בן יעיש;
ב. **שיר ידידות** יצא לאור בעריכתם של ר' דוד יפלח, ר' חיים אפריאט, ר' חיים בן עטר ור' דוד קיים (או קאים, אלקאים, אלקיים). **שיר ידידות** יצא לאור בארץ בכמה מהדורות, מספרי העמודים המצויינים בעבודה זו מתייחסים למהדורת ירושלים משנת תשכ"א.
ג. לאחרונה, יצא הקובץ לאור (תשל"ט, תשמ"ג) תחת הכותר **אעירה שחר**, בעריכת ר' חיים רפאל שושנה מבאר שבע, מלווה בפרוש נרחב כשהפיוטים מאורגנים ומוצגים על פי משקליהם, חרוזיהם וצורות הפיוט. **אעירה שחר** יצא בינתיים בשני חלקים, חלק שלישי ואחרון נמצא בהכנה.

2. ראה: **סרוסי**, עמ. 18.

3. דבר זה משתקף מהשוואת כתבי יד שונים בהם מספר הפיוטים המכונים "בקשות" הוא זעום לעומת זה של קבוצות אחרות.

קבצים אלה הלכו והתרחבו כתוצאה מפריחה רוחנית של העדה, מתמורות שחלו במעמדה של שירת הבקשות ומגיבוש מעמדם של הפייטנים בתוך קהילותיהם[1]. הפיוט התרחב גם עקב מגע קרוב עם מוסיקה וצורות פיוט מקומיות חשובות כגון **הצנעה והקצידה**. הופעתו של **רני ושמחי** ויותר מאוחר של **שיר ידידות** נועדה ככל הנראה ליצור **נוסח אחיד** ומגובש של **שירת הבקשות**, נוסח שיהיה מקובל על **כל** יהודי מרוקו, לעריהם השונות.

בפרק זה אנו רוצים ללמוד את המבנה של שירת הבקשות ואת הצורות המוסיקליות והפיוטים של מרכיביה השונים. מאחר **והקצידה** – צורה פיוטית–מוסיקלית המסיימת את שירת הבקשות הינה צורה בעלת חשיבות גדולה במוסיקה של המע'רב, היא תדון לחוד בפרק הבא. בהבטים המוסיקליים של שירת הבקשות נעסוק רק בפרק המסיים.

מבנה סדרת הפיוטים:

1. חלקים הקבועים הנאמרים או מושרים מדי שבת:
   - **א. תיקון לאה.**
   - **ב. דודי ירד לגנו.**
   - **ג. ידיד נפש.**
2. פיוטים המתחלפים מדי שבת:
   - **ד. בקשה לשבת.**
   - **ה. אסתח'באר, ביתין.**
   - **ו. סדרת פיוטים.**
   - **ז. קצידה.**

בראש כל סדרת פיוטים מצויין שמה של פרשת השבוע וליד הפיוט **דודי ירד לגנו** מצויין שמו של **הטבע** בו נועדו הפיוטים להיות מושרים בשבת זו. כמו **בנובה, טבע** זה אמור לשלוט בכל הסדרה **וטובוע** אלה, הם **הטובוע** המקובלים **בנובה האנדלוסית.** מבנה הסדרה כפי שראינו אותו מעיד לדעתי על יד מארגנת, יד שהחליטה ששירת הבקשות על מקורותיה הקבליים, נאה לה שתפתח **בתיקון חצות** ובפיוטים משל חכמי הקבלה ומשורריה. טבעי הדבר שבמרכזה של שירת הבקשות יעמוד פיוט שצורתו **בקשה**, אולם, **האסתח'באר ביתין** שתפקידו לבשר על **המודוס** (**אסתח'באר**= להודיע), **סדרת הפיוטים והקצידה** הבאות אחרי **הבקשה** כיצד ולמה הגיעו לשירת הבקשות? ראשית נציין כבר בשלב זה כי שלושת הצורות האלה קיימות גם באופן עצמאי וללא תלות כלשהי בשירת הבקשות. **הביתין** מקובל גם כיום כקטע אילתורי הפותח רצף פיוטים בעל מהירות ההולכת וגוברת, רצף הנקרא **טריק** (ר' **טרקאן. טריק** = דרך, רצף קטעים). מקובל **שהטריק** פותח בקטע אילתורי בנוסח **הביתין** (בסגנון האנדלוסי) או **המואל** (בסגנון **הדג'ירי**). בקבוצות פיוטים אלה שבוצעו **בנפרד** תפקידו של הקטע האילתורי כמיצג את **המודוס** ומבטיח את אופיו בעיני המבצע האמון על מוסיקה שבעל פה ברור. מה תפקידו ומקומו של **הביתין** בשירת הבקשות, הרי **במודוס** זה של **הביתין** הושרו שלושה פיוטים קודמים, **דודי ירד לגנו, ידיד נפש ובקשה**: ואלה כולם הושרו **במודוס** זה של **הביתין**! מה אם כן ''מודיע'' לנו **הביתין** במקום זה? **הקצידה**, גם היא קיימת ברפרטואר היהודי

---

1. ראה זעפרני, השירה העברית במרוקו, נספח א: לוח קבצי השירה שחברו משכילי מרוקו למן סוף המאה הט"ו ועד לראשית המאה העשרים בדפוס ובכתבי יד, עמ' 163–180.

והערבי (מע'**רבי ושרקי** כאחד) בעיקר כצורה עצמאית וללא כל קשר לשירת הבקשות, מי שיבץ אותה הנה ולמה? מה עושה צורה סיפורית-חילונית זו בשירת הבקשות השואבת את השראתה מן הקבלה ונועדה לתת בטוי למאווים הלאומיים והדתיים של היהודי המרוקני? על שאלות אלה ננסה להשיב בפרק זה.

ברור אם כן כי לפנינו מערכת פיוטים, או כפי שהיא מכונה בפי הפייטנים, **סדרה**, שנבנתה בהדרגה, שכבה על גבי שכבה. סביר להניח כי שכבות אלה הונחו בזמנים שונים **כתשובה** לצרכים חברתיים ודתיים שהתעוררו במהלך קיומה של שירת הבקשות. כאן נעסוק איפה לא רק בצורותיה של שירת הבקשות, אלא גם בהתפתחותה.

שלושת הפיוטים **שקדמו לביתין** הושרו בלחנים של פיוטים מתוך הפרשה **ובטבע** שלה. מאידך, **האסתח'באר ביתין** הן ע"פ שמו והן ע"פ תפקידו המסורתי נועד **להודיע** על **המודוס ולבסס** אותו. מאחר ובשלב הזה אנו כבר נמצאים **במודוס** של השבת, **ובמודוס** זה כבר הושרו כאמור, שלושה פיוטים הרי שמקומו תמוה. עד להופעתם של רני ושמחי, שיר ידידות וקבצי פיוטים בערים שונות במרוקו וגם לאחר מכן נרשמו הפיוטים בכתבי-יד. אפילו בימינו, מקובל מאד שפייטן מעתיק במו ידיו, פיוטים משלו ומשל אחרים בפנקס נפרד. עיון בקטגוריות השונות לפיהן חלקו הפייטנים את הפיוטים בכתבי היד שלהם מראה כי רובם הביאו בצורה ברורה שלש קטגוריות ברורות: **בקשות לשבת, פיוטים המחולקים לפי נובאת פיוטים לחגים.** נבדוק להלן שני כתבי-יד מתוך מבחר:

א. אוקספורד, בודליאנה, Opp.Add 4° 83 (קט' נויבאואר 1188) משנת 1745 שהועתק בידי יוסף שוקרון והיה בבעלותו של שמואל דוד לוצטו מביא בין היתר[1]:

1. בקשות ופיוטים שונים: דפים 32א- 45 ב.
2. בקשות לשבת: דפים 55א- 83ב.
3. פיוטים המחולקים לפי **נובאת**: 84א- 201ב.
4. פיוטים לחגים: 202א- 237.

ב. אוקספורד בודליאנה, Ms. Heb. f. 49 (קט' נויבאואר 2838), מביא גם הוא קטגוריות נפרדות של פיוטים:

1. בקשות לשבת: דפים 11א- 22ב.
2. פיוטים לפי **נובאת**: 24א- 117א.
3. פיוטים לחגים ולארועים אישיים שונים (בר- מצוה וכו') דפים: 117ב- 125ב.

גם רוב יתר כתבי היד אותם מציג סרוסי בהמשך מביאים בצורה ברורה שלש קטגוריות של פיוטים:

1. **בקשות של שבת.**
2. **פיוטים ובקשות לשבת.**
3. **פיוטים לפי נובאת.**

שרידים לחלוקה זו אנו מוצאים עדיין הן **ברני ושמחי** והן בשיר ידידות: בשני הקבצים אנו מוצאים עוד לפני חטיבות הפיוטים סדרת פיוטים נפרדת המכונה "**בקשות**". רני ושמחי, שלא כמו שיר ידידות, אינו ערוך לפי סדרות, והקובץ פותח למעשה בידיד נפש, ברכות השחר, פרקים מהזהר וסדרה ארוכה של בקשות. בחלק השני של הקובץ ותחת כותר נפרד, מופיעים פיוטים

---

1. רשימה מפורטת של כתבי-יד אלה הוכנה בידי סרוסי ואנו מסתמכים כאן על ממצאיו. ראה סרוסי עמ' 28- 37.

שקבוצותיהם השונות פותחות **באסתח׳באר ביתין** או **באסתח׳באר**. הנה כי כן, אנו רואים בעליל, כי רני ושמחי, ממשיך את החלוקה שהותותה בכתבי היד: שירת הבקשות הכוללת פיוטים בצורת בקשה לחוד ופיוטים על **הביתין** שלהם לחוד[1]. גם בשיר ידידות חסכו העורכים לעצמם ולמדפיס את הטירחה של הדפסת הבקשה לשבתות השונות לצד הפיוטים, בכך שהם רכזו את כל הבקשות **בתחילת הקובץ** והפנו את הפייטן למספר העמוד שם הוא ימצא את הבקשה יחד עם כמה עשרות בקשות נוספות. מה אנו יכולים ללמוד מחלקוה זו?

שירת הבקשות, ככל הנראה, **היתה בנויה, בשלביה הראשונים, מפיוטים בצורת בקשה לשבת בלבד**. כפי שראינו, השרידים לכך מצוים בכתבי היד הנותנים מקום **נפרד** לפיוטים בצורת בקשה לשבת **כחטיבה נפרדת**. בשלב **יותר מאוחר** צורפו ככל הנראה, חטיבות הכוללות פיוטים שאינם ״**בקשה**״, אך זה לא שינה את העובדה שחטיבות נפרדות המכונות ״**בקשות לשבת**״ המשיכו להתקיים לצד הצורה החדשה. רוב כתבי היד מכילים גם את החטיבה המשלבת הזאת. בשלב כלשהו, וככל הנראה עם בצוע שירת הבקשות מתוך רני ושמחי ובעת עריכת שיר ידידות, שולבו בו **טרקאן** רבים, קבוצות פיוטים הפותחים **באסתח׳באר ביתין**. כתוצאה משילוב זה נמצאים כיום קטעי **הביתין** האלה **באמצע** פיוטי שירת הבקשות במקום להיות **בראשם**. הבקשות ממשיכות להוות קבוצה נפרדת כפי שהיו בשלבים הראשונים, אך עתה נוספו **הטרקאן** עם **האסתח׳באר** בראשם שתפקידו **כמודיע** על **המודוס** ניטל ממנו. המערכת הזאת ממשיכה להקרא ״**שירת הבקשות**״, למרות שכיום מושרת בקשה אחת או שתים בלבד. **האסתח׳באר** שפתח תמיד את רצף הפיוטים, ה״**טריק**״ מלא **שם** את התפקיד הזה של בסוס **המודוס**, שולב עתה יחד עם הפיוטים שאחריו לשירת הבקשות כחטיבה **נוספת** למעשה אינו מודיע ולא כלום; עכשיו תפקידו העיקרי לתת הזדמנות לפייטן להפגין את קולו ולאזן את המהירויות השונות.

בהמשך להתפתחויות אלה, יש להזכיר גם את **צרופה של הקצידה** לשירת הבקשות, מסיבות שנפרט בפרק הבא. כפי שנראה בהמשך הדברים, צורפה **הקצידה** לשירת הבקשות רק עם הופעתו של שיר ידידות, מועד גיבושה של כל התפישה המרחיבה את שירת הבקשות.

להלן סיכומן של התפתחויות אלה:

א. עד להופעת **רני ושמחי** ואולי לפני כן בעשר עד חמש-עשרה שנים היתה שירת הבקשות בנויה על טהרת הפיוטים שצורתם **בקשה**, וזה כתוספת למרכיבים ליטורגיים שהיו הגורם העיקרי בה.

ב. ב-1890, שנת הופעתו של **רני ושמחי**, צורפו פיוטים רבים לבקשות אך ללא קביעת צורה ומסגרת. בתקופה זו אנו מוצאים כתבי-יד שבהם **פיוטים ובקשות** רשומים יחד.

ג. ב-1921, עם צאת שיר ידידות לאור, הוטל **סדר** בשירת הבקשות;
1. נקבעו הבקשות שיש לשיר מדי שבת (בד״כ שרים אחת בלבד, למרות **ששיר ידידות** מציע שתיים).

---

1. א. בהוצאה המקורית של רני ושמחי המשמשת אותי במחקר זה, העמודים הראשונים של הקובץ הכוללים את התפילות, תיקון לאה, קדיש והפיוטים **ידיד נפש ודודי ירד לגנו** אינם ממוספרים, והבקשות מתחילות רק בעמ׳ **הראשון**.
ב. ר׳ חיים שושנה מקפיד ומביא את הבקשות בראש כל סדרה.

2. נקבעו הפיוטים שיש להוסיף לבקשות. בכל הנוגע לפיוטים, המסורת היתה ככלל, והינה גם כיום, שקבוצת פיוטים פותחת **בביתין** שתפקידו הודעה (**אסתח'באר**) על **המודוס** ובסוסו. קבוצות פיוטים או טרקאן **הוענהועברו לשירת הבקשות של קטעי הביתין שלהם.**
3. ההרחבה הושלמה על ידי **קצידות** שנכתבו במיוחד ל''שיר ידידות'' תוך צרופה של **הקצידה**, ובכך הושלם הקו המעביר את מרכז הכובד מן החלק הליטורגי של ברכות, תפילות, קריאה בזהר וכד' לחלק השירי, הפיוטי והמוסיקלי. התוצאה של חיזוק היסודות הפיוטיים–המוסיקליים של שירת הבקשות היא **הטרוגניות** רבה של צורות וסגנונות פיוטיים ומוסיקליים מהם מורכבת עתה שירת הבקשות. למעשה, מבצעיה בפועל של שירת הבקשות דחקו עוד יותר את החלקים הליטורגיים לקרן זוית וצמצמו את חלקן של התפילות, התיקון והזהר למינימום. השירה, הפיוט, הפייטן והמוסיקה הם עתה הגורמים העיקריים הבולטים בשירת הבקשות.

הטרוגניות זו שהיא תוצאה של אופן עריכת הקובץ חייבה את העורכים להסביר את דרך עריכתם ולהנחות את הפייטנים בשמוש בקובץ. עורכי הקובץ שהשתמשו במרכיבים מוסיקליים, צורניים, פיוטיים ואחרים הבינו את הצורך במתן הדרכה לפייטן. הדרכה זו נתנה בצורת הערות המפוזרות בקובץ באורח **ספרודי**. ההערות באות בדרך כלל, לא במקומות קבועים, הן מקיפות תחומים שונים, וכתובות עברית, מע'רבית–יהודית, או בתערובת של שתי שפות אלה. ההערות עוסקות כמעט כולן בהיבטים המוסיקליים: **ענייני צורות, מודוס ובצוע** הפיוטים. שתי הערות בלבד אינן קשורות למוסיקה:

א. הערת הסבר למלים: ''**קו אור תוך כדור יצעד**'', (שיר ידידות עמ' 91).
ב. הערה בה מקדיש ר' חיים אוחיון את פיוטו ''**אנשי החיל יראי אלקים תמיד**'' ''**לכבוד חברת מגן דוד הי''ו**'', (שיר ידידות עמ' 464).

הערות אחדות מערבבות את כל שלושת התחומים שהוזכרו או שנים מהם. מקום ההערות אינו קבוע: בכותרות הפיוטים, בתוכם, בסופם או קרוב לסופם. עתה נדון בצורות ומרכיבים מוסיקליים ופיוטיים שונים מהם מורכבת שירת הבקשות ומפעם לפעם נפנה להערות אלה בכדי ללמוד את גישת העורכים לגבי מרכיביה השונים של שירת הבקשות.

שירת הבקשות פותחת ב''**תיקון חצות**'', תפילה המושרת לזכר חורבן בית המקדש. לפי התלמוד[1], הקב''ה בכבודו ובעצמו מתאבל כביכול, שואג כארי ומצטער בצער החורבן וגלות השכינה. שעת חצות נקבעה כי דוד המלך היה קם בשעה זו להתפלל[2]. למנהג זה של תפילת **תיקון חצות** שהתפתח בעקבות הקבלה הלוריאנית[3], יש שתי צורות: **תיקון רחל ותיקון לאה**. מתוך שני תיקונים אלה

---

1. ברכות, ג', ע', א'.

2. תהלים, קי''ט, ס''ב: "**חצות לילה אקום להודות לך**". פייטנים רבים מיחסים ע''פ פסוק זה את שירת הבקשות לדוד המלך.

3. ראה: **א. גרשום**, עמ' 141, 145.
ב. מנור–קבלה, עמ' 219.
מקומה של המיסטיקה בשירת הבקשות מעוגן לא רק בצרכים המיסטיים ובגישה הקבליסטית הלוריאנית שהתפשטה עד למרוקו אלא גם בתפיסה הערבית–אנדלוסית, ובה קשור שמו של המודוס המע'רבי: "**טבע**" ראה בענין זה Guettat עמ' 114–115.

רק **השני** נאמר בשירת הבקשות:

א. תיקון רחל: כולל קריאת **תהלים** קל״ז, ע״ט ותחינות על חורבן בית המקדש. **תיקון רחל** מתקיים בימים שאומרים תחנון. בשבתות ובמועדים שאין אומרים בהם תחנון, עורכים **תיקון לאה**. העקרון הוא שתיקון שכינה יכול להעשות ע״י לימוד תורה. כנראה, מקורו של היסוד המוסיקלי בשם **רחל** שהינו כנוי לשכינה: **רח״ל**, (ר״ת) = **רינת חצות לילה**. **שירת הבקשות פותחת בתיקון לאה**:

ב. **תיקון לאה**: קוראים פרקי תהלים שמחים כמו פרקים ג׳, קכ״ו ופרקים ממשנת **תמיד**. **בתיקון לאה**, הדגש הוא על **הגאולה והנחמה**.

תיקון לאה בשירת הבקשות בנוי ארבעה שלבים:

1. **קריאת פרקי תהלים**: קוראים שמונה פרקים (לפי סדר קריאתם): מ״ב, מ״ג, כ״ד, כ״א, ס״ז, קי״א, נ״א, קכ״ר.
2. **תפלה** (מתוך תפילת מוסף לשלש לרגלים): ״**אלקינו ואלוקי אבותינו, מלך רחמן רחם עלינו...**״
3. קריאה במשנה: מסכת **תמיד** = פ״א.
4. **קדיש**.

תיקון רחל ותיקון לאה, אמורים להתבצע בבית, ליד המזוזה, אחרי הטהרות ורחיצה, תכף אחרי ברכות השחר[1]. אחרי **תיקון לאה** מושרים שני פיוטים בעלי אופי קבלי, נערכת תפלה ונאמר קדיש. כל זה הינו כעין פתיחה לשירת הבקשות[2]. פתיחה זו בנויה כדלקמן:

1. **פיוט**: ״**דודי ירד לגנו**״, פיוטו של ר׳ חיים הכהן, מארם צובא שהיה תלמידו של ר׳ **חיים ויטאל**.
2. **פיוט**:״**ידיד נפש**״, פיוטו של **אליעזר אזקרי** (אזכרי, אזיכרי) פייטן ממקובלי צפת שכתב את ספר חרדים, (ויניציא, שס״א).
3. **תפלה**: ״**ה׳ חננו, לך קוינו...**״ תשבץ פסוקים **מתהלים, הנביאים ושיר השירים**[3].
4. **קדיש**.

הצבת **הקדיש** בסופה של כל אחת מהחטיבות האלה, קובעת את המסגרת של שתיהן כמסגרת **ליטורגית**. זה מתאשר גם ע״י שבוץ **תפלות** נוספות בתוך שתי החטיבות. מבנה שתיהן וזה של שני הפיוטים בתוכו מגלה לנו בבהירות את תפקידן של שתי חטיבות אלה ואת תפקידם של שני הפיוטים: מבוא לאופי הקבלי- סמלי של שירת הבקשות, שירה העוסקת בגאולה ובנחמה. שני פיוטים אלה מקורם במסגרות ליטורגיות, וכמקובל בליטורגיה, הם מושרים בצורה מחזורית: **מדי שבת**. **הקדיש** האחרון חותם את הגבול בין הליטורגיה לבין שירת הבקשות עצמה.

---

1. ראה: **גרשם**: עמ׳ 144- 145.
ר׳ חיים שושנה, מקדים **באעירה שחר** את ברכות השחר לתיקון לאה.

2. בשיר ידידות, מופיע הפיוט ״**דודי ירד לגנו**״ (הפיוט הראשון), ללא ציון כלשהו. ר׳ חיים שושנה **באעירה שחר**, מציין אחרי תיקון לאה, באותיות גדולות: ״**פתיחה**״.

3. ל **שיר השירים** על **הסימבוליקה** האופפת אותו יש השפעה רבה מאד על שירת הקודש של ימי הביניים ועל הפייטנים בצפון אפריקה בחמש מאות השנים האחרונות. בשירת הבקשות בכלל ובפיוט ״**דודי ירד לגנו**״ בולט מאד הקשר בין שיר השירים לבין הפיוט ובין שניהם לקבלה. ראה: **גרשום**: עמ׳ 263- 264.

בפועל, אין מקיימים במלואם את **תיקון לאה** ואת הפתיחה. שרים "**אלוקינו ואלוקי אבותינו**", קוראים במסכת **תמיד** ואומרים **קדיש**. מכאן ל"**דודי ירד לגנו**" ו-"**ידיד נפש**". אחרי שני הפיוטים האלה מושרת ה"**בקשה לשבת**". המעמד הליטורגי שנוצר בעקבות שילוב **תיקון לאה** והתפילות המקדימות עוצב-לפחות בכתב-רק **ברני ושמחי** ואחריו **בשיר ידידות**. רק עתה מתחיל החלק המשתנה מדי שבת, חלק הפותח בבקשה המתחלפת משבת לשבת וסדרות פיוטים לשבתות השונות.

הבקשה הינה בראש וראשונה צורה **פרוזודית**, שיר קודש מסוג **הסליחות**. יש בקשות ארוכות מאד שנכתבו **בפרוזה** פיוטית או במליצה חרוזה[1], לאלה שייכות שתי הבקשות הגדולות של רב סעדיה גאון ו"**כתר מלכות**" של אבן גבירול. סוג אחר הוא **הבקשה** השקולה שנוצרה בספרד, שיר קודש **סטרופי** ושווה חרוז. הבקשות הן יצירות קטנות והמיחד אותן הוא שהשורה המסיימת זהה לפותחת. הדוגמה המוקדמת ביותר הידועה מן הסוג הזה היא הבקשה של יצחק אבן מר שאול, "**אלוהי אל תדיננני כמעלי ואל תמוד אלי חקי כפעלי**"[2], בקשה המקובלת במחזור הספרדי. הבקשה בצורתה החדשה "**היא אחד החידושים של הפייטנות הספרדית**"[3]. הבקשות בשיר ידידות עוסקות **כולן** בשבת, וצורתן אינה קבועה. הבקשה שהיתה פעם מרכזה של שירת הבקשות נהפכה לגשר בין הפתיחה לבין **הביתין** הפותח למעשה את שירת הבקשות. בדרך כלל, הבקשה מושרת בלחן של אחד הפיוטים מתוך אותה שבת. מתוך הערותיהם של עורכי שיר ידידות אנו למדים כי הבקשה שמשה בידי העורכים לפתרון בעיות אמנותיות שונות:

ו. **בקשה בין הפיוטים**: אמנם, מקומה הקבוע של הבקשה הוא אחרי "**ידיד נפש**", לפני **הביתין** והפיוטים, אך לעתים, ממליצים עורכי שיר ידידות לשיר בקשה כלשהי בין הפיוטים; לכך יכולות להיות סיבות שונות:

1. **מוסיקליות-כלליות**: לצורך הרצף **המלודי-מודלי** הנוצר באמצעות הלחן של הבקשה.
2. **בעיות גובה**: צליל הפתיחה של פיוט כלשהו יכול להיות לעיתים גבוה מדי כתוצאה מצליל הסיום של הפיוט שקדם לו. במקרים אלה שבצו העורכים בקשה מתאימה **בין** שני הפיוטים האלה. צליל הסיום של הבקשה הזאת מאפשר להתחיל את הפיוט בגובה סביר.
3. **רציפות רעיונית**: הטקסט של הבקשה מתאים מאד מבחינת תכנו, ונראה לעורכים כי מקומו בין פיוטים אלה[4]...

הפיוט הראשון בשירת הבקשות מוכתר בד"כ בכותרת **אסתח'באר** (**ביתין**). **הביתין** של שירת הבקשות מקורו במסורת הטריק היהודית ואינו זהה לזה של **הנובה**. תפקידו כאמור **להודיע** על **המודוס**. בשיר ידידות כמו בקבוצות פיוטים

---

1. ראה **שירמן**, ספר שני, חלק ב' עמ' 703.
2. הנ"ל, ספר ראשון, חלק א', עמ' 50.
3. **פליישר**, עמ' 410.
4. לפני הפיוט "**יה חמול תם**" (שיר ידידות עמ' 294) כתוב: "הנא כא תוקאל בקשה '**שומר שבת**' עמ'-ל"ד-34" (כאן נאמרת בקשה "**שומר שבת**" עמ'-ל"ד-34). הערה דומה רשומה גם בעמ' 314.

שמחוץ למסגרת שירת הבקשות, **האסתח'באר ביתין** מופיע בד''כ **בראש** סדרת הפיוטים. לעיתים קרובות מופיע **האסתח'באר** פעם נוספת בין הפיוטים בשמות שונים כפי שיבואר בהמשכו של פרק זה.

צורת **הביתין** מוזכרת לפעמים בצרוף לשם **המודוס** או ללא **ביתין** ובצרוף הבטוי ''**ינשאד**'' (או **אינשאד**)[1]. לעיתים מופיע **הביתין** בין הפיוטים. הכותרת ''**אסתח'באר ביתין**'' מופיעה 13 פעמים ומתוכן רק שלש בין הפיוטים, הייתר בראש הסדרה, כנראה משום שתפקיד **הביתין כאסתח'באר** הוא למרות הכל, יותר יעיל שם, בראש הסדרה. בפרשיות האחרונות, ותרו העורכים על המלה ''**ביתין**'' ונותר השם המסמל את הצורה העברית ותפקידה כאחד: **אסתח'באר**. מתוך שבע הפעמים האלה מופיעה המלה **אסתח'באר** פעמיים בין הפיוטים.

במהלך הסדרה מופיע **הביתין** בהקשרים נוספים והעורכים נתנו לו תפקידים נוספים:

1. **ביתין עם שם המודוס**:

א. **תפקיד מגוון ומאזן**: עצירת שטף **הטרקאן** והפיוטים בעלי אופי רתמי באמצעות קטע אילתורי לשם מנוחה, גיוון והתחדשות.

ב. **יצוב המודוס מחדש**, אחרי חריגות **מודליות** שארעו במהלך הפיוטים. לשני תפקידים אלה יש ערך רק באמצע הפיוטים, לכן כל ההוראות המציינות **ביתין** בצרוף שם **המודוס**, והן שבע במספר, מופיעות רק **בין** הפיוטים. על תפקידו של **הביתין** כמייצב את **המודוס** המרכזי אחרי סטיה ממנו תעיד ההערה הבאה:

''**כא תקדר תרזע לואחד לבייתיין די רצד-דיל באס תדכל 'פנה אלי'**''[2]

הערה זו המופיעה בפרשת תרומה (**רצד-ד'יל**) מאלפת: מספר הפיוטים **ברצד-ד'יל** קטן, ולכן, כדי לארגן סדרה בעלת מסגרת **מודלית** יציבה נאלצו העורכים לכלול בסדרה זו גם פיוטים **באסתהלאל**, **מודוס** הקרוב מאד **לרצד-ד'יל**. לעיתים, המעבר בין הפיוטים אינו חלק דיו, משום **שהטריק** הקודם הושר **במודוס** שונה. החזרה **למודוס** המקורי במקרה זה, נעשית באמצעות **הביתין**. הטעם הטוב במוסיקה של שירת הבקשות מחייב מעבר **חלק**, האזן צריכה להתרגל **למודוס** השני.

2. **ביתין מדיד ומוזתת**: שני סגנונות **ביתין** אלה הקיימים כאמור רק **בלחג'אז-כביר** מופיעים בשירת הבקשות. **במוזתת**, כאמור, (''**ביתין מוזתת**'', ראה שיר ידידות עמ' 225) **מתחיל הביתין** להתבסס על הטון המרכזי של **המודוס**. **במדיד**, (שיר ידידות עמ' 377; 438) **הביתין** פותח בעיצוב **הקוינטה**. התוכן המלודי של שני קטעי **הביתין** שונה.

---

1. א. **ביתין עם שם המודוס**:
   1. ''**ביתין דרצד**'' – שיר ידידות עמ' 169; 314; 483.
   2. ''**ביתין דלמאיא**'' – שיר ידידות עמ' 235.
   3. ''**ביתין מסרקי**'' – שיר ידידות עמ' 406.
   4. ''**ביתין דלמזמום**'' – שיר ידות עמ' 474.

   ב. **אינשאד כמחליף לבייתיין**:
   1. ''**הבא ינסאד דרצד**'' (=כאן ינסאד של רצד) – שיר ידידות עמ' 170.
   2. ''**הבא ינסאד נעם 'ירבוני**'' – שיר ידידות עמ' 269.
   3. ''**הבא ינסאד די ע'רבת-לחסין**'' – שיר ידידות עמ' 415.

2. אתה רשאי לשוב **לביתין** של **רצד-ד'יל** כדי שתוכל להכנס ל'**פנה אלי**''

להלכה, כל טקסט יכול לשמש **כביתין**. טקסטים של פיוטים שונים עוברים מפרשה לפרשה על לחניהם או בלחנים אחרים כקטעי **ביתין**. הכל תלוי בהדבק הדברים ובהגיון המוסיקלי[1]...

הפיוטים מושרים בקבוצות רצף. כל רצף כזה נקרא "**טריק**" (= דרך, ר' טרקאן). Chottin, מגדיר את הטריק כ- "**סויטה יהודית על לחנים אנדלוסיים, אנלוגית לסויטה ובנויה על המיזאן**"[2]. המלה "דרך כמלה עברית **לטריק** הופיעה לראשונה בכתב היד **של שלמה טוב עלם** (בו לאדוני משה) משנת תקפ"ז (7-1826) דף ל"ו ע"ב[3]. **הטריק** מורכב מרצף של כמה פיוטים, לפחות שלושה; כאשר הראשון הוא בד"כ אילתורי בנוסח **הביתין** (בסגנון אנדלוסי), או **המוואל** (בסגנון **הדג'ירי**), הפיוטים האחרים, בנויים מקצתם **במיזאן ואסע** (= רחב, איטי), ומקצתם **במיזאן מצרף** = מהיר.

הטריק קיים במוסיקה של יהודי מרוקו כרצף פיוטים נפרד המבוצע בהזדמנויות שונות ללא קשר לשירת הבקשות, רצף שכאמור הועבר לשירת הבקשות. גם במקרים האלה פותח **הטריק באסתח'באר** (**ביתין**)...

לפתיחה הכלית אותה תארנו **בנובה** בשם **תושיה הרכיבו** הפייטנים לפעמים פיוטים עבריים ללא כל קשר **לתפקידה** המקורי **בנובה**, או **למקומה** שם. ההערה המצורפת לפיוט הראשון הפותח את פרשת זכור "**אקריב פרי שפתי לבד**", (שיר ידידות עמ' 483), תעיד על כך:

"**פיוט זה מורכב על אחד משירי ערב ונקרא לקדם דרצד. תושיה דרצד בשירי הערב, כולה מנגנים אותה בריק, ואנחנו בנינו אותה מלאה במלים, והיא משקלים משונים**"

("**בריק**"= ללא טקסט, נגינה בלבד.

"**משקלים משונים**"= משקלים שונים, ללא קשר עם **המיזאן אלקודם** של הנובה)

ההבחנות הבאות יסייעו בידנו להבין את משמעה של הערה זו:

א. העורכים מציינים במפורש את **המיזאן**: "**לקדם דרצד**".

ב. הם מציינים צורה מוגדרת: **תושיה** ומסבירים את אופן ביצועה כפרק כלי, בשעה **שהם** עורכים עליה תרכיבים **לשירה**.

ג. העורכים מתנערים **מהמשמע הריתמי** המתחייב משמוש **במיזאן** "**לקדם**".

ד. התוצר הסופי, של פעולה זו הינו **פיוט המורכב** על מוסיקה שמלכתחילה לא נועדה לשירה. במוסיקה המע'רבית ובמדה לא מעטה נכון הדבר גם

---

1. בהזדמנות אחת בה נכחתי, שלב הפייטן ר' נסים ואעיש כהן לתוך פרשת בא בלחג'אז-כביר טריק שלם **במודוס זרקא**. לטריק זה הקדים ביתין **זרקא** על המלים "רוממו שם אל הנורא". **חיפוש מדוקדק בשיר ידידות גילה כי זהו בית מתוך פיוט לפרשת נח: "יה מתי יבוא הגואל"** - שיר ידידות עמ' 106.

2. א. Chottin-Tableau, p. 149
ב. למונח "**טריק**" יש משמע שונה בפיהם של הפייטנים: א. הפייטן **נסים שושן** משתמש בכנוי זה גם לפיוט בודד.
ג. אצל הפייטן ר' **יוסף בן נון**, טריק משמעו כל הפרשה.
ד. **פייטנים רבים קוראים בשם זה לקבוצת פיוטים**.

3. כתב היד מטטואן נמצא בבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים ומספרו Heb. 8° 3716 ראה סרוסי עמ' 30.

לגבי המוסיקה **השרקית**, יש חשיבות מכרעת לטקסט, ובמובן מסויים היה כנראה ''חבל'' לעורכים לראות קטע מוסיקלי ''יפה'' **מחוץ** לחומר המושר. מאידך, קטעי **התושיה** הם קטעים כליים באופים, והדבר בולט בקשר הרופף והמאולץ שבין הטקסט למוסיקה.

עינינו הרואות כי התמורה **שהתושיה** עברה כאן, איננה רק תפקודית, אלא גם **קצבית**. מקומו של הפיוט ''**אקריב פרי שפתי לבד**'', עלול להטעות אותנו, אמנם הוא מופיע כאן במקום המתאים **לתושיה**, **בראש** סדרת הפיוטים, אך רוב הפרשה הזאת מורכבת על לחנים **מהתושיה ומהמיזאן קאדם, ולתפקידה** של צורה זו **בנובה** אין ולא כלום **עם מקומה** כאן. גם בפרשת **חיי-שרה** עושים העורכים שימוש בצורה זו ובאותו **מודוס**, אך בלא הערת הסבר כלשהי. גם כאן הביטוי ''**תושיה דרצד**'' (בראש הפיוט ''**חורף גם קיץ עבר**'' שיר ידידות עמ' 169) מופיע **אחרי הביתין דרצד**, אך הפעם הוא מופיע בין הפיוטים. מכאן אתה למד כי לתושיה בשירת הבקשות **אינדיקציה מלודית** בלבד ולא צורנית.

צורה המוזכרת בשיר ידידות בשם **מוקטעאת**, אינה מוזכרת במקורות על **הנובה** העומדים לרשותינו. **המוקטעאת**[1] הם פזמונים קצרים המופיעים בכל **הנובאת** אבל **במיזאן** אחד בלבד: **קדאם**. אלה הם שירים פשוטים (במשקל פרוזודי הנקרא ''**בסיט**'' - המתפשט) ללא פיתוחים מלודיים וללא **הטיריטן** ובנובה הם נועדו לשמש כקטעי מעבר בין **הצנאעי** השונות. קטעים אלה, בפשטותם, מאפשרים הקלה מן הריכוז הפיוטי והמוסיקלי **שבצנעה**; תפקידם ככל הנראה, זהה לשל **הבראול** יתכן **והמוקטעאת** הינם **קטעים** שהוצאו מתוך **הבראול**.

הטקסט המקורי של **מוקטעאת** הנובה חג'אז-**כביר** (**במיזאן אלקדאם** כמובן) נפוץ מאד בקרב זמרי **הנובה** הערביים ומשמשם בהזדמנויות שונות ולצרכים שונים (גם כקטע **ביתין במודוסים** שונים):

לא פרק אלאהו שמל עשיקי, אבדן
חתא יעודו ללחצא, ע'וצנא מן אלאוראקי[2].

לחניהם של **מוקטעאת** רבים משמשים לפיוט ''**דודי ירד לגנו**'' כולל לחנו של **מוקטעאת** זה. ''**מוקטעאת פלבסיט**'' מציעים העורכים רק לשבת זכור, אך לחניהם פזורים בפרשיות שונות גם ללא הצהרה מיוחדת. בשבת זכור מוצעת צורה זו פעמיים:

א. לפיוט ''**יהגה שבחך חיכי**'' של ר' **יעקב אבן צור** המקדים את הסדרה, (שיר ידידות עמ' 482).

ב. לפיוט ''**אקריב פרי שפתי לבד**'' המופיע לפני הסדרה (שיר ידידות עמ' 483).

שירת הבקשות מסתיימת בבצועה של **קצידה** אחת לפחות. **הקצידה** היא צורה שירית-מוסקלית נפוצה מאד בקרב יהודי מרוקו; היא בעלת הבטים דתיים וחילוניים, אישיים ולאומיים, הסטוריים ואחרים, וכאמור, בשל חשיבותה תדון בפרק הבא.

---

1. רוב המידע שלי אודות **המוקטעאת** מקורו בשיחותי עם ר' **ישועה אזולאי**.

2. **מי יתן ולא יפריד אלהים**
את אחדות האוהבים לעולם
עד שישובו לעפר
כמו ענף מן העלים.
ראה: מג'מועה, עמ' 332.

מאות הפיוטים המופיעים ב''שיר ידידות'' מאופינים ע''י גיוון רב מאד של **צורות הפיוט**. רבות מצורות אלה מוכרות ומקובלות בפיוט העברי על תקופותיו השונות; לא נוכל להתעכב על כלן. נוסף על ה''בקשה'' נדון כאן בשתים נוספות: **בשיר האזור ובצורה העברית של הצנעה**, צורה שהתפתחה, ככל הנראה, עקב המגע הקרוב של יהודי מרוקו עם המוסיקה האנדלוסית וכחלק מהנסיון לשלב לחנים אנדלוסיים ברפרטואר היהודי.

העולם הערבי הקדום כתב את דברי המדע שלו כשירים. **בעוכאז** שבמרכז חצי האי ערב, ליד **טאיף** נערכו ירידים שבהם קראו המשוררים את שיריהם לפני הצבור או תלו את פיוטיהם על עמודי המקדשים, אלה הן ''**השירות התלויות**'', (''**אלמועלקאת**''). אחרי הופעת האיסלאם ויסוד הממלכות הערביות הגישו המשוררים את שיריהם לח'ליפים. אלה שלמו עבור שירים טובים בכסף וזהב ואף ביהלומים. שירים אלה היו עלילתיים ארוכים, שווי-משקל ושווי-חרוז הנקראים ''**קצידות**'' הקצידות נכתבו בערבית הספרותית.

בספרד, סמוך לשנת אלף, התפתחה צורה פרוזודית חדשה שהשתמשה לא רק בשפה הספרותית אלא גם בניב המקומי המדובר. זהו המושח או בשמו העברי ''**שיר-אזור**'', בטוי שחודש על ידי חוקר השירה העברית - **חיים בראדי**. המושח הומצא - כנראה - על ידי **מוקדם אבן אל מועפה אל קרבי** שהיה משוררו של הנסיך **עבד אללה בן מוחמד אל מרווני** (888-913).

שיר האזור הוא שיר בן שלשה עד ששה בתים שכולם מסתיימים בפיסקה המכונה ''**אזור**''. לבנית האזור משתמש המשורר בחרוזים ובמשקלים כראות עיניו, בתנאי שכל קטעי האזור שבפיוט יהיו זהים בצורתם. החרוז של האזור צריך להיות אחיד ושונה מזה של המחרוזת. משקל הבתים זהה, אך אין הכרח שמשקל הבית היה שונה מזה של האזור. לעיתים, לפני הבית הראשון מופיע אזור ראשון המכונה ''**מדריך**'' (''**טלעה**''), האזור האחרון נקרא ''**חתימה**'' או ''**ח'רג'א**'' (יציאה).

המושח הוא פרי מזוג של תרבויות, ניבים ולשונות שונים: שירה ערבית ושירה עממית-רומנית, שהיא הספרדית הקדומה שהתפתחה מלטינית מדוברת. החתימה או **הח'רג'א** כתובה לעיתים בניב ערבי-אנדלוסי המעורב בספרדית הקדומה. בשירי האזור של משוררי ספרד אחדים כתובות **הח'רג'ות** האלה בניב המעורב הזה (באותיות עבריות) ומקורן בשירים עממיים שהיו נפוצים בזמנו.

אמנם נכתבו שירי אזור עבריים עוד במאה העשירית, אך עיקר פריחתם היתה במאות האחת-עשרה והשתים-עשרה. שירי אזור רבים נכתבו בידי שמואל הנגיד (993-1056), **ר' שלמה אבן גבירול** (1021-1053 בקרוב), **משה אבן עזרא** (1055-1135 או 1140), **יהודה הלוי** (1075-1141?) **ואברהם אבן-עזרא** (1092-1167). גם אחרי גרוש ספרד המשיך שיר האזור להיות אחת הצורות המרכזיות של הפיוט העברי. מרכזי הפיוט העברי שצמחו אחרי הגרוש המשיכו לטפח גם את הצורה הזאת, בעיקר בצפון אפריקה, סלוניקי, קושטא, רודוס, מצרים ובמקומות אחרים שם ישבו יהודים עוד לפני הגרוש כמו תימן, ארץ-ישראל (בעיקר צפת), כורדיסטאן[1].

---

1. בענין זה ראה:
א. **טובי: השירה העברית**, עמ' 55-64.
ב. **מוקד: שיר האזור** עמ' 125-145.

שיר האזור היה במקורו שיר עממי חילוני; נושאיו היו אהבה, יין ועוד. הוא נקלט ביחוד בשירת הקודש למרות התנגדותו של הרמב"ם שנומקה באופיו המתפקר של **המוושח**. יש להניח כי בין הסבות להקלטותה של צורה חילונית זו דוקא בשירת הקודש ניתן למנות את פתיחותה של שירת הקודש לחידושים ובעיקר את העובדה שבמאה העשירית לא היתה לשון עברית מדוברת חילונית שתקלוט את **המוושח**. שיר האזור על משקליו המחורזים, חרוזיו המוסיקליים ושורותיו הקצרות מתאים מאד לזמרה, והוא נקלט כאחת הצורות הפופולריות ביותר בפיוט העברי המושר בבית הכנסת ובשירת הבקשות. שיר האזור וצורות אחרות שנגזרו ממנו נפוץ ומקובל מאד בשיר ידידות. מעניין לציין כי הבקשה על צורתה כפי שתארנו אותה היא – לעומת שיר האזור – **במיעוט** מבחינת **כמות** הופעתה בשירת הבקשות. זוהי תוצאה של התפתחות שירת הבקשות אותה תארנו לעיל.

אמנם, ברוב המקרים אנו יכולים לזהות את צורות הפיוטים בשיר ידידות אך עדיין קיימים פיוטים לא מעטים בעלי מבנה בלתי מקובל, המעורר תמיהות ודורש הסבר. פיוטים קצרים אחדים העומדים ברשות עצמם מוכרים **כחלקים** מפיוטים אחרים, והפיוט המקוצר בנוי מאות אחת **מאקרוסטיכון** שמו של הפייטן. במקרים אחרים הטקסט קצר מדי להוות את כל הפיוט ואין בידינו הפיוט השלם. לעיתים, בנה הפייטן את הפיוט על **האקרוסטיכון** של שמו, **אך הוסיף טור נוסף**. ברוב המקרים מדובר בפייטנים ששמם מורכב **מארבע** אותיות; משום מה נדרש הפייטן **לחמישה** טורים ולא לארבעה. בפיוטים אחרים ניכר הדבר כי מחברם בנה אותם בצורת שיר אזור, אך הסתפק בבית אחד ואזור אחד בלבד. צמצום זה מתמיה משום שמאבד הרבה מטעמו של שיר האזור על משקליו ומקצביו המיוחדים. אין להניח כי הפייטן צמצם את פיוטו ללא סבה. מה יכולות להיות הסבות לתופעות אלה?

יש להניח כי אחדים מפיוטי שיר ידידות נכתבו מלכתחילה בכדי להיות מושרים **כצנעה עברית**. הכותרת הקצרה – **פיוט** – בראשם של קטעים קצרים אלה נותנת מקום להניח כי המלה "**פיוט**" הינה – אולי – תרגום לבטוי **צנעה** שמשמעותה **אמנות** או **מלאכת מחשבת**, למרות המשמע הרחב של המלה "**פיוט**".

בשיר ידידות מופיעים פיוטים רבים שנותקו מפיוט אחר, ובצורתם זו הם מאד נפוצים. ניתוק חלק מפיוט הוא דרך מקובלת מאד גם בבנית **הצנעה**, כפי שראינו בפרק אודות **הנובה**. קרוב לודאי כי מטרת פייטנים עברים שנהגו כך בפיוט העברי היתה ליצור את **הפיוט המושר**, את **הצנעה**.

במקרים רבים זוכים שברי פיוטים לעצמאות ומוכרים כיחידות עצמאיות נפרדות בפיוט של יהודי מרוקו גם מחוץ לשירת הבקשות. בשירת הבקשות, דוקא פיוטים אלה זוכים לתפוצה רבה. נראה ליחס את תפוצתם לתאימותם הרבה ללחנים. בשיר ידידות, למעשה מהווים פיוטים אלה בעיה בפני עצמה משום שלא כל מקורותיהם של שברי הפיוטים האלה מוכרים. טרם נערך מחקר שיפתור כמה בעיות בתחום זה. דוגמאות לקבוצה זו– מהווים הפיוטים הבאים:

א. "**מזולזלת בנבכי ים**" – בית אחרון מפיוטו של סלאם – "**סגולתי ואור עיני**" (שושנה עמ' מח'). "האות הראשונה ב"מזולזלת" היא האחרונה באקרוסטיכון של שם הפייטן– סאלם). **מזולזלת** כתוב במשקל **המרנין** המכונה הזג', אחד המשקלים הפרוזודיים הנפוצים ביותר ומצוי לרוב **בצנעה** של **נובאת** רבות. לכן תאימותו האפשרית למוסיקה אנדלוסית היא מוחלטת. הפיוט זכה לתרכיבים **בכל מודוסי הנובה** וברוב המודוסים **הדג'ריים**. יתרה מזאת, פיוט

זה מצוי בתרכיבים עבריים רבים של אותה **נובה במיאזן שונים** הן משום שתופעה זו מקובלת **בנובה** והן משום **שבנובה** עצמה, עוברים לעיתים טקסטים **מנובה** אחת לשניה **וממיזאן** אחד למשנהו.

ב. מתוך הפיוט ''**יום פדותי**'' (סמן-יוסף) (שושנה עמ'-ק''ס), הכתוב בצורת **שיר אזור**, מושר רק הבית והאזור הראשונים. **הצנעה**, כזכור אינה אלא בית ואזור שנלקחו משיר אזור אחר או שנכתבו במיוחד לשם כך.

פיוטים נוספים שאין לדעת מאין נלקחו הם:

א. **מה נעמו עלי-ידידות קוני** (הנ''ל עמ'-מ''ד).

ב. **שולמית בשיר יספה-לפני צור קדוש ישראל** (שושנה עמ'-קפ''א).

שם מחברם של פיוטים אחדים בנוי **מארבע** אותיות בלבד, אך מסיבה לא ברורה, אולי מוסיקלית, ראה המחבר להוסיף **לאקרוסטיכון** של שמו שורה **חמשית**. כזכור, בנויה הצנעה **מחמשה או שבעה** טורים. יש להניח כי הפייטן בקש שפיוטו **יושר**, או שכתבו ללחן קיים; והכין את הקרקע לכך בתיתו צורה **פרוזודית** מתאימה המקובלת במוסיקה האנדלוסית **כצורה מושרת**, כלומר- **הצנעה**.

זה בלבד יכול להסביר מדוע ר' **שלמה אבן גבירול** הוסיף לא אחת טור **נוסף** לפיוטיו, פיוטים המוכרים **בלחניהם** אצל יהודי ספרד והמזרח בכלל. בין פיוטים אלה יש למנות את **שפל רוח, שנאנים שאננים** ועוד. בפיוט **שחי לאל יחידה החכמה** פתר ר' שלמה את בעית שמו ע''י הוספת ה-**חזק**: וכך נוצר פיוט שמספר טוריו **שבעה** ובנוי בדיוק לפי צורת **הצנעה הסובאעיה**. לכן, אין תמה שפיוט זה של אבן גבירול נפוץ מאד בקרב יהודי מרוקו וידוע בכמה **מודוסים**: חגאז-כביר, עירק, רמל-מאיא ועוד. לעיתים, השורה הנוספת מתבססת על ה-**ח**' בלבד של ה-''**חזק**'' הפותח את הטור האחרון כפי שנמצא בפיוטו של **יעקב**: **יה השקף** (שושנה, עמ'-כ''ה). פייטנים אחרים רבים שפיוטיהם מושרים בשיר ידידות ושמם מכיל **חמש** אותיות מוותרים על ''חזק'' וכך הפיוט מכיל רק חמשה טורים. לעיתים הם מאריכים את הפיוט עד לשבעה טורים כנראה ע''פ דרישת **צנעה** ''**סובאעיה**''. הדוגמאות לפיוטים קצרצרים אלה נפוצות על פני שיר ידידות. נזכיר כאן אחדות בלבד:

א. **יענה פי הדרך** (ס' יהודה יחד עם ה''חזק''=שבעה טורים) (הנ''ל עמ'-כ''ז).

ב. **יום ולילי/אהלל יוצרי/חיש בגרוני** (ס' יהודה-חמשה טורים) (הנ''ל עמ'-קל''ד).

מאחר ויש גם צנעה בת **שלשה** טורים, אין תמה שלעיתים מנתקים הפייטנים את הסמן ''**חזק**'' מתוך סיומות של פיוטים ושרים אותו **כפיוט עצמאי**. המלים של אבן גבירול, ''**חסין נושא שחקים על זרועו**'' הן **שם דבר** בשירת הבקשות ופייטנים עושים בהן שמוש רב. שלש שורות אלה מופיעות בצורה מנותקת מן הפיוט (**אדע אני אור**) כקטע עצמאי המושר בפרשת ויצא (**שושנה**, עמ'-ק''פ).

הפיוט **שפל רוח** של אבן גבירול (פרשת נח), נושא את הכותר ''**אסתכבר-בייתיין**'' ושורות ממנו נפוצות עד מאד בשירת הבקשות. בדרך כלל, לוקחים הפייטנים טור אחד, דו-צלעי ומושר כבייתיין, מתוך חמשת הטורים משתמשים הפייטנים לבייתיין רק בטורים הפנימיים. בנוסף להיותו בייתיין, מושר פיוט זה **כצנעה** (**ח'ומסיה**) וכקטע עצמאי עם לחן קצבי משלו:

שפל רוח שפל ברך וקומה / אקדמך ברוב פחד ואימה
לפניך אני נחשב בעיני / כתולעת קטנה באדמה

מלא עולם אשר אין קץ לגדלו / הכמוני יהלל ובמה?

הדרך לא יכילון מלאכי רום / ועל אחת אני כמה וכמה
הטיבות והגדלת חסדים / לך תיטיב להודות כל-נשמה[1].

המבנה של שירי אזור לא מעטים המושרים בשיר ידידות מעורר תמיהה: **בית ואזור בלבד**. תכונות רבות המיחדות את שיר האזור אינן יכולות לקבל בטוי במסגרת הזאת: בגין ההבחנה בין בית ואזור על פי החרוזים החוזרים בבתים והמשתנים באזור. למעשה, רבות מסגולותיו של שיר האזור אובדות בקיצור הזה. לשם מה אם כן, כתבו והעתיקו משוררים ופייטנים קטעים מפיוטים שלמים? התשובה ככל הנראה טמונה **בצנעה**. גם **הצנעה האנדלוסית** אינה כאמור אלא בית ואזור שנותקו משיר אחר או שנוצרו במתכונת זו כדי לענות על צרכי **הצנעה המושרת**. פיוטים שנוצרו בצורה זו או שנותקו מפיוטים ארוכים הם אפוא **צנעה עברית** שנוצרה במקביל **לצנעה האנדלוסית**. צנאעי עבריות אלה נוצרו ככל הנראה ע''י פייטנים שהתמצאו במוסיקה האנדלוסית ופיוט העברי כאחד. אם נזכור כי לא רק שיר האזור כי אם גם **הצנעה**, הנה תרומה של תרבות הפיוט האנדלוסי, אזי נבין כי לרעיון זה יש אחיזה במציאות. השפעת הערבים על הפיוט העברי מקובלת על הכל; השפעתם קיימת אף על המוסיקה של יהודי מרוקו. אין כל סבה נראית לעין שהשפעה זו תעצר בנקודה המוסיקלית ביותר המשלבת צורה פיוטית ומוסיקה. רעיון זה מתקבל על הדעת לא רק לאורן של ההשפעות שהוזכרו, אלא גם לאור התמצאותם של הפייטנים בשירה ובמוסיקה האנדלוסית, שתי אמנויות שנראו להם כיחידה אחת, או לפחות כשתי יחידות המשלימות אחת את רעותה.

לדברים האלה נוסיף שלש הערות:

א. לא כל הפייטנים היו בקיאים באמנות הפיוט ומוכשרים **ליצור צנעה** עברית המקבילה במשקלה ובמבניה **לצנעה** המקורית. הפתרון המידי האפשרי היא ניתוק בית ואזור מתוך שיר אזור קיים. הדוגמאות שהובאו מוכיחות כי לנגד עיניהם של פייטנים **אחדים** עמדה דוגמת **הצנעה** הערבית, בשעה שניתקו קטעים מפיוטים אחרים וערכו את התרכיב העברי.

ב. ההערות המוסיקליות בשיר ידידות עושות שימוש רב מאד בבטוי ''**טע'טיה**'' אשר כזכור הנו **הטור המרכזי** של **הצנעה**, הטור שבו מתחולל המפנה המוסיקלי. כשאנו מצרפים עובדה זו לכל הנאמר לעיל, מתחייבת המסקנה כי גם העורכים ראו בפיוטים אחדים **צנעה עברית** מבחינת הטקסט; שאם לא תאמר כן, כיצד הרשו לעצמם להשתמש בכנוי ''**טע'טיה**'' לתאור פעולות מוסיקליות שיש לבצע בתוך הפיוט?

ג. גם כאשר אנו מוצאים פיוט הבנוי לפי מיטב כללי **הצנעה** והעושה שימוש ב''**טע'טיה**'', עדיין אין זה אומר כי טקסט זה הורכב על לחני **הנובה**, מבנה הצנעה ומנחיה משמשים גם במוסיקה שמחוץ **לנובה האנדלוסית**, וצורת **הצנעה** נפוצה גם בפיוט העממי ולהבדיל גם בשיר הערבי החילוני.

---

1. בניגוד לשיר ידידות המביא את הפיוטים בלא התחשבות בצורתם **הפרוזודית**, מקפיד ר' חיים שושנה כזכור, על הצגת הפיוט בצורתו **הפרוזודית** הנכונה. הפיוט **מזולזלת** מוצג בצורת **צנעה**: שלשה טורים לעומת שניים. הטור השישי הנוסף ''המפריע'' כביכול למבנה, מוצג **במרחק** מן הפיוט. (ראה שושנה, כרך א' עמ' מ''ח). בצורת **צנעה** כתוב הפיוט **שפל רוח**, שושנה, כרך א' עמ' מ''ד.

הקשר בין הטקסט למוסיקה הוא אם כן גורלי לא רק מצדדים חיצוניים כמו הטעמות מלים, פיסוק וכו' והשפעתו פולשת לתחום הצורני. עם זאת, עלינו לטפל גם בקשר שבין הטקסט למוסיקה. מה אופיו של קשר זה? בדרך כלל, לא עסק הפייטן בהלחנה אלא הרכיב לחן קיים על פיוט שיצר או על פיוט קיים. מלאכת היצירה המוסיקלית, ההלחנה נתונה גם כיום בידי הזמר החילוני שהוא בדרך כלל מוסיקאי מקצועי, מלחין ובקי באמנות המוסיקה. הפייטן לעומתו, הוא חובב מוסיקה ופעולתו מצטמצמת בדרך כלל בפעולת **התרכיב**. זו נעשית אם על לחנים שמחבריהם ערביים, ואם על לחנים ערביים שנכתבו בידי יהודים. הנוהג להרכיב לחן ידוע על טקסט חדש היה מקובל מאד גם במוסיקה המערבית של ימי הביניים והוא ידוע בשם "**קונטרפקטום**" (Contrafactum)[1]. הפייטנים הכירו את המוסיקה הערבית שהיתה שגורה במרוקו ואהבוה, אולם הטקסט הערבי החילוני היה בעיני הממסד הדתי מכשול חמור. הממסד הדתי ראה בטקסט זה שעסק ברובו באהבה וחשק סכנה להעביר את היהודי על דעתו ואולי גם על דתו. מאידך, העם אהב מאד את המוסיקה. לכן, היה צורך להגיע לפשרה כלשהי. היא נמצאה על ידי פייטנים שהכירו את הזמר הנכרי ואהבוהו ושיחד עם זה היו אמונים היטב על הפיוט העברי ומוכשרים דיים לשלב את הלחן הזר לטקסט העברי. הראשון שערך פעולת תרכיב זו בהכרה ובגלוי, ומשך עליו כל חיצי הבקורת היה אחד מגדולי הפייטנים של עם ישראל – **ר' ישראל נג'ארה**[2]. לא זו בלבד שהרכיב פיוטים עבריים משלו לשירי אהבה טורקיים ואחרים, אלא שאת פיוטיו העבריים יצר **במגמה ובכוונה מוקדמת**, למען יתאימו ללחן הערבי או הטורקי המסויים. הטיעון העיקרי נגד פעולת תרכיב זו הוא כי הפייטן או מי ששר את הפיוט העברי החדש אינו יכול שלא להזכר בשיר החילוני המקורי שעליו הורכב הטקסט העברי[3]. כתוצאה מכך, מגיע הפייטן להרהורי עברה בהסתנן מחשבות זרות וחילוניות, למחשבת הצבור דווקא בשעת התפילה. אך המציאות היתה יותר חזקה. המקובלים אנשי צפת שהחלו להתאגד ולהשכים קום לעריכת תיקונים אף הם שרו את שירי נג'ארה ותפוצתם גדלה מאד. על מקומו של ר' ישראל נג'ארה ושירתו בתולדות הפיוט העברי כותב יוסף יהלום בסיום מאמרו על נג'ארה:

כמה מסממניה החשובים ביותר של התחיה העברית משוקעים בשירתו החדשנית של נג'ארה. היה זה רגע גדול בתולדות הספרות העברית, של פגישה מרעננת בין היצירה העממית והיצירה האמנותית, בין שירת ישראל

---

1. ראה:
Apel, pp. 203-204

2. על ר' ישראל נג'ארה וסיגיה זו בכל, ראה:
א. **יהלום**: עמ' 96–124.
ב. **אבנארי**: עמ' 383– 384.

3. מלכתחילה, לא קבל הממסד הדתי את הלחן הערבי כמובן מאליו. על יחס הדת לפעולת התרכיב ראה:
א. **אבנארי**, עמ' 383– 384.
ב. **אלבז– שבע**, עמ' שצג– שצז.
ג. **חזן– ספרות**, עמ' 23– 25.
ד. **יהלום**, עמ' 96– 124.
ה. **רצהבי**, עמ' 8– 13.

ושירת העמים, בין הקודש והחול. המיזוג המקורי נתן תנופה לפריצתן של מסגרות ישנות הן בצורות והן בתכנים. במערכות החברתיות שנוצרו סביב מנהגי הקבלה נקלטה שירתו בהתלהבות. ר' ישראל נג'ארה נתן ביטוי נעלה לרגשותיו של דור שלם שחפש דרך רוחנית חדשה בארץ ישראל. תפוצתה המהירה ופרסומה בציבור עשו את שירתו למקובלת ובעלת השפעה. השירה העברית במזרח נשענת במדה מרובה על יצירתו ועל חידושיו עד הזמן האחרון[1].

ואמנם, למסורת זו של ר' ישראל נג'ארה יש אחיזה איתנה בפיוט העברי עד לימינו אלה ממש. בכל ארצות המזרח התיכון, אסיה ואפריקה הצפונית המשיכו פייטנים לכתוב טקסטים עבריים ללחנים זרים בטכניקה המיוחדת שהיתה מקובלת בימי נג'ארה, טכניקה ששמרה על צלילי המלים הזרות במלה העברית. טכניקה זו מצויה לרוב בפיוט של יהודי מרוקו על סגנונותיו השונים. ממבחר ענק נביא שתי דוגמאות בלבד:

א. לשיר האנדלוסי "**עשקת פלאנדלוסיה**" (במודוס סיכא) נערך ע"י ר' חיים סויסה[2] תרכיב נפוץ מאד בקרב יהודי מרוקו:

המקור: "**עשקת פלאנדלוסיה צע'ירה שבא ח'מוריא**"

התרכיב: "**נעצר בארץ נשייה, עמך הוציא ממכמור יה**"

קריאת הפיוט העברי של ר' חיים בהיגוי המקובל על יהודי מרוקו מקרבת את צליל המלים העבריות למקור.

ב. במצעד הפזמונים השנתי של מרוקו (ב-1978) זכה במקום ראשון שיר הנפוץ מאד גם בארץ, בעיקר בין יהודי מרוקו. שיר זה נקרא "**להלא יזיד כתר**" (שאלוהים לא יוסיף עוד). זהו אחד השירים המבוקשים ביותר בין יוצאי מרוקו, וזמרים ולעיתים גם פייטנים חייבים לספק את דרישת הקהל ולהשמיעו לציבור דורשיו. בגלל חילוניותו וטיפולו בצורה נמרצת בנושא ארצי כמו אהבה גשמית, נמנעים הפייטנים מביצועו. רק לאחרונה התאפשר בצועו ע"י פייטנים במלים העבריות: "**לולא אל נאדר**"...
עלינו לציין כי נוסח זה הינו רק אחד מכמה נוסחים עבריים המוכרים לשיר זה.

אלפי פיוטים מורכבים על לחנים ערביים, אם תוך כדי שמירת צליל המלה הערבית בטקסט העברי ואם בלעדיה. הרפרטואר המלודי הזה שייך במדה רבה לאותה חברה לא יהודית שבתוכה ישבו יהודים, והוא מאפשר את שיחזור חייה המוסיקליים. במרוצת הדורות ודאי שחלו תמורות רבות בלחנים אלה, עקב בצועם בטקסט יהודי ועל ידי יהודים. יש להניח כי ההטעמה המיוחדת ללשון העברית ולמבצע היהודי חוללו שינויים בלחנים ונתנו להם את אופים היהודי. המקור העיקרי למוסיקה של שירת הבקשות נמצא בשירים ובקטעי מוסיקה ערבית[3] עממית ואמנותית כאחד ממנה נלקחו הלחנים בלבד. בקשר שבין הלחן הערבי לפיוט העברי, ניתן לאתר שלושה שלבים:

---

1. ראה יהלום, עמ' 124.
2. סויסה, עמ' 45.
3. בבטוי "מוסיקה ערבית" כאן, אני כולל גם לחנים של שירים עממים ואמנותיים שנכתבו בידי יהודים. למשל לאחדים מלחניו של סמי למגריבי, החי כיום בקנדה, הורכבו טקסטים עבריים. השירים האלה נוצרו לשמש את הסביבה החילונית; הטקסט היה ערבי-חילוני בתוכנו, אף שהמוסיקה נכתבה בידי יהודים, הריהי ערבית לכל דבר.

א. המקור הערבי מצויין על הטקסט: לעיתים, ציון זה הכרחי, משום שבדרך כלל הפייטן מחבר הטקסט, ערך פעולת תרכיב על שיר ערבי מסויים. שיר זה הינו בדרך כלל שיר מוכר ונפוץ, ודי בציון שמו בראש הפיוט העברי כדי לאפשר את בצוע הפיוט על פי הלחן. כאן, הלחן הערבי מוכר הרבה יותר מן ה''תרכיב'' החדש.

ב. המקור הערבי אינו מצויין על הפיוט, משום שרק מעטים זוכרים אותו ואת מבצעו המקורי. הפיוט העברי על פי לחנו של אותו שיר ערבי, מוכר היטב, בעוד שהמקור הערבי החל לצאת מן הרפרטואר המקורי שלו. ''**יוצר מידו**'', פיוטו של ר' יצחק פראג'י שוואט מושר בפי יהודי מרוקו על פי לחנו של שיר תוניסאי ישן: ''**יא חביבתי תעאלי– תעאלי ללעין**'' (חביבתי, בואי אל העין). המקור הערבי מוכר כיום למעטים בלבד, בעיקר מבני הדור הישן.

ג. המקור הערבי נשכח: הקשר בין הלחן הערבי לפיוט העברי נותק. השיר הערבי שתרם את לחנו לפיוט העברי נשכח, הפיוט על לחנו מוכרים כיחידה אחת. השיר הערבי נשכח עקב דינמיקה הפועלת עליו ברחוב הערבי, דינמיקת הפזמון החולף מן העולם בבוא פזמון אחר תחתיו. במקרה זה, ציון השיר הערבי אינו משרת כל מטרה משום שאין מי שזוכרו ושמו של הלחן הערבי אם צויין, הועתק על ידי העורכים מתוך נאמנות למסורת בלבד. עתה מתחיל הפיוט השלם לחיות חיים עצמאיים ולא פעם משמש בעצמו בסיס לתרכיב חדש.

על פי רוב באו עורכי שיר ידידות אל המוכן. לרוב הפיוטים תואמו לחנים במשך הדורות, לכן די היה ברישום הפיוט. הלחן היה צמוד לפיוט באופן טבעי, שניהם הוכרו כצמד. עם זאת, נזקקו לפעולת התרכיב בכמה וכמה מקרים כפי שתארנו והם בעיקר ''**דודי ירד לגנו**'', ''**ידיד נפש**'', ''**בקשות**'' וקצידות. בנוסף לאלה, העורכים עצמם הרכיבו פיוטים רבים והעירו על כך הערות שונות שפרשנו כאן. אין לשכוח כי התרכיב הנו פעולה דינמית ובלתי פוסקת הנמשכת עד היום. אפילו בתוך הרפרטואר עצמו, פיוטים חדשים מורכבים שוב ושוב על הלחנים המוכרים, **תרכיב חדש על תרכיב ישן**. תרכיבים אלה נוהגים לפי כל כללי התרכיב: שמירה על המשקל, החרוז וכו'. עקב החלטתם של עורכי הקובץ לערוך הפיוטים לפי מפתח מודלי, נדרשו לפעמים לתרכיבים חדשים. תרכיבים חוזרים אלה אפשרו להם למלא את החסר ברפרטואר מבחינה **מודלית**.

שירת הבקשות מתבצעת בשעות הבוקר של השבתות שבין סכות לפסח. הבצוע נתון בידי חבר פייטנים מומחים בהנהגת הפייטן הראשי המכונה ''**מקדם**'' (מעין מנצח). הפייטנים נוהגים להפגש מידי שבוע להכנות ולחזרה

---

1. על פראג'י שוואט ופיוטיו, ראה: **חזן– שוואט**.

2. פיוטים חדשים המורכבים על פיוטים ישנים הם תופעה מקובלת בשיר ידידות; הדוגמאות הבאות הן אך טיפה מן הים:
   1. בקשות שהורכבו על פיוטים קיימים:
   א. ''**מה טוב מה נעים גורלו**'', נועם – ''**שומר שבת מחללו**'', שיר ידידות עמ' 42.
   ב. ''**קוראי עונג שירו יחדיו**'', נועם – ''**קום יחידתי**'', שיר ידידות עמ' 44.
   ג. ''**אלף אלהא די בכל עלמא**'', נועם – ''**אל אל אשחר**'', שיר ידידות עמ' 45.
   ד. ''**שבת כאישון בת עיך**', נועם – ''**עין חן עלי בנך**'', שיר ידידות עמ' 47.
   2. תרכיבים חדשים שהורכבו על ישנים:
   א. ''**דגלנו מהר תרים**'', נועם – ''**נאוה את וגם שירך**'', שיר ידידות עמ' 243.
   ב. ''**חסדי ה' אמלל**'', נועם – ''**לאל אדום וצח**'', שיר ידידות עמ' 356.

במפגש הנושא אופי חברתי. החזרה מלווה בשיחה, אכילה, שתייה וכו'. הפייטן הראשי קובע מי ישיר את הביתין ואלו פיוטים יושרו בשבת. הבחירה חופשית: הפייטנים רשאים לבחור כל רצף פיוטים הנראה להם במסגרת הפיוטים המוצעים על ידי שיר ידידות אפילו אם אינם כלולים באותה פרשה. הכלל הוא שהמודוס של השבת הוא גורם יציב וברור אם כי לעולם אין שרים את כל הפיוטים במודוס יחיד. בשבת, כאשר באים לבצע את הפיוטים, מתגלים בדרך כלל הפרשים רבים בין מה שתוכנן למה שיכול לקרות בפועל. הגמישות המלווה את הבחירה מאפיינת גם את הבצוע. בדרך כלל, הפייטן הראשי הוא הפותח בשירה ויתר הפייטנים מצטרפים אליו. השירה מתחלקת בין קטעים מקהלתיים וקטעים סולניים. נוכחות פייטן חשוב או דמות נכבדה אחרת מגבירה את המתח ומעלה מאד את רמת הבצוע של המשתתפים. בנוסף לקבוצת הפייטנים נמצא בדרך כלל גם קהל חובבים הנוטל חלק בבצוע, חלק, הנע בין הימהום של לחנים ומשפטים ועד להשתתפות פעילה הבאה לבטוי בשירת מענה. הפסוקים שעונה הקהל אינם זהים בכל הקהילות.

כמובן, בצוע זה נעשה ללא כלי נגינה מלווים מפאת קדושת השבת. בצוע פיוטי שירת הבקשות עם כלי נגינה נערך במופעים שונים, ואז בדרך כלל, אין שרים את הפיוטים שמקובל לשיר בשבת, אלא את הפיוטים האהובים ביותר. אלה הם בדרך כלל פיוטים ריתמיים, או תרכיבים על הנובה, או לחנים דג'יריים שמקורם הערבי מוכר היטב. במופעים אלה הדמות המרכזית היא הפייטן הסולן. אפיים החברתי והדתי של מופעים אלה שונה מאד מן הצורה שבה מתקיימת שירת הבקשות. במועדה הטבעי, יש לשירת הבקשות אופי ליטורגי-דתי, בשעה שהופעתו של פייטן סולן במופע הבא לשיר אותם פיוטים, הינה הופעה אישית, חגיגית ובעלת השראה דתית.

הערות העורכים בתחום זה של הבצוע מאלפות באשר הן מעידות מחד על הגמישות הרבה בבצוע שירת הבקשות, ומאידך קיימות הוראות רבות שניתן ללמוד מהן מה חשבו העורכים לאדיאלי. נזכיר לדוגמה שתי תכונות אופיניות מאד בבצוע שיהב"ק: בצוע חלק מהפיוט והעברת לחנים מפיוט אחד למשנהו. שתי תכונות אלה אותן ניתן לתאר במונח אחד, - גמישות, מתיחסות למעשה ללחן, לטקסט ולמודוס. גמישות זו באה לידי ביטוי מלא בהוראה להדרכת הפייטנים הנתנת בשיר ידידות. מהוראה זו לפיוטו של ר' דוד חסין "אליך צורי שוכן עליה", המורה כיצד לבצע פיוט זה, אנו למדים על אופן הבצוע המקובל בשירת הבקשות והריהי כלשונה:

האד לפיוט. עלא לשון דיאלו. די הווא לשון צח ונקי. ומה גם די רעיון דיאלו הווא עלא לגאולה. כא יחדאז יתוקאל כאמל. ומנאיו הווא טויל ומא יליק סאי כיוו בנגמה וחדא החנא כא נקסמוה עלא נג'אים וכול מעללם יזיד וינקץ כיך ידהרלו[1].

מהערה זו אנו למדים כי לא נהגו לבצע את כל הפיוט, העבירו לחנים מפיוט אחד למשנהו וטקסטים מלחן ללחן. תופעות אלה נפוצות מאד בבצוע שיר ידידות.

---

1. שיר ידידות עמ' 377. ההערה כתובה בלשון המדוברת בפי יהודי מרוקו: מע'רבית יהודית. ניב זה של השפה הערבית מפעיל, כפי שניתן לראות, ביטויים עבריים לרוב:
פיוט זה על לשונו - לשון צח ונקי, ומה גם שנושאו הוא רעיון הגאולה, חייב להאמר בשלמות. מאחר והוא ארוך ואינו מתאים לשירה בלחן אחד, הרי אנו מחלקים אותו על נעימות שונות, וכל אומן יוסיף ויגרע כראות עיניו.

הערות נוספות עוסקות בתחומים שונים של הבצוע:

א. **מקום התחלת השירה**: הוראה מיוחדת יכולה להזמין את הפייטן להתחל לשיר פיוט מסויים לא מראשיתו אלא ממקום אחר. אחת ההוראות הנפוצות ביותר מסוג זה, היא ההוראה: "**דכול בטע'טיה**". בדרך כלל, ה"**טע'טיה**" זהה ל-ב' של הלחן או לפזמון[1]. לעיתים, מציינת ההוראה את השורה המדוייקת שבה יש להתחיל לשיר, כמו זו של הבקשה- "**סדרי בראשית**" (שיר ידידות, עמ' 220).
"דחו'ל מן '**עליון ביום ראשון ברא**' "[2].

ב. **בצוע חלקי של הטקסט**: הוראה שאין לבצע את כל הטקסט. בראש הפיוט "**יעלת אהבים**" (שיר ידידות, עמ' 178) מוזמן הפייטן להפסיק את הפיוט הקודם ("**אבן סוחרת ודר**", שיר ידידות עמ' 177) עוד לפני תומו:
"**דכול לפיוט 'יעלת אהבים' חסן יכון מן לבית ללכרה די 'אבן סוחרת ודר' ומה תעמל סי הנה 'יה בנה מקדש', יתכתב, ומה יתוקאל סאי**"[3].

ג. **שבוץ טקסט אחד במשנהו**: הוראה לבצע בין שני פיוטים חלק מתוך פיוט אחר: בין הפיוטים "**שם ה' הודו**" (שיר ידידות עמ' 222) לבין "**כוכב עוזך**" (שיר ידידות עמ' 222) מוזמן הפייטן לשיר בית אחד מתוך הבקשה "**חולת אהבה אני**" (שיר ידידות עמ' 66): "בית מן '**חולת אהבה אני**' עמ' 67".

ד. **עצירה זמנית**: "**הנא ואחד לוקפא**"[4].

ה. **גוון הלחנים**: הוראה להחליף את לחן הבתים האמצעיים של הפיוט כדי לגוון את המוסיקה. בכותרת הפיוט "**עת דודים כלה**" (שיר ידידות עמ' 237) אנו קוראים:
"**לביות לוסטין די 'עת דודים כלה' יכונו נועם 'מבורך שבת', ולבית ללכרה יתכון פחאן לוולה באס יתכפף נג'מה דלוסט**"[5].
החלפת הלחן של הבתים האמצעיים נעשתה כדי "להקל", כלומר לגוון את הפיוט. אמצעי גוון זה מקובל בשירת הבקשות ביחוד כשהפיוט ארוך[6].

---

1. הוראה זו מופיעה בראש הפיוטים הבאים:
א. "**אל אלהים אשיר בשירתי**", שיר ידידות עמ' 83.
ב. "**שער פתח דודי**", שיר ידידות עמ' 124.
ג. "**שער אשר נסגר**", שיר ידידות עמ' 288.
ד. "**יהגה פי שיר הודאות**", שיר ידידות עמ' 395.

2. החל את השירה ב"**עליון ביום ראשון ברא**". הבקשה עצמה מופיעה בעמ' 30. הערה בנוסח דומה נתנת גם בפיוטים הבאים:
א. "**אן תחנה**", שיר ידידות עמ' 20: "דכות מן '**יום נוססה**' ".
ב. "**נפוצותינו כנס**", שיר ידידות עמ' 352: "דכול מן **יודע מכאובנו**".

3. "**הכניסה לפיוט 'יעלת אהבים, מוטב שתהיה מן הבזת האחרון של 'אבן סוחרת ודר'. "יה בנה מדש" לא יושר כאן. נכתב אך לא יושר**".

4. "כאן-עצירה", ההערה מופיעה בסוף הפיוט "**יה משגבי**", שיר ידידות עמ' 220.

5. "הבתים האמצעיים של '**עת דודים כלה**' יושרו בלחן של '**מבורך שבת**'. הבית האחרון יושר בלחן של הבית הראשון כדי שהלחן האמצעי יוקל".

6. ראה שיר ידידות עמ' 238. בסוף הפיוט "**מתי יבוא משיח יגאלנו**" מופיעה הערה (שיר ידידות עמ' 239): "מנאיין האד לפיוט הוא טויל חסן יכונו סי ביות מנו פלוסט נועם '**יעלם שבני**' " (מאחר ופיוט זה ארוך, מוטב שאחדים מבתיו האמצעיים יושרו בלחן של '**יעלם שבני**' ".

ו. **תרכיב**: הוראה לשיר את הפיוט בלחן של פיוט ערבי כלשהו. ההערה כוללת אחת משתי המלים הערביות ''**קד**'' ''**קיאץ**'' ומשמעות שתיהן היא ''במדת'' או ''על פי'', וכאן בא שמו של השיר הערבי. כשהתרכיב נערך על פיוט עברי נתנת הוראה בלשון העברית: נועם...

הקצידה בשיר ידידות

המקורות, הטקסט והמוסיקה

''**שיר ידידות**'', קובץ שירת הבקשות של יהודי מרוקו מביא כ-550 פיוטים המחולקים על פני עשרים פרשיות השבוע שבין פרשת ''בראשית'' ל''שבת זכור''. כאמור, את השלב האחרון המסיים כל אחת מסדרות הפיוטים חותם בצועה של **קצידה** אחת לפחות מתוך מבחר **הקצידות**[1] המופיעות בסוף כל פרשה. **שיר ידידות** מביא בסה''כ **שמונים וארבע** קצידות לפי הפרוט הבא:

הפרשה	מודוס הפרשה	מס' הקצידות
1. ''**בראשית**''	**רמל- מאיא**	**שלש**
2. ''**נח**''	**צביהאן**	**שלש**
3. ''**לך- לך**''	**רמל- מאיא**	**שלש**
4. ''**וירא**''	**חג'אז- משרקי**	**שמונה**
5. ''**חיי- שרה**''	**רצד**	**שלש**
6. ''**תולדות**''	**רמל- מאיא און (=או) צביהאן**	**חמש**
7. ''**ויצא**''	**רמל- מאיא און צביהאן**	**שש**
8. ''**וישלח**''	**חג'אז- כביר**	**שלש**
9. ''**וישב**''	**מאיא**	**ארבע**
10. ''**מקץ**''	**חג'אז- כביר**	**שש**
11. ''**ויגש**''	**חג'אז- כביר**	**שש**
12. ''**ויחי**''	**רצד- ד'יל אוו אסתהלאל**	**ארבע**
13. ''**שמות**''	**אסתהלאל אוו מאיא**	**חמש**
14. ''**וארא**''	**עשאק**	**ארבע**
15. ''**בא**''	**חג'אז- כביראוו חיצר**	**חמש**
16. ''**בשלח**''	**חג'אז- משרקי**	**אחת**
17. ''**יתרו**''	**ע'ריבת- לחסין**	**חמש**
18. ''**משפטים**''	**חג'אז- כביר**	**חמש**
19. ''**תרומה**''	**ערק- עג'ם אוו מזמום**	**שתיים**
20. ''**שבת- זכור**''	**רצד**	**שלש**

בשעה שפיוטי שיר ידידות לוקטו ממבחר הפיוט העברי מהמאה התשיעית ועד המאה התשע-עשרה הרי **הקצידות** נכתבו כולן בידי משוררים עבריים מרוקניים. משוררים אלה, היו אמונים על **הקצידה** המקומית ודרכי חבורה, ונהגו כמו המשוררים הערביים: הם הרכיבו לחן של **קצידה** ערבית קיימת לטקסט עברי תוך ציון שם **הקצידה** הערבית והוראה במע'רבית-יהודית: ''קץ''=במדת, על-פי; ''קיאץ''- במדת, כלומר, בלחן...

פרק זה יטפל **בקצידה** אצל יהודי מרוקו, בתפקידיה, בצורותיה, במוסיקה שלה ובצורת בצועה ע''י זמרים מע'רביים וע''י פייטני שירת הבקשות כפי שהיא מופיעה בשיר ידידות.

---

1. מספר **הקצידות** נע בין **קצידה** אחת לפרשת וישלח לבין שמונה **קצידות** לפרשת וירא. כנראה, מתוך טעות הוקדמה **הקצידה** היחידה בפרשת וישלח לפני ארבעת הפיוטים המופיעים אחריה.

א. הקצידה אצל יהודי מרוקו

הקצידה היא שיר מגמתי בעל תכלית[1], ארוך ישקול, עם פתיחה. בהקשר זה של ה''תכליתיות'' יש ענין מיוחד בדבריו של ר' **דוד קיים** המובאים בספרו **שירי-דודים**. בראש **הקצידה** ''**דר מרום ואיום**'' שהוא מכנה ''פיוט'', כותר ר' דוד:

> **שירים אלה על נגוני פיוטי הערבים ונקראים לקצאייד מפני שמספרים בהם ענין אחד בכל אחת ואחת. ענין שבחים, או גנות, או חשק וכו' ולכן יש בהם שהוא בעל ששה או שבעה או עשרה בתים ר''ל ארוכים. אבל רק על ענין אחד מדבר המשורר גם אנחנו צריכים לחבר רק על ענין אחד בכל פיוט**[2].

כל טורי **הקצידה** חרוזים באותו חרוז ושקולים במשקל אחד. **הקצידה** הקלאסית שמקורה בשירה הערבית **הג'הילית** המדברית הקדומה בנויה משני חלקים: חלק ראשון, הוא הפתיחה וחלק שני המהווה עיקר השיר[3]. השם **קצידה** או ''**קצא**'' משמש אצל יהודי מרוקו כשם לשירים ארועיים שונים, טראגיים ומשמחים כאחד[4]. המשוררים היהודיים במרוקו הכירוה בודאי כפי שהופיעה בצורתה העברית אצל משוררי ספרד[5], אך כפי שיתברר להלן, הדוגמה שעמדה לנגד עיניהם, היתה **הקצידה** הברברית הצפון אפריקנית. תפוצתה של **הקצידה** המע'רבית בקרב יהודי מרוקו היתה רבה מאד, מעמדה היה נכבד והיא שימשה כאמצעי בטוי לצרכים חילוניים ודתיים כאחד.

האסכולה הצרפתית של חוקרי המוסיקה הערבית בצפון-אפריקה לא פסחה על **הקצידה**, Chottin - מתאר בפרוטרוט את **הקצידה** במרוקו[6]. שני מוסיקולוגים צרפתים נוספים טפלו **בקצידה** ולממצאיהם יש השלכה על **הקצידה** אצל היהודים: B.R. Erlanger[7] ו- J. Rouanet[8]. בתוניס, בוצעה **הקצידה** כסולו המאולתר על נושאים מלודיים השאולים מן הנובה שבמסגרתה היא בוצעה. אם לא אולתרה על אותם נושאים מלודיים ממש, הרי לפחות הושרה **במודוס** של

---

1. ה''תכליתיות'' היא אך אחת מתוך שלש הצעות למשמעות השם ''קצידה''אותן מביא צ. מלאכי במאמרו. ראה: **מלאכי, עמ' 108- 122.**
2. ראה: **קיים, עמ' 118.**
3. ראה: **לוין, עמ' 278- 296.**
4. ראה: **שיטרית- ארועים, 315- 338.**
5. על **הקצידה** בשירת ספרד ראה:
   א. מירסקי, עמ' ק''ג- קכ''ח.
   ב. פגיס, עמ' 150- 153.
6. ראה: Chottin, **עמ' 103, 127, 160- 155.**
7. ראה: Erlanger, **עמ' 199.**
8. ראה: Rouanet, **עמ' 2944- 2676.**

אותה **נובה**[1]. באלג'יריה שייכת **הקצידה** למוסיקה **הדתית** יותר מאשר לחילונית, אם כי היא נפוצה למדי גם בצורתה החילונית[2].

הקצידה כפי ש–Chottin מתאר אותה על נושאיה, מבניה ולחניה היא המקובלת אצל יהודי מרוקו. הדברים הבאים מבוססים על דברי החוקר הצרפתי הדגול[3]. **הקצידה המרוקנית** מושפעת מהברברים, מושרת בערבית המדוברת (ניב מע'רבי) ומבוססת באופן בלעדי על המשקל הכמותי. במבניה, הקצידה היא שיר עם פזמון. הפזמון נקרא "**חרבא**" (= רומח, חנית) וכל בית נקרא "**קסם**" (= חלק). כל **קסם** בנוי מחמש עד ארבע שורות. החרוז נקרא "**שטר**" (=חרוז), שני החרוזים הראשונים נקראים "**פראס**" (= מצע) והשלישי נקרא "**ע'טא**" (=כסוי). לבית האחרון של **הקצידה** שתי סגולות, ספרותית ומוסיקלית: מחד הוא מסכם את הנושא ומכיל את שם המשורר[4], ומאידך הוא מהווה שיא מוסיקלי ע"י ה"**תצריף**". לא לחינם זכה הבית האחרון לשמות שונים:

1. "**אזרב**"– (=החשה), כאשר הקצידה פולמוסית סטירית.
2. "**סרחא**" – (= ה"מפורשת", נושא האהבה) או בהקטנה "סוירחא" כאשר האהבה[5] היא נושא הקצידה.
3. "**דרידכא**"[6] – זהו שמו של הבית האחרון באזורים כמו תפילאלת וסקורה.

מתוך סוגי הקצידות המוכרים נמנה שישה:

1. "**מכצור אזנאח**" – (= שבור הכנפיים) – קצידת אהבה הפותחת בד"כ במלים "והווא יא וודי"(= ובכן ידידי).
2. "**משלוך**" – (= שרוט, עורו נפשט) – קצידה סטירית.
3. "**סוסי**" – מאזור הסוס במרוקו.
4. "**משרגי**" – (=מזרחי), קצידה בעלת אספירציות דתיות.
5. "**בורג'ל**" – (= בעל הרגל), קצידה בעלת אפיונים מלודיים מיוחדים.
6. "**גומחי**" – (= סואן, נמרץ), במשקל 5/8.

אחדים משמות מחברי הקצידות שמזכיר Chottin, עודם נישאים בפיהם של פייטנים יוצאי מרוקו: **מפאס, שיח' אלגראבלי, אל חאג' אידריס בן–עלי** המכונה "אל חנס" (הנחש) אולי בשל הסטירה שבקצידות שלו. מסאלי מוכרים **שלוח**

---

1. Erlanger, עמ' 199.
2. Rouanet, עמ' 6–2825.
3. Chottin, עמ' 160–155.
4. הבית האחרון של כמה **קצידות** של ר' דוד קיים, מתחיל במלה "קיים", כמו "**קיים את דגלי פזורי עמי**" (שיר ידידות עמ' 279) **בקצידה "שופט צדק אל נאדרי"**.
5. **הקצידה** הראשונה של פרשת וישב, "**מאל נאדר אשאל משאלי**" של ר' דוד קיים עוסקת באהבת יעקב ובנויה כמקובל בצורת שיר ופזמון. השיר זוכה כאן לכותרת "**סוירחא**" (שיר ידידות עמ' 250).
6. **האקרוסטיכון** של אחדות **מהקצידות** של ר' דוד קיים הוא: "**אני דוד קיים ודרידכא**":
   1. "**שופט צדק אל נאדרי**", **שיר ידידות**, עמ' 277.
   2. "**אין חקר לשמחתו**", **שיר ידידות**, עמ' 319.
   3. "**אל יושב שמימה ארך אפים**", **שיר ידידות**, עמ' 358.
   4. "**אפרוש את כפי לה'** ", **שיר ידידות**, עמ' 381.

וחמדוק. משנות העשרים עד הארבעים של ראשית המאה מזכיר Chottin[1] את **סי** (מר) **אלמדרבי** (הרפד) שחיבר למעלה מעשרים **קצידות** אהבה, את **סי מוחמד בן-עלי**, את **עבד אלקדור אלעלאמי** הנודע בקרב יהודי מרוקו, את **מוחמד בן-סלימן** ואת **אחמד אלגראבלי**[2]. עם זאת, רוב **הקצידות** הן אנונימיות; **קצידות** רבות משל משוררים ומלחינים בני המאות הקודמות אנשי פאס, מכנאס ומרקש היו כבר לנחלת הכלל, ואין זוכרים עוד את ה"**שח'ים**"[3] שחברו אותן.

אצל יהודי מרוקו פרחה **הקצידה** לסוגיה השונים והיתה מקובלת ומבוצעת ע"י נשים וגברים כאחד[4]. בצורתה החילונית ולשונה המע'רבית-יהודית לא חוללו בה היהודים שנוי כלשהו. הם נצלו את כוח הבטוי העז הטמון בה ואת סגולתה להגיע לתפוצה רבה. **הקצידה** ספקה את הצורך העז **באינפורמציה**, בסיפור מן החיים ואולי אף בקצת רכילות. **הקצידה** בוצעה בדבקות ובהזדהות עם הנושא תוך גאווה לא מסותרת של המבצע על כוח זכרונו לזכור את הבתים הרבים והשונים ולרמוז בהטעמה מיוחדת על הרגש המקופל בכל שורה ושורה. מר **סמי אסולין** (ביום איש תל-אביב) מספר על **סי למדרבי לבציר** (= הפרד סגי נהור) שהיה מוזמן לחבוט במזרנים ולתקנם. בטרם החל בלאכתו היה שר כמה **קצידות** תמורת כמה ריאל וגורם להתרגשות רבה לכל הסובבים. נשים וגברים היו זונחים את עסוקיהם ומטים אזן קשבת **לקצידות**, לעיתים תוך כדי מחיית דמעה מעיניהם. **סי למדרבי** ואחרים שבצעו קצידות **בשכר**, נהגו לעצור את שירתם דווקא ברגעים הקריטיים ביותר בהתפתחות העלילה, ולתבוע מהמאזינים תשלום נוסף. זמרי **קצידות** אחרים הפסיקו את שירתם (כמובן כשדריכות המאזינים הגיעה לשיאה) אחרי ששילשלו לכיסם את הכסף והודיעו כי **למחר** הם ימשיכו. תענוג לשוני מיוחד מורגש בעצם בצוע המלים, בהטעמתן בחוזקה, במתן בטוי לכל רגש המקופל ברבדים הלשוניים של השפה, בהיגוי האותיות השונות ובהפעלת הגרון, החיך והלשון בעת הבצוע.

נושאי **הקצידות** מגוונים ביותר ולקוחים מחיי הפרט והכלל. **הקצידה** על נושאיה הפרטיים והציבוריים מילאה את מקומם של העיתון, **הרדיו והטלביזיה** בימינו. ברבות הימים, **נעשו** רוב נושאיהן של **קצידות** שונות לדברי הימים שאילולא תועדו **בקצידות**, אולי לא היינו יודעים על קיומם.

---

1. ראה: Chottin, עמ' 8–157.

2. אחת **הקצידות** הידועות ביותר של אחמד לגראבלי היא **קצידת "אל-ח'אדם ולחורייא"** (השפחה והמשוחררת). הקצידה עוסקת במריבה בין שתי נשים גבירה (לבנה) ושפחתה (כושית). הקלטה של **הקצידה** הזאת מצויה בארכיון ההקלטות שלי.

3. גם "**מואיזו**" – משה עטייא, אמן **הקצידה** המע'רבית (איש קרית אתא), שהפיץ עשרות קסטות של **קצידות** מע'רביות, מכנה עצמו "**שיח' מואיזן**". ר' חיים שושנה מביא **באעירה שחר**, שתים-עשרה תמונות של פייטנים וביניהן תמונתו של ר' דוד יפלח ומתחתה כתוב: "**שיך דוד יפלח ז"ל**". כתב היד של ר' דוד יפלח נמצא ברשותו של מר עיוש מויאל מנתניה.

4. **הקצידות** היהודיות כתובות במע'רבית-יהודית באותיות עבריות, הופצו במרוקו בחוברות דקות בהוצאת **האחים חדידא** ובהוצאתו של **ר' יוסף לוגאסי** שהעתיק את חנותו למחנה יהודה בירושלים.

נכתבו קצידות גם על ארועים הסטוריים שונים בחיי הקהילות היהודיות במרוקו: ''**לקצידה דלכור**'' (= קצידת הפגזים) שנכתבה בין השנים 1825–1832 ומתארת את סבלם של יהודי פאס במרד שבטי האודאיה. הקצידה חתומה בשם ''**שמעון**''. מגפת הדבר שפגעה במשפחות יהודיות רבות בשנת 1679 מתוארת ''**בקצת תפילאלת**'' (= **הקצידה** של תפילאלת)[1]. **קצידות** אחרות מתארות מקרים טראגיים–אישיים כמו **הקצידה של בן–שושן** מראשית המאה הנוכחית המספרת על נער יהודי אלג'ירי שהתאהב במריה **מולינה**, צעירה נוצריה שרצח אותה עקב בגידתה. **הקצידה** שבוצעה לראשונה ע''י **שיך זוזו**, זמר ומוסיקאי יהודי סגי–נהור, והובאה למרוקו על ידו, נכתבה על רקע של חברה קנאית מעורבת (ערבים, ספרדים, צרפתים ויהודים), חברה שלא נטתה חסד לנער יהודי שנשא עיניו לנערה נוצריה אשר ''**זינהא מה כן!**'' (= כיופיה לא היה)[2]. קצידות על ארועים יהודיים–טראגיים שונים מצויות ברפרטואר של יהודי מרוקו ומושרות בימי ''**בין המצרים**'': בכללן יש להזכיר את **הקצידה** על ''**חנה ושבעת בניה**'', את ''**קצת סידנא איוב**'' (= קצידת אדוננו איוב), את ''**קצת עשרה הרוגי מלכות**'', את ''**קצת ירושלים חין דכלהא נבוזראדן לחן רגלי מבשר הר הלבונה**'' (= **קצידת** ירושלים כאשר נכנס לתוכה נבוזראדן, בלחן רגלי מבשר הר הלבונה) ועוד **קצידות** נוספות על ירושלים. בניגוד **לקצידות** אחרות, מורכבות **קצידות** אלה, על לחנים מתוך הקינות[3]. לחני הקינות ידועים כלחנים עצובים ויש להניח כי בשל כך התאימו לצרכיו של מי שערך את פעולת התרכיב. לכך יש להוסיף כי השירה, אסורה בימים אלה של ''בין המצרים'' מה שלא כן לגבי שירת הקינות, וזו בודאי סיבה טובה להרכיב את **הקצידות** האלה על לחני הקינות.

יששכר בן–עמי, מביא בספרו ''**יהדות מרוקו**'' אינפורמציה על 23 **קצידות** יהודיות מע'רביות שונות. הרשימה הזאת מאלפת בגיוון נושאיה, החל **בקצידה** המיוחסת לר' **דוד יפלח** על החמין המרוקני המכונה ''**סכינא**'', **קצידה** המטפלת בהכנת המאכל הזה ועד ל''**קצידה על היטלר**''.[4] סוג אחר של **הקצידה** במע'רבית–יהודית מטפל בנושאים דתיים למחצה בצורת עממית. **קצידה** זו עוסקת בדמויות ובנושאים מהעולם היהודי, כמו דמויות תנכ''יות מובהקות (למשל **הקצידה** על יוסף הצדיק), צדיקים שונים[5] ובנושאים מהעולם היהודי

---

1. ראה: **שיטרית–ארועיים**, עמ' 321.

2. א. ראה: **סיון**, עמ' 92–108.
ב. קצידה זו קיימת בשלש הקלטות:
א. הקלטה ראשונה, הקלטה הסטורית, בבצועו של ''שיך זוזו'' אמן המוסיקה ה''**דגירית**'' והאיש האחראי להפצתה במרוקו.
ב. הקלטה בבצועו של סמי למע'ריבי.
ג. הקלטה חדשה של ''שיר מואיזן'' משנת 1982.

3. א. ראה: **בן–עלון, קצידות בסוף החוברת.**
ב. הקצידה על **''חנה ושבעת בניה''** למשל, מושרת בלחן של הקינה **''בליל זה יבכיון''**, **במודוס סאחלי.**

4. **בן–עמי–מרוקו**, עמ' 106–119.

5. **קצידות** אלה מושרות בהילולות הנערכות לכ' הצדיקים ומופצות בהזדמנויות אלה ע''י מחבריהן בכתב ידם. מחברי **קצידות** אלה מרכיבים אותן על מנגינות קיימות ונוטים להיות גם המבצעים. **קצידה** כזאת רכשתי מידי מחברה בערב ההילולא לכ' ר' יעקב אביחצירה זצ''ל ברמלה.

המוגשים בצורה מבדחת כמו קצידת "המריבה בין פסח לסכת"[1]. קצידות אלה שטפלו בנושאים יהודיים בלשון המע'רבית שמשו מאיץ ליצירת קצידות בלשון העברית.

יהודי מרוקו החיים בישראל ממשיכים להיות לקוחות נאמנים של הקצידה אם כמבצעים ואם כמאזינים. במקרים רבים, היתה פעילותם בתחום זה יוצרת בכל המובנים, דוגמה טובה לכך יכולה לשמש "הקצידה על אלי כהן" ז"ל שנתלה בכלא הסורי. הקצידה עליו נכתבה ע"י דוד אביכזר שהוא גם מבצעה. קצידות נוספות נכתבו על מלחמות ישראל בדורות האחרונים ועל ארועים לאומיים אחרים. עם זאת, רוב הקצידות הנכתבות בארץ נועדו לבצוע בהילולות רבנים, צדיקים וכו'. לא חלפו ימים מועטים בלבד מיום פטירתו של האדמו"ר מנתיבות, באבא סאלי זצ"ל, וכבר הופיעה קצידה המתארת את פעלו בריפוי חולים ובנסים שונים. הקצידה מופיעה בעברית ובמע'רבית- יהודית בהפצות נפרדות. גם הקצידה זו נכתבה על ידי דוד אביכזר ומבוצעת על ידו.

נשאלת השאלה: מדוע העבירו פייטני שירת הבקשות את הקצידה הנפוצה במרוקו בעיקר בצורתה החילונית לשירת הקודש? אולי ניתן ללמוד משהו על כך מהקצידה האלג'ירית? במחקר Rouanet על הקצידה באלג'יריה, הוא מתאר חגיגה לכבוד נער שגמר לימוד סורות אחדות מן הקוראן, חגיגה בה מאלתרים הנוכחים קצידות דתיות לכבודו[2]. האם עובדה זו שימשה דגם ליהודי מרוקו? הקשר וההשפעה- אם היו כאלה- בין ארצות צפון אפריקה לבין עצמן לא נחקרו. עם זאת, תורשה הערה אחת בנושא זה: בשאלה הנכבדה הזאת של קשרים סגנוניים- מוסיקליים בין ארצות צפון אפריקה לבין עצמן, ובעיקר בין מרוקו לבין שכנותיה המזרחיות אלג'יריה ותוניסיה, עלינו לזכור עובדה הסטורית רבת חשיבות, אותה הזכרנו בפרק השני בעבודה זו: קיימת השפעה הולכת וגוברת של המוסיקה התורכית על טריפולי, תוניס ואלג'יר. מהשפעה מוסיקלית זו נמלטה מרוקו[3]. מה היתה אם כן הסיבה לצרוף הקצידה לשירת הבקשות? על שאלה זו ננסה להשיב בדברים הבאים.

---

1. בן- עמי- מרוקו, עמ' 113.

2. Chottin, מתאר קצידה דתית בשם "משרגי" (= משרקי, מזרחי). ראה: Chottin עמ' 155. אולי קצידה זו מכונה "משרגי" על שום בואה מהמזרח, מאלג'יריה כפי שהיא מתוארת ע"י Rouanet, עמ' 2825.

3. לעובדה זו יש חשיבות מכרעת לגבי ההבט המודלי: אחיזתם של המודוסים המיקרוטונליים המזרחיים במוסיקה המע'רבית היא הרבה יותר חלשה מאשר בזו של טריפולי, תוניס או מזרח אלג'יריה. עם זאת, יש לציין כי המוסיקה המצרית על מלחיניה וזמריה הגדולים המגיעה למרוקו בכלי התקשורת החדשים גורמת לתמורות רבות בטעמם של אנשי המגרב וזה משתקף גם אצל יהודי מרוקו החיים בארץ.

ב. הקצידה ב"שיר ידידות"

שירת־הבקשות על פי **רני ושמחי** אינה כוללת **קצידות**. יש להניח כי **הקצידה** החלה להוות חלק משירת הבקשות לפני 1921, שנת ההוצאה לאור של **שיר ידידות**. עורכי הקובץ, לא היו כוללים בו את הקצידה אילולא היתה זו מושרשת דייה ומקובלת בשירת הבקשות. קשה מאד למצוא היום עדויות על שלביו הראשונים של תהליך זה שבודאי החל עשר או חמש עשרה שנה לפני הוצאת שיר ידידות. נשוב לשאלתנו: מה ראו עורכי הקובץ לשלב בו, נוסף על מאות פיוטים, גם שמונים וארבע **קצידות**? עיון בקבצי פיוטים, בכתבי־יד אחדים ובקצידות עצמו נותן לנו שלש תשובות לשאלה זו:

ראשית המאה העשרים היא תקופה בעלת תמורות חברתיות חריפות בקהילת יהודי מרוקו. עיקרן של תמורות אלה נובע מהחלפת צורות חיים ישנות בצורות עירוניות מודרניות. ההגירה הפנימית הגדולה לקזבלנקה ולערים גדולות אחרות והמפגש עם צורות חיים חילוניות חומרניות חוללו שינוי ערכים קיצוני. ההשתתפות בשירת הבקשות כמו דברים רבים הקשורים למסורת נראתה מיושנת לאורם של החיים החדשים. היה צורך במאמץ מיוחד כדי למשוך את הציבור לבית הכנסת ולהישתתף בשירת הבקשות המתקיימת בלילות שבת החורפיים. אין זה דבר של מה בכך עבור ''עמך'' העמל במשך ימות השבוע לקום בשעת בוקר מוקדמת מאד ודוקא בשבת. לתופעה זו שהיא מן הסתם נכונה תמיד לגבי הציבור הרגיל אנו מוצאים עדות בכתב יד של הרש''ך – ר' שמואל כהן אמזאלאג ממרקש. הרש''ך מתאר את יגיעתו על הפיוטים ואת אמינותם, ועובר לתאור קשיי הדור וצערו של הפייטן. הנה חלק מהדברים בלשונו:

..... **ועכשיו בזה הדור שלנו אבן מאסו הבונים. מפני הנשים המגונים. שאינם רוצים בשירי דוד המע''ה הנבונים. ובעליהם אל עצתם פונים. ואחריהם עונים ואומרים תנו למלמדים הונים. וישארו ריקנים. והמים הזידונים. שותים בלי מרה אפרוחים ויונים. בלי צער ובלי נובילים אנחות ויגונים. וביום שבת קדש כל העם ישנים. והוא בצער עים הקהל לעשות רצונם. שלא ישפכו עליו חרונים. ובבואו לביתו יקומו עליו השכנים. למה נתעכבת ובניך הם רעבתנים. אם יאכלו קודם שיבוא השכינה (= החמין המרוקני). ישא אל אישתו קינה. ואם יניחו אותה צנונה. יכה אותה ולא יעשה רצונה. ואפי' בשבת אינו ברינה. זהו הריוח שנותן הפיטן בכול השנה. פחים וצינים. למטה בין חיצונים. והוא בין אי שונים. לכן מעתה שלא יעתיק שום אחד זה הספר עד שתי שנים. יזכה הסופר והכותב זה אמרו ספיר. לראות בחזרת צבי ואופיר בסדר אמור אל הכהנים ע''ה הרש''ך מעיר מראקיש יע''ה ע''ה שמואל ה' אמזאלאג**[1].

---

1. כתב־יד הרש''ך, אהל דוד, חטיבה שלוש, עמ' 177.

הקצידה כטיפוס שירי על הלחן האהוב והנפוץ ועל הטקסט המרתק שלה, בכוחם למשוך קהל עממי להשתתף בשירת הבקשות. הנחה זו המתבססת על התפוצה העצומה שהיתה לקצידה הערבית בקרב יהודי מרוקו נכונה גם בימינו כבעבר[1]. לעיתים מבצעים הפייטנים פסוקים אחדים מן הקצידה הערבית בעברית ואחר כך את הנוסח העברי[2], וזה בודאי כדי שהמאזינים יערכו את ההקבלה מיד. הקצידה בלחניה הפשוטים והקרובים ללב מפצה את יושבי השורות האחרונות בבית הכנסת, אלה שלחני הפיוטים של שירת הבקשות ''כבדים'' באזניהם וההתמצאות בהיבטים המלודיים והרתמיים של שירת הבקשות מהם והלאה.

הקצידה העברית עוסקת בין היתר בחינוך ובמוסר. את התפקיד הזה ממלאת הקצידה בדרכי הנועם של הלחן המוכר; לעיתים לקוח הנושא המוסרי מתוך הקצידה הערבית שעליה נערך התרכיב, והמתורגם למונחים של מוסר יהודי[3].

הקצידה לפרשת בראשית של ר' רפאל משה אלבאז[4] ''צמאה נפשי לאל תמים דעים'' (שיר ידידות, עמ' 94), היא דוגמה טובה לכך: קצידה זו מבוססת על הקצידה הערבית ''אס מן עאר עליכום ארזאל לכנאס?'' של המשורר והמלחין המרוקני סי קדור אל עלאמי. הקצידה מספרת קורות איש עשיר שירד מנכסיו ובעקבות עוניו נטשוהו חבריו[5]. עד להופעתו של סי קדור, התמקדה הקצידה הערבית הצפון-אפריקנית בנושאים רגשיים שעיקרם היה אהבה, קנאה וענינים הגזורים מהם. חלה תפנית בתכנן של הקצידות הערביות, עם הופעתו של סי קדור; הוא היה הראשון שטיפל בנושאים מוסריים ובכך שימש דוגמה לר' רפאל משה אלבאז.

ר' רפאל משה אלבאז (1823–1896) שהיה בעצמו פייטן מצויין מציע בקצידה זו ''לא לבטוח בנדיבים בתיתם איש כמתנת ידו'' ומתאר את הסכנות וחוסר התוחלת שבעושר. מתוך הפסוקים הבאים הלקוחים מן הקצידה נוכל ללמוד משהו על תכנה וקשריה עם המקור הערבי, גישת המשורר לנושא והשתקפות המוסר היהודי בצורתה העברית של הקצידה:

---

1. הפייטן ר' דוד בוזאגלו ז"ל (1902–1975, נפטר בקרית חיים), ריתק ומשך קהל רב לביה"כ בימינו ידועים הפייטנים ר' חיים לוק מבית שמש, ר' חיים רביבו מת"א, ר' מאיר עטייה מגבעת אלגה, ר' נסים ואעיש כהן מירושלים ור' נסים שושן מקרית שמונה כפייטנים וכמבצעי קצידות מעולים.

2. הייתי עד לכך בשבת, א' באייר תשמ"ב (פרשת תזריע-מצורע) בהשתתפותו של הפייטן ר' נסים שושן אשר הפליא לעשות בקצידה הערבית והעברית כאחד.

3. הקשרים בין הקצידה המקורית לקצידה העברית המורכבת עליה אינם מוסיקליים בלבד. אפשרות קיומם של קשרים נוספים כגון קשרים לשוניים, הקבלות שמקורן בטקסט הערבי, תכנים וכו', מחייבת העמדתן זו מול זו להשוואת כל ההיבטים.

4. א. ראה: טולידנו, עמ' 208.
ב. כתב היד של יצירותיו נמצא במכון לכתבי יד של האוניברסיטה העברית בירושלים, בגבעת רם ומספרו 8.8384.

5 אנפורמציה על התוכן והטקסט של קצידה ערבית זו נתנה לי ע"י נגן הכנור ואמן המוסיקה האנדלוסית ר' ישועה אזולאי מנתיבות ב-1980. קצידה זו ''אס מן עאר עליכום'' עודה מוכרת אצל יהודי מרוקו. בארכיון ההקלטות שלי היא מצויה בכמה בצועים.

א

צמאה נפשי לאל תמים דעים– רם נישא כסה שמים הודו
אלוהי אבטח בו, כי מה נעים– בטחי בו, אשורי לא ימעדו
אל תבטחו בנדיבים ושועים– בתיתם איש כמתנת ידו
נדמו לך כאוהבים ורעים– ובקרבם משא כבד יכבדו
נדבתם לך מעט ורעים– לשווא פשט העני את ידו
הון עשיר מדרך השכל יטעם– לשיכים ולצנינים בצידו
הבל המה מעשה תעתועים– מגערת פניך מאבדו.

ב

ראיתי אוהבי עשיר רבים– דורשי שלומו ואמרי פיהו
פניו יחלו יום יום תאבים– חושקים לראותו ואת נווהו
פתח ביתו הן יצאו ניצבים– תמיד איש לבצעו מקצהו
אך ימי עני רבים מכאובים– וגם כל אחי רש שנאוהו
לחם אכלו לחם העצבים– פת במלח יאכל כי לחמו הוא.

ג

אל יתהלל עשיר בעושרו– עשיר ואביון אל עמק שווה
כי לא יתן לאלוהים כפרו– בבוא אליו חולי ומדווה
באו עדיה ויחפרו– לא יועיל הון איננו שווה
אך טוב איש חונן ומלוה.

ד

לב נבון יקנה דעת ומזימה– לצוד ציד ליום חליפתו
ישוב היום בתשובה שלמה– כי לא ידע האדם את עיתו
יבחל בהבלי הזמן עד מה– זר מעשהו ועבודתו
יבחר בתורת האל תמימה– ובלומדיה תגדל אהבתו
חילו ואונו להבל דמה– ישכיל ויבין לאחריתו.

ה

יזכור יום כל חפציו נמנעים– תמס יהלוך כעש חמודו
יום עומדו לפני אביר הרועים– ריקם אין כל מאומה בידו
הבל המה מעשה תעתועים– מגערת פניך יאבדו[1].

מתוך פסוקים אלה אנו למדים:

א. הקצידה ''צמאה נפשי'' משתמשת לא רק בלחן של הקצידה הערבית שהוזכרה אלא גם **במוטיב המרכזי** שלה: העוני והעושר והיחס הנכון אליהם.

---

1. ראה שושנה עמ' לו–לג

ב. המשורר העברי משתמש בכמה ביטויים שיש בהם מן הציניות והלעג כלפי העשיר ועושרו, כלפי העני, סקרנותו ותשוקתו: ''**אל תבטחו בנדיבים ושועים בתיתם איש 'כמתנת ידו'** ''; ''**לשוא פשט העני את ידו**''; והעני– '' **פת במלח יאכל כי לחמו הוא**''.

ג. תמצית המוסר היהודי והיחס לעושר ולעוני מופיעים בציטטות מבתים ד. ו– ה.: צריך לשוב **מיד** בתשובה שלמה. אין לוקחים מאום לעולם האמת; כאן עלינו **לעסוק בתורה**.

תפקידה העיקרי של **הקצידה** בשיר ידידות הוא לתת **פראפראזה על תכנה של פרשת השבוע**. מתוכה בוחר לו המחבר דמות או נושא ומתארם מנקודת ראותו. **פראפראזה** זו כרוכה בפרשנות ובהסתמכות על דברי חז''ל, הפוסקים והקבלה. **ר' דוד קיים** שהיה מעורכי שיר ידידות מלא תפקיד מכריע בנושא זה:

א. לכל פרשה כתב לפחות **קצידה** אחת.

ב. **הקצידה** הראשונה המוצעת לכל פרשה עוסקת בפרשת השבוע ונכתבה על ידו[1].

מתוך שתי עובדות אלה ניתן להסיק את המסקנות הבאות:

א. **הקצידות** של ר' דוד קיים נכתבו **במיוחד** עבור שיר ידידות. היום היינו אומרים כי הן נכתבו ''**לפי ההזמנה**''.

ב. **ר' דוד קיים**, כאחד מעורכי הקובץ, לא היה מציב את הקצידות שלו לפני קצידות של פייטנים אחרים בני דורו ובני דורות אחרים ששמם נתקדש, אילולא ראה בהבאת התכן של פרשת השבוע משימה עיקרית. אם ננסה לשחזר את דרך המחשבה של העורכים נגיע לשלבים הבאים:

1. שילוב לחן **הקצידה** הערבית כאמצעי למשוך את ההמונים לקימה לשירת הבקשות.
2. שימוש **בקצידה** כאמצעי חינוכי– דידקטי ללמד את הנושאים המוסריים היהודיים ואת אלה של פרשת השבוע ולשם כך נערכה **פראפראזה** על כל אחת מפרשיות השבוע בצורת קצידה.
3. בהזדמנות זו, שובצו בשיר ידידות **קצידות** שהיו קיימות בלאו הכי משל פייטנים בני דורם של העורכים ובני דורות קודמים.

מסקנות אלה חושפות מעט מהכוונות החינוכיות– מוסריות של עורכי הקובץ ומשנות את יחסינו לדרך עריכתם: הם ראו את תפקידם לא רק כמשוררים– פייטנים שהרכיבו לחנים ערביים לפיוטים עבריים, אלא כבעלי יוזמה ביצירה עברית מקורית, כדי שהקובץ ימלא את יעודו עד תם. נקודה נוספת שעלינו להדגיש נוגעת לשיתופם של פייטני **הקצידות** האחרות שלא נכתבו בידי ר' דוד קיים: אין די בכך שהפייטן מכיר את **הקצידה** הערבית, גם הציבור צריך להכירה. כדי להקל על מילוי המשימות המוסריות– חינוכיות של **הקצידה** העברית ולאפשר את תפוצתה, היה צורך לכלול **קצידות** עבריות המורכבות על **קצידות** ערביות **מאזורים שונים** של מרוקו. משימה זו ממלאות **הקצידות** של הפייטנים הנוספים. עתה נקל להבין כי לא כל הפייטנים הקמים לבקשות מכירים **את כל הקצידות** של שיר ידידות. בדרך כלל הם מכירים את **הקצידות** של פייטנים בני סביבתם אשר הרכיבו את **הקצידות** שלהם על לחני

---

1. **הקצידה** ראשונה לפרשת יתרו אינה "**לי אמרה נעימה**" של ר' שלום אזולאי (שיר ידידות עמ' 430) כי אם "**אשרי העם שראו נפלאות נישא ורם**" של ר' דוד אלקיים (שיר ידידות עמ' 430) למרות שעל האחרונה לא מופיעה הכותרת "קצידה", מקור ערבי אינו מצויין. אשרי העם עוסקת בפרשת השבוע.

קצידות ערביות המוכרות להם. במחקרנו זה נתגלו שתי תופעות הנוגעות לעניין זה:

א. **פייטנים מבוגרים שהקלטתי**[1] ואשר הגיעו לישראל היישר מעירם במרוקו, הכירו בדרך כלל רק את לחני **הקצידות** שכתבו משוררים בני עירם או סביבתם. יתר **הקצידות** שכתבו פייטנים מערים רחוקות היו עבורם טקסט בלבד, את הלחן הם לא הכירו.

ב. **פייטני** שבין יציאתם את עיר-הולדתם לבין עלייתם ארצה שהו כמה שנים בקזבלנקה וקמו לבקשות או למדו אצל פייטנים בקזבלנקה, הידע שלהם **בקצידה** היה בין-ארצי. הם הכירו את לחני **הקצידות** של עירם וגם **קצידות** עבריות אחרות משיר ידידות, מבלי להכיר את המקור הערבי כי מקורו בעיר אחרת, ישן או נשכח.

הסינטזה האמיתית של שיר ידידות והתמצאות מקיפה של הפייטנים **בקצידות** הושלמה עם הנהירה הרבתי של יהודים מן הכפרים אל הערים הגדולות, בעיקר לקזבלנקה. כאן נכנס לפעולה **ר' דוד בוזגלו** ז"ל (1902–1975): ראשית, הוא ערך מסעות רבים בערים שונות ופגש את רוב הפייטנים כמעט ב"**כל עיר מערי המערב**" כדברי העורכים בהקדמה למהדורה הראשונה, (הקדמה ממנה ניתן ללמוד על מקורות הפיוטים והלחנים של שיר ידידות). שנית, הוא היה אבן שואבת לכל הפייטנים שהגיעו לקזבלנקה, ומורה ורב לרובם. ניתן לומר כי, לרוב הפייטנים החשובים של יהודי מרוקו החיים בארץ, הזדמן לשמוע את ר' דוד ולהשמיע לאזניו. אחד הדברים המרתקים ביותר בחקר המוסיקה של שיר ידידות וזו של **הקצידה** בכלל זה, הוא המפגש עם פייטן מאחת הערים הקטנות שלא שהה בקזבלנקה לפני עלותו ארצה ולא פגש את ר' דוד. פייטן זה יודע בדרך כלל את **הקצידות** והפיוטים של קהילתו ממקור ראשון; ידיעותיו בשיר ידידות מוגבלות לאותם פיוטים **וקצידות** שמקורם בקובץ הפיוטים של עירו. אם כן, לר' דוד בוזגלו היה תפקיד מוסיקלי מכריע: הוא לימד את הפיוטים "החיצוניים" ואת **הקצידות** ותרם רבות להפוך שיר ידידות לקובץ פיוטים מרכזי בחיי היהודי המרוקני.

חקר **הקצידות** של הפייטנים השונים לפי אזורי מוצאם והתחקות אחרי איפיונים מלודיים ואחרים על פי האזורים השונים של מחבריהם היה מרחיב את הקפה של עבודה זו מעבר למה שתוכנן מראש. נסתפק כאן בריכוז שמות אחדים מהפייטנים על פי אזוריהם העיקריים:

א. **מוגדור**: ר' שלמה אביטבול, ר' חיים פינטו, ר' אברהם קוריאט, ר' דוד קיים ור' יעקב הכהן.

ב. **פאס**: ר' שמואל אלבאז, ר' משה הכהן, ר' סעדיה רבוח ור' משה עטייה.

ג. **ספרו**: ר' רפאל משה אלבאז, ור' שלום אזולאי.

ד. **מרקש**: ר' יעקב בן-שבת, ר' יוסף מלכא.

---

1. דוגמה מצויינת לכך הוא ר' **אברהם עמר** (כיום בן ששים וארבע) ממכנאס, אותו הקלטתי בבית שמש ב-1980.

עשרים ואחד פייטנים מופיעים בראשי הקצידות בשם מלא. על רובם יש בידינו ידיעות יסוד כמו אזור פעולה, שנת פטירה וכד'. פייטנים אחרים מופיעים בשמם הפרטי בלבד[1]. במקרה אחד מופיע המשורר בשמו הפרטי ובשם הפרטי של אביו (9.[2] בגלל נטיית עורכי שיר ידידות לרכז בפרשה אחת **קצידות** משל אותו משורר אנו רשאים להניח כי **הקצידות** של פרשת משפטים (עמ' 460, 462) החתומות בשם "**שלמה**" בלבד הן **קצידות** של המשורר **שלמה כאביסה** (או קאביסה) כמו אלה מע' 458 – ו–462 מאותה פרשה שעליהן חתום המשורר בשמו המלא. נתעכב עתה על היבטיה המוסיקליים והצורניים של **הקצידה**, נראה כיצד משתלבים בה הטקסט והמוסיקה ואת אופני הבצוע המקובלים בה.

מבחינה מוסיקלית שייכת **הקצידה לז'אנר** עממי הנקרא "**מלחון**"[3]. המשורר–מלחין ממציא לטקסט שלו לחן פשוט בצורת **א.ב.א.** ובמסגרת **הריתמית** המקובלת **בקצידה**. המסגרת **הריתמית** קבועה והלחנים מתואמים ע"י המלחין מלכתחילה לתבניות **הריתמיות**. הלחן של **הקצידה** בנוי על **המודוסים** של המוסיקה האנדלוסית ועל **המודוסים הדג'יריים**. **קצידה** הבנויה על **מודוסים אנדלוסיים** מכונה "**קצידה מראכסיה**" – (= **קצידה** ממרקש) וזו הבנויה על **המודוסים הדג'יריים** נקראת "**קצידה דג'ירית**" (= **קצידה אלג'ירית**). רוב **הקצידות** המופיעות בשיר ידידות הן מן הסוג הראשון אם כי, בפועל אין שום מניעה לבצע **קצידה** "**דג'ירית**" בשירת הבקשות. בכל מקרה הלחן הוא לחן קצר, פשוט וחוזר על עצמו. **המודוסים הדג'יריים** המקובלים ביותר **בקצידה** הם **עירק, מזמום, סיכא, זרקא, סאחלי** (נדיר מאד)[4] **ורמל–מאיא דג'ירי**. **קצידות** מושרות ברוב **המודוסים** האנדלוסיים של שירת הבקשות.

פשטות המבנה והלחן קיימת **בקצידה** הערבית בלבד. **הקצידה** העברית, מרגע שהיא מבוצעת במסגרת שירת הבקשות, רואים אותה כאחד המרכיבים של מערכת מוסיקלית זו ומחילים עליה את כל מה שנחשב למקובל בבצוע שירת הבקשות. את ההסבר לתופעה זו אפשר רק לנחש: הפייטן המתמחה בשירת הבקשות לומד מערכת מוסיקלית בעלת אפיונים מיוחדים. אפיונים אלה מאד שליטים ונפוצים עד כי חומר חדש המצטרף למערכת מקבל **אוטומטית** את כל המאפיין מערכת זו. נזכיר לדוגמה שתי תכונות אופיניות מאד בבצוע שירת הבקשות אותן הזכרנו בפרק הקודם: **בצוע חלק מהפיוט והעברת לחנים מפיוט אחד למשנהו**. שתי תכונות אלה אותן תארנו בפרוט תקפות גם בבצוע **הקצידה**.

---

1. **יוסף**, שיר ידידות, עמ' 159.
   שמואל, שיר ידידות, עמ' 157.
   עמרם, שיר ידידות, עמ' 193, 346, 361.
   מסעוד, שיר ידידות, עמ' 194, 347.
   מרדכי, שיר ידידות, עמ' 303.
   משה, שיר ידידות, עמ' 303.
   סעדיה, שיר ידידות, עמ' 362.
   שלמה, שיר ידידות, עמ' 431, 460, 461, 426.

2. **מרדכי בן–אברהם**, שיר ידידות, עמ' 344.

3. ראה: Chottin, עמ' 154.

4. במודוס **סאחלי** מצאתי רק קצידה אחת "**מתי אור דודי יזרח וינהר**" של ר' **מרדכי טרזמאן** (שיר ידידות, עמ' 323). **קצידה** זו, מושרת גם במודוסים עירק, מזמום וחיסר.

נוסף על הקטעים **הריתמיים** המספרים את מהלך העלילה, משולבים **בקצידה** קטעי הלך-נפש המתארים את רגשות המחבר, את התרשמותו, את צערו וכו'. קטעים אלה מושרים בסגנון חופשי-אילתורי (ללא כלי הקצב) ומאפשרים בטוי רגשי יותר עמוק. קטע זה יכול להיות **מוואל** (המושר באחד **המודוסים הדג'ריים**, **ביתין אנדלוסי** או קטע אילתורי בסגנון שירת נשים מרוקניות הנקרא "**ערובי**". ה"**ערובי**" הוא **ז'אנר** ספרותי-מוסיקלי מעין "שיר-טקסט" וגם **מודוס** מוסיקלי המקביל לפריגי[1]. לעיתים משלבים **בקצידה** טקסט אחר שמקורו מחוץ **לקצידה** המבוצעת, עליו מאלתר הפייטן[2] בנוסח **הביתין**, **המוואל** או **הערובי**. **מודוס** האילתור אינו חייב להיות זהה לזה של **הקצידה**: ברוב המקרים בוחר הפייטן מודוס שונה בעל קרבה טונלית (מודוס אחר על אותו צליל או על **הקוורטה**)[3]. שינוי **המודוס** מהווה אמצעי גיוון והחזרה **למודוס** המקורי הבא אחרי האילתור, יוצר צורה כפולה:

השיר (א-ב) (פעמיים)	**ביתין**	**השיר**. (א-ב)
א. (מודוס עירק)	ב. (חג'אז-כביר)	א. (עירק)

בצוע **הקצידה** מגיע לשיאו עם הופעת **התצריף**. שלא כמו **בנובה**, **התצריף בקצידה** נעשה בדרך כלל בפתאומיות. הוא מקובל מאד **בקצידה** הערבית והעברית כאחד ונעדר **מקצידות** מעטות בלבד. ההחשה בסוף מרכזת את כל החומר ומביאה את **הקצידה** לשיאה המלודי והצורני באמצעות **הריתמוס** המוחש. המקום בטקסט שבו מתרחש **האנצראף** הוא תמיד לקראת הסוף, כאשר המשורר נוטש את הרעיון המרכזי של **הקצידה** ומתכנן את הסיום. בדרך כלל, פסוקים אלה הינם כלליים מאד ובתכנם הם כעין "**קודטה**" שאין לה קשר ישיר לעלילה המרכזית של **הקצידה**. אם כן, מצויים בידי הפייטן מרכיבים אמנותיים רבים מאד המשמשים בידו לבנית צורת **הקצידה** הרצויה לו. מרכיבים אלה משמשים אותו כאמור בצורה גמישה כאופציה שבה גם סדר הופעתם פרי בחירתו. בכל מקרה, הכלל הצורני העיקרי הנוגע למבנה **הקצידה** הוא **שאין כלל**. כל מבצע בונה מהמרכיבים האלה צורה העונה על צרכיו, החל בבצוע הפשוט ביותר, בו מושר כל הטקסט **בריתמוס** אחד ללא קטע אילתורי וללא **תצריף**, ועד ליצירת מבנה מורכב ומאוזן שבו מגיעים לביטוי כל המרכיבים שתוארו.

ננסה לשרטט מקצת מהאפשרויות העומדות בפני הפייטן בבואו לקבוע את צורת **הקצידה**:

1. **ריתמוס** אחיד וקבוע ללא שינוי מהתחלה ועד הסוף.
2. קטע **ריתמי** - קטע אילתורי (**ביתין**, **ערובי**) - קטע **ריתמי**.
3. אילתורי-**ריתמי**.

---

1. אודות **הערובי** ראה **סטילמן**, עמ' קס"ג-קעא.

2. הפייטן **ר' חיים לוק** שר את **הקצידה** של ר' שלמה אבוטבול "**ה' אדוננו מה אדיר שמך**" (שיר ידידות עמ' 97), עם **ביתין** על שתי שורות הלקוחות מהפיוט "**שפל רוח שפל ברך וקומה**" של ר' שלמה אבן גבירול: "**הדרך לא יכילון מלאכי רום ועל אחת אני כמה וכמה**".

3. א. **בקצידה** "**ה' אדוננו**" שהוזכרה בהערה הקודמת שולט המודוס **עירק**, ואילו החלק האילתורי הינו **ביתין במודוס חגאז-כביר**.
ב. **הקצידה** "**צמאה נפשי לאל תמים דעים**" מושרת בשלושה **מודוסים**, ושלושתם נעים סביב **הפריגי**: **עירק**, **חג'אז-כביר**, **מאיא**.

4. אילתורי– **ריתמי**– אילתורי– **ריתמי**.
5. **ריתמי**– **תצריף**.
6. אילתורי– **ריתמי**– **תצריף**.
7. **ריתמי**– אילתורי– **תצריף**.

למרות שהמשוררים הערביים נהגו לרוב להלחין את הטקסטים של **הקצידות** שלהם, פייטני שירת הבקשות ועורכי שיר ידידות הסתפקו בפעולת התרכיב, בה מרכיבים טקסט ישן או חדש על לחן קיים. אחת התופעות המעניינות בהקשר זה נוגעת לחשיבותו של הטקסט. ''חשיבות'' זו תקפה כל עוד פעולת התרכיב לא נעשתה. עם פעולת התרכיב, מרבית הוויתורים נעשים דווקא מצד הטקסט. בתרכיב מאבד הטקסט את פיסוקו והטעמותיו תחת לחץ התבנית הריתמית והמבנה המלודי. הפייטנים כמקובל, ניסו לשמור על צליל המלה הערבית בטקסט הערבי. הדוגמה הבאה מראה כיצד פייטנים בני דורות שונים התייחסו לאותה **קצידה**. על **הקצידה** ''**רפקי יא מלכי בעבדך**'' הנפוצה מאד בקרב יהודי מרוקו גם בלשונה הערבית, הרכיב ר' **דוד קיים** קצידה לשבת ''זכור'' – **קצידה** עברית: ''**משיח מלכי עבדך, בן דוד חי קיים ימשול מים עד ים ישבור עוולתה יט לב אומרת על חלפה**''[1]. יותר מאוחר, פרסם ר' חיים סויסה את קובץ הפיוטים שלו **שמחה וששון** בקזבלנקה. בין יתר הפיוטים מציע ר' חיים נוסח חדש משלו **לקצידה** זו: ''**רפא מלכי עבדך, רופא חינם קיים, שור בנים בעוניים, אין מרחם בלעדך כי נפשי שאפה**''[2]. בשנת 1980 (חיפה), הוציא **ר' יוסף יפרח** ז''ל את קובץ הפיוטים שלו **יגל יפרח** בו הוא מציע לנו נוסח שלישי לקצידה זו: ''**רפקי מלכי לעבדך אעטוף מסך עוניים. יום דור בה ימלוך יה ידי לך לא תידום אבי קוץ את נוקפה**''[3]. ומה אומר הטקסט המקורי?: ''**רפקי יא מלכי בעבדך ועטף יא שאב ע'ניים יבדר אנבא מנג'יאם יהדיכ אללאה לא תעדב קלבי קאסית מא כפא**''[4]. השוואת שלושת התרכיבים עם המקור מראה כי כולם שמרו על החרוז הראשון, על החרוזים הפנימיים ועל החרוז האחרון. **ר' דוד קיים** שאל בטויים מן הטקסט הערבי: קלב=לב, ואצלו נופלת הטעמה מלעילית על ''מלכי''.

המשקל היסודי של **הקצידה מראכסיה** הינו משקל זוגי 2/4. על משקל זה בנויה תבנית **ריתמית** המכונה ''**מיזאן דלקצידה**'' (=משקל הקצידה) או ''**דריב דלקצידה**'' (=הנקישה של **הקצידה**): ן נ ת ן ת

השמינית השנייה של הרבע הראשון מוקשת במרכז **הדרבוקה** או **הטר** והיא מוטעמת והמלוי (''**תעמיר**'') נעשה על המסגרת. על מקצב זה המכונה גם בשם ''**אום וחסיא**'' (=אם ומסגרת)[5] מושר רוב הטקסט של **הקצידה מראכסיה**. כאשר מופיע החלק האילתורי משתנה האוירה: כלי הנקישה פוסקים מנגינתם, ולרוב מופיע **מודוס** אחד. בגמר החלק האילתורי חוזר המקצב הזוגי של הטעמת ה''**אום וחסיא**'' שלו עד שההחשה מתחילה, ואז מתרחשים שני דברים:

---

1. שיר ידידות עמ' 499. ראה גם דוגמת תוים.
2. ראה סויסה עמ' 70.
3. ראה יפרח עמ' 99.
4. לווה ''מלך'' שלי את עבדך, הידיעה עלינו תנבט מהלחן, ירצך אלוהים שלא תעני את לבי, סבלתי דיו **הקצידה** המקורית מוקלטת אצלי בבצועם של ישועה אזולאי ונסים שושן.
5. Chottin, מביא בעמ' 58 ורינטה שונה במקצת.

1. **המטרונום** היסודי שהיה עד כה בסביבות 80= נע לעבר 140– 100=
2. המשקל הזוגי משתנה למשקל משולש בצורת ♩ ♩ ♪ או בצורת 6/8.
שני המשקלים האחרונים ידועים בנֻסחה בשם ''**קדאם מצרף**''.

פייטני שיר ידידות שרים כאמור גם את הקצידה הדג'ירית, ולזו משקל מתוחכם הנקרא ''**קדאם דג'ירי**'' . משקל זה המשמש את **הקצידה האלג'ירית** כמעט באופן בלעדי נפוץ למדי **בקצידה** המרוקנית ומכונה גם ''**מרבע דג'ירי**'' (=מרובע אלג'ירי). מרובע – על שום מבנהו הכולל ארבע נקישות, שתיים קצרות המוקשות על מסגרת **הדרבוקה** ושתיים ארוכות המוקשות במרכזה. משקל זה בנוי שתי יחידות **ריתמיות** חוזרות: שני רבעים ושש שמיניות **והאנצראף** שלו זהה לזה של המשקל הזוגי. למרות שמשקל זה הינו אופייני מאד **לקצידה** בסגנון **הדג'ירי**, הוא יכול להוות רקע ריתמי לכל **קצידה**. אותה **קצידה** יכולה להיות מבוצעת בכל אחד משני המשקלים; ההחלטה נתונה בידי הפייטן.[1] פייטן טוב מסוגל לבצע את רוב **הקצידות** על כל אחד משני המשקלים האלה. **לקדאם דג'ירי** יש וריינטה נוספת נפוצה פחות אך לא פחות מעניינת: שלושה רבעים (לעומת שניים) ושש שמיניות:



המרבע דג'ירי מתפתח **באנצראף** למשקל זוגי, אום וחסיא מהיר מאד, והוריינטה שלו נהפכת **באנצראף לקדאם** מהיר מאד.

בצוע **הקצידה** סולני ברובו, אם כי בבצוע תפקידי הסולו יכולים להתחלק כמה פייטנים. הקהל משתתף בכך שהוא חוזר על כמה פסוקים בהזדמנויות שונות. בצוע **הקצידה** דורש מומחיות ושליטה רבה בלחנים ובעיקר במקצבים השונים. הטקסט נכנע כולו למשקל הריתמי, ועל הפייטן לחלק את ההברות באופן שלא תהיה כל חריגה מן המשקל **הריתמי**. יש לציין כי רוב הפייטנים אינם עומדים במשימה זאת, הכבדה במיוחד במשקלים המורכבים. בכל אופן, גם בבצוע **הקצידה** יש ''לקדים'' ו''ג'דיד'' (חדש וישן)[2]. **החדש**, מבוצע בדרך כלל על ידי פייטנים ששהו בקזבלנקה והיו מתלמידיו של ר' דוד בוזגלו ז''ל. בצועם מהוקצע ושומר באופן מוחלט על משקל מדוייק תכלית הדיוק. לעומת זה, **הסגנון הישן**, קורא את הטקסט **ברסיטציה** חופשית ללא כל התחשבות במשקל, אם כי ניתן לשמוע בתוך הפסוקים את ה''**אום וחסיא**'' במעורפל. בין הפסוקים יש רווחים גדולים מדי ללא התחשבות בתבנית **הריתמית**. מאידך, כאשר הפייטן מוסיקאי מנוסה, הופך ביצוע **הקצידה** לחוויה מוסיקלית מרתקת. לעיתים מרשה לעצמו פייטן מנוסה, כמה פעלולים **וירטואוזיים** שעיקרם שירה מלודית חופשית מאד המתנגשת עם התבנית **הריתמית** המונחת ביסודה של **הקצידה** והנשמעת כמנותקת מתבנית זו. לעיתים הוא יוצר בכוונה כמה רגעי מתח על ידי עיכוב צליל כלשהו ויוצר את רושם הבריחה מהקצב, דבר הנותן עם תיקונו תחושת רווחה וסיפוק.

---

1. בארכיון ההקלטות שלי מצויה **הקצידה** ''**אוחילה לאל יחיש ישועה**'' (שיר ידידות עמ' 385) של ר' **רפאל משה אלבאז** בשלש הקלטות שונות:
א. **במודוס זרקא** במשקל **אום וחסיא**.
ב. **במודוס זרקא** במשקל **מרבע-דג'ירי** עם וריינטה (3/4+6/8).
ג. **במודוס עירק** במשקל **מרבע-דג'ירי**.
שלושת ההקלטות הן מפיו של הפייטן ר' **חיים לוק**.

2. אדוין סרוסי אמנם מטפל בעבודת המוסמך שלו בישן וחדש בשירת הבקשות, אך אינו מזכיר את **הקצידה** בהקשר זה.

סיכום

בפרק מורחב זה אודות שירת הבקשות, התפתחותה וצורותיה, עקבנו אחרי הפיכתה של שירת הבקשות מפולחן קבלי שעיקרו ליטורגיה למסכת מוסיקלית שבמרכזה עומדים הפיוט ודמותו של הפייטן. הפיתוי לצעד הזה נבע, ככל הנראה, מגורמים רבים ביניהם יש למנות את שפע הפיוטים העצמאיים שבודאי תפסו חלק חשוב בחייו של היהודי המרוקני וכן בקיומן של צורות ומסגרות פיוטיות ומוסיקליות שניתן היה להעבירן מן החול אל הקודש. הנקודה המעניינת בהתפתחותה של שירת הבקשות היא ''היד'' ההיסטורית המכוונת, יד שראתה בשירת הבקשות גורם חי שבאמצעותו ניתן לחזק את קיומה היהודי של הקהילה ואולי אף לעצבה ברוח יהודית כנגד רוחות ופרצות שהזמן גרמן.

ראשית נעשה נסיון להרחיב את שירת הבקשות ממסכת שכללה יסודות קבליים וכמה בקשות למערך פיוטי מורחב אליו צורפו **הטרקאן** הפותחים **בביתין אסתח'באר**. למעשה, כבר בשלב זה שנערך עם הופעתו של **רני ושמחי** בסוף המאה הקודמת (1890) טמון הזרע של רעיון יותר מקיף: מתן נוסח אחיד ומגובש של כל המערכת, רעיון שהגיע למימוש כשלושים שנה יותר מאוחר **בשיר ידידות**. על השאלה מדוע נטלו העורכים את המשימה הזאת על עצמם וכיצד הם הבינו את תפקידם, אנו קוראים בהקדמתם לשיר ידידות:

... וכשראינו שנפלו בו [ברני ושמחי] טעויות הרבה אם ממעתיקים, אם מדפוס ועוד כי ספו תמו הספרים הנז'[כרים]... ואז קמנו אנחנו הבאים בחיתום להגיה ולסדר השירים ההם על מתכונת הדקדוק והניגונים לרוח העת והזמן כאשר קבלנו מחכמים ומלומדים בניגונים שונים מהעיר מרראקיש [מראכש] הבירה, אשר יש להם תורה קדומה בזה והמה הראשונים כמנהג הזה כאשר קבלו גם הם מראשוניהם השם עליהם יחיו. ועוד יתירה עשינו להשוות ניגון כל שיר ושיר. סוף כל שיר קשור בראש משנהו השני בניגונו עד שנראה כל סדר שבת אחד כשלשלת אחת ונשמע ונערב לכל אזן שומעת... ועוד לבל יללאו הפייטנים סדרנו מספר השירים לכל ליל במידה ובמשקל כפי עיתו ורגעיו[1] .

העורכים לא רק הגיהו את הפיוטים אלא גם **סדרו** לכל פרשה את פיוטיה תוך כדי סדורם זה, עשו שימוש בחכמת המוסיקה כפי הבנתם ונטלו לעצמם חרות רבה בפעולתם. שילבו יסודות צורניים ומוסיקליים שונים במטרה ליצור **זרימה** של החומר המושר ''**כשלשלת אחת**''.ברם, לנגד עיניהם עמדו לא רק מטרות מוסיקליות-דתיות אלא גם מטרות חברתיות: להרחיב את מעגל באי בית הכנסת וקהל משתתפי שירת הבקשות. להשגת מטרה זו הם שילבו בשירת הבקשות אחת הצורות הספרותיות-מוסיקליות הידועות ביותר: את **הקצידה**. אם נמוד הצלחתם ע''פ היוקרה של **הקצידה** כאחד ממרכיבי שירת הבקשות, נוכל לקבוע כי הצלחתם מלאה. **הקצידה** היא דוגמה מצויינת לתופעה בולטת המאפינת את הקשר התרבותי בין יהודי מרוקו לעולם המוסלמי בו הם חיו: הם עשו ככל יכלתם ליצור **מקבילות יהודיות** לצורות אמנותיות ערביות-חילוניות ולשבץ צורות אלה במסגרות **ליטורגיות ופרה-ליטורגיות**. אבל הם עשו

---

1. ראה שיר ידידות, הוצאה ראשונה, מוגאדור, תרפ''א, הקדמה.

ככל יכלתם ליצור **מקבילות יהודיות** לצורות אמנותיות ערביות- חילוניות ולשבץ צורות אלה במסגרות **ליטורגיות ופרא-ליטורגיות**. אבל כפי שראינו במקרה של **הקצידה**, הועברו לעיתים נוסף על צורות ומוסיקה גם **תכנים מוסריים**. המוסיקה בה מושרת **הקצידה** בשירת הבקשות זהה למוסיקה של **הקצידה** הערבית. למסקנה הזאת ניתן להגיע בקלות משום שעל **קצידות** רבות בשיר ידידות רשומה **הקצידה** הערבית עליה מורכבה **הקצידה** העברית. במקרים מצויין. לעומת זה, אין אנו יודעים- בינתיים דבר אודות המוסיקה של שירת הבקשות. מהם הלחנים על פיהם מושרים פיוטי שירת הבקשות, מה מקורם, מהו סגנונם המוסיקלי ולאיזו **קטגוריה** מוסיקלית- ערבית מקבילה - אם יש כזו - אפשר לשייך אותם? בנושא זה של המוסיקה של שירת הבקשות יעסוק הפרק הבא.

נספח א'

רשימת פייטני הקצידות בשיר ידידות ופרטים אחדים אודותם:[1]

1. **ר' שלמה בן יוסף אביטבול**: (חמש קצידות), פייטן ממוגדור, נפטר ב- 1914[2].
2. **ר' דוד אדהאן או דהאן**: (שתי קצידות)[3].
3. **ר' שמעון אוחיון**: (קצידה אחת).
4. **ר' שלום אזולאי**: (קצידה אחת), איש ספרו, נפטר ב- תרפ"ב (1922). אחדים מפיוטיו נדפסו **בצלצלי שמע**[4].
5. **ר' שמואל אלבאז**: (שש קצידות), איש ספרו, (1789- 1844) חבר קובץ פיוטים בשם **נועם שיח**, וספר קינות[5].
6. **ר' רפאל משה אלבאז**: (שש קצידות), פייטן ידוע מספרו (1823- 1896)[6]. בין ספריו: "**כסא מלכים**" העוסק ב"**זכרון מלכי קדם וקורות היהודים**" ו- "**שיר חדש- פיוטים ובקשות, קול בוכים וקינות**"[7].
7. **ר' נסים אסבאג'**: (קצידה אחת).
8. **ר' יעקב בן- שבת**: (שתי קצידות) נפטר ב- 1858[8].
9. **ר' יעקב הכהן**: (שלש קצידות), איש מוגדור[8].
10. **ר' משה הכהן**: (קצידה אחת), איש פאס, (1683- 1714), נהרג יחד עם אחיו בפוגרום בגיל שלושים ואחת[10].
11. **ר' יוסף חזן**: (קצידה אחת).

---

1. הרשימה בנויה לפי סדר אותיות א' ב' של שמות משפחה תוך ציון השם הפרטי לפני שם המשפחה. פייטנים אחדים אין לי פרטים אודותם.

2. **בן- נאים** מביא פרטים על שלמה אביטבול אחר, מספרו, עמ' קט"ו- ב. אצל **טולידנו** יש פרטים אודות שלמה **אביטבול** ממרקש עמ' 117.

3. **בן- נאים**, מספר על (עמ' כד, ב) על **דוד אדהאן** שחי במאה הרביעית, כלומר במאה השבע- עשרה, בהשערה.

4. א. **בן- נאים**, עמ' קי"ג, א.
ב. **צלצלי שמע** הוא שם ספרו של ר' **משה אבן- צור** שנפטר ב- 1753.

5. ראה: **בן- נאים**, עמ' קכ"א. אין להחליפו עם **שמואל אלבאז** מפאס שנולד ב- 1698, שהיה מגאוני פאס וחכמיה.

6. א. בן- נאים, עמ' ק"ז- א.
ב. טולידנו, עמ' 208.
ג. עובדיה- ספרו, עמ' 153- 155.

7. ראה: Fenton, p. 113. כתב היד שלו נמצא במכון לכתבי יד של הספריה הלאומית בירושלים ומספרו 5384 ק.

8. א. **בן- נאים**, עמ' ס"ז- א.
ב. **טולידנו**, עמ' 122.

9. **בן- נאים**, מביא בעמ' ס"ה- ב ששה אנשים בשם זה. האם הראשון הוא הפייטן שלנו?

10. א. **בן- נאים**, עמ' פ"ט- א.
ב. **טולידנו**, עמ' 8- 127, 138.

12.ר' **רפאל משה חלאוא**: (**קצידה** אחת)[1].
13.ר' **מרדכי (בן-יוסף) טרזמאן**: (**שש קצידות**).
14.ר' **סעדיה מאראטסי**: (**קצידה** אחת)[2].
15.ר' **יוסף מלכא**: (**קצידה** אחת), מחכמי מרקש[3].
16.ר' **משה עטייא**: (**קצידה** אחת), מחכמי פאס, נולד 1820 לערך ונפטר ב-1880. קובץ שיריו: **ישיר משה**[4].
17.ר' **חיים פינטו**: (**חמש קצידות**), אחד מקדושי יהדות מרוקו, איש מוגדור. אחדים מפיוטיו נדפסו בקובץ הפיוטים של ר' **יעקב ברדוגו יגל יעקב**[5].
18.ר' **שלמה קאביסה**: (**ארבע קצידות**).
19.ר' **אברהם קוריאט**: (**שתי קצידות**), קובץ הפיוטים שלו אבד[6].
20.ר' **דוד קיים**: (עשרים וארבע **קצידות**), מגדולי הפייטנים העברים במרוקו. נולד בתארודנת שמדרום למוגדור, סביב 1-1840 ונפטר במוגדור קרוב לשנת 1931. נקרא על שמו של ר' דוד אלקיים הגדול שחי במאות ה-19-18 בימי ר' חיים פינטו. גם ר' דוד אלקיים הגדול היה פייטן[7]. פייטננו נמנה עם עורכי שיר ידידות וכתב את **הקצידות** של במיוחד לצרכי הקובץ. ר' דוד קיים היה גם ציירו ופסל ומתהלכות עליו אגדות בתחום זה.
21.ר' **סעדיה רבוח**: (**קצידה** אחת), איש פאס, נפטר לפני 1607[8].

---

1. **טולידנו** מזכיר אותו, בעמ' 9-198.

2. האם הוא אותו משורר המתואר אצל **בן-נאים** ב"שמטות" בשם "מאראג'י"?

3. א. **בן-נאים**, בעמ' ס"א-א, אומר כי יוסף מלכא הוא מחכמי פאס, אך ר' חיים שושנה אומר כי הפייטן הוא מחכמי מרקש וכי הכירו אישית. אני נוטה לסמוך על ר' חיים שושנה.
ב. **עובדיה-פאס**, עמ' 320.

4. א. **בן-נאים**, עמ' פ"ט-א.
ב. **עובדיה-פאס**, עמ' 344.

5. א. בן-נאים, עמ' ל"ח-ב.
ב. טולידנו, עמ' 208.

6. א. **בן-נאים**, עמ' ט'-ב.
ב. **טולידנו**, עמ' 201; 208.

7. זה גרם לישראל דודזון ליחס ב"אוצר" שלו פיוטים של הרד"א הראשון לשני. פיוטים של ר' דוד אלקיים הראשון מופיעים תחת הכותרת "מזמור לדוד" בכתב יד מס' **3716** Hebr. 8 של בית-הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים. פיוטיו נכללו גם בשיר ידידות.

8. ראה:
א. **בן-נאים**, עמ' ס'-ב
ב. **טולידנו**, עמ' 114.
ג. **עובדיה-פאס**, עמ' 356.

נספח ב': הקצידה של בן שושן

מוואל:
ובליל יא טול היג'רי
מעא נאס מולוע ביהום
ג'אני לפראק פצבאח בכרי
ולחבאב קלת נג'יהום

לחבאב תוולעו בע'ירי
ולא קרש לח'יר פיהום
חק אנבי סיד אנאס
מא נוופל ע'יר רבי עליהום

אנא לי מתחנת מן צע'רי

שבאתני טפלא זינהא מא כאן
סירת פי כלאפהא נג'רי

סירת פי כלאפהא נג'רי
שבאת עקלי בטולא וטיהאן
אנא ע'שים מאזאלת ע'ררי

אנא ע'שים מאזאלת ע'ררי
מא נוית שי לעשק ישרב למחאן
סי לחאצל פי כלוף סעף וע'שאן
אנא ע'שים מאזאלת ע'ררי.

אנא לי חצלת פי בלייא
ושבאתני בטולת אזינא

בעיון וקאח כזרת פייא
וכלאתני פי תמחינא

למא ליית פי תמשייא
חכאיית צארי פי וצט ספינא
הייא פלאצל רומייא
אסמהא מריה מולינה
בעד לכתם נפד'ח סררי

בעד לכתם נפד'ח סררי
חיו צבני רבי ונעיד אלי כן

ובלילה בו נתמשכה אכזבתי
עם אנשים אהובי לבי
באתני הפרידה מוקדם בבוקר
מעטתי לבקר את אהובי.

אהובי התרגלו לזולתי
החסד לא ניכר בהם
בשם הנביא אדון הבריות
אפקידם בידי אלי.

אני הוא שהתיסרתי מנעורי.

שבתה לבי ילדה לא היה כיפיה
נמשכתי, אחריה ארוצה.

בעיקבותיה הלכתי, רצתי.
שבתה לבי ביפי קומתה ובחן
תם אני, עודני תוהה.

תם אני, עודני תוהה.
לא האמנתי כי האהבה תשקה מרורים
מה שהושג בכפיה סופו אבדון.
תם אני עודני תוהה.

אני הוא שנתפסתי להתמכרות
ושבתני ביפי קומתה.

בעין חצופה הביטה בי
והותירה אותי מעונה.

בהליכתה מתנודדת
כתורן במרכז הספינה
היא נוצריה במוצאה
שמה: מריה מולינה
אגלה את סודי בסוף.

אגלה את סודי בסוף
כיצד פגע בי אל ואספר את שהיה

סמחוני וקבלו עד׳רי
סמעו חדיתי סיאדי בקלוב חנאן
תראו כאן עיא צברי

תראו כאן עיא צברי
תעב ושקא וח׳צרת דרהמן
עלא לואלדין ועליה ועלא לח׳ואן
אנא ע׳שים מאזאלת ע׳ררי
אנא לי מתחנת מן צע׳רי

מוואל:
אענאייך טאחת פקאע לביר
אלביר ע׳ארק ודלל קציר
מן ירדלי לענאיא- ח׳לא דאר באבא-
נעטי למאל כתיר
חרד׳ עלייא יא ימא
ולא נמות צע׳יר

תעאב ושקא יא לג׳ואד
חתא רצ׳את זינת אנד׳רא

תגבלנא ונכמלו לע׳ראד
ועשרתני בעד להג׳רה
בעד כונת נרעילהא בתמד
ותזורני אילא מררא
הנא לח׳אטר ושקם סעד
בקינא עאמין פי לעשרא
הנא ח׳אטרי וד׳הב צ׳רי

הנא ח׳אטרי וד׳הב צ׳רי
שרכנא למחבא כי לח׳ואן
אנא רוחהא והייא עמרי

אנא רוחהא והייא עמרי.
שיי מה תקול- הדאך אלי כאן
שיי מא שרטת- נשרי!
חתא ח׳אנת ודח׳ל פיהא שיטן
ואנא ראסי פי ראס ע׳פלא יא לח׳ואן
אנא ע׳שים מאזאלת ע׳רי
אנא לי מתחנת מן צע׳רי.

אח׳ותי לע׳דר ג׳א מנהא
אמנוני בחק אל עאהד

סלחו לי וקבלו את התנצלותי
האזינו לספורי, רבותי, בלב רחום
וראו איכה הותש כוחי.

וראו איכה הותש כוחי.
עמל וסבל ורוב הוצאות
על ההורים, עליה ועל אחים
תם אני, עודני תוהה
אני הוא שהתיסרתי מנעורי.

מוואל:
כבודך נפל לתוך הבאר
הבאר עמוקה והחבל קצר
מי ישיב לי כבודי - חרב בית אבי-
ארבה מתת כסף
שמרי עלי אמי
לבל אמות עול ימים.

עמל וסבל, אנשים טובים
עד שהתרצתה יעלת החן.

נפגשנו להשלמת רצוננו
ויצאה אתי אחרי הפרדה
בעוד שהשגחתי עליה בהתמדה
אחת בקרה אותי ולא יספה
נחת, שביעות רצון ומזל מושלם,
יצאנו יחד שנתיים
נחה דעתי וכאבי חלף.

אהבתנו הדדית, כמו אחים
אני- נשמתה, והיא- כל חיי.

כל אשר אמרה הוא שהיה!
כל שצוותה- קניתי!
עד שבגדה ונכנס בה השטן
ואני- אחי, תם, לא חשדתי בה
תם אני, עודני תוהה
אני הוא שהתיסרתי מנעורי.

אחי, הבגידה באה ממנה
האמינו לי, השם הברית

נהאר לחד כונת קולתלהא:
''אייא נתפרג'ו לעאב לפראג''

סכתת, מא רדת לי וללהא
חסת קלבהא ראה פי ע'יאר
סעדתהא וזידת קולתלהא:
''לא תתע'יר שי יום לחד,
יא אללה מעאיא יא בדרי''

''יא אללה מעיא יא בדרי''
ג'אובתני בטיש וקטוחת אלסאן:
''ח'ליני, ראני פי צ'ררי,
חתא לחד לג'אי אידא סחא וזיאן
שוף אש למולא ידרי''
ח'ליתהא ורוחת בקליבי ע'יבאן
כל מן כלמני מא נג'אובו בחסן
אנא ע'שים מאזאלת ע'ררי
אנא לי מתחנת מן צע'רי.
מוואל.
אערוסה בכי עלא ערוסך
מו: ינפעך לא ח'וכ ולא לוסך
האדי לילת לעיד ח'לא דאר באבא
מן יברך קדושך?

ח'ליתהא ורוחת מכין
האים וע'איס פי הבאלי

פקת ונעלת שיטן פלחין
סירת נטרכו מן באלי

כרית ודח'לת ללזארין (les arènes)
ונרא חד מא סמע קאולי
חתא נצ'רת פי וסט אדח'לין
ח'לילתי מעא ספניולי
תמא פקת וגדת ג'מרי

תמא פקת וגת ג'מרי
בקית ע'יר נראהא קד ע'וצן מן באן
מטבועת לח'ודוד בלעכרי
תלהת יא ח'אי ותנית מנעל שיטן
שי קאלת לי ''סבר יא בן- שושן
אנא ע'שים מאזאלת ע'ררי
אנא לי מתחנת מן צע'רי.

באותו יום ראשון אמרתי לה:
''הבה נצפה במופעים''

שתקה, לא שמה לב אלי
חשתי כי בלבה העצב
נחמתיה והוספתי לאמור לה:
''אל תעצבי ביום ראשון,
בואי עמי יפתי תמתי''

השיבתני בחוצפה ובלשון בוטה:
''הנח לי, אני כואבת,
עד ליום ראשון הבא אם יתבהר ויוטב
ראה מה שהאל ירצה.''
הנחתי לה, הלכתי ובליבי עצבות
כל מי שדבר אלי לא השבתיו בנועם.
תם אני, עודני תוהה
אני הוא שהתיסרתי מנעורי.

כלה, נודי, בכי על חתנך
לא יסעדך אחיך ולא חותנך
היום ערב חג, חרב בית אבי
מי יברך על קידושך שלך?

הנחתי לה והלכתי לי, הלום
הומה ומבוסס בשרעפי.

נעורתי וקללתי את השטן
גרשתיו ממחשבותי.

קניתי כרטיס לזירה
דאגתי לכך שאיש לא יבחין בי.
עד שראיתי בין הנכנסים
את אהובתי עם ספרדי
שם נעור יקוד שלהבתי.

שם נעור יקוד שלהבתי
נותרה בעיני כניצן שבקע מגרעינו
לחייה צבועים באודם.
גנחתי אחי וקללתי שוב את השטן.
אמרתי לעצמי: ''סבול, בן- שושן!''
תם אני, עודני תוהה
אני הוא שהתיסרתי מנעורי.

מוואל:
יא חפארין לקבר בלמאניא
יא רפאדין נעאש בתמניא
האדא שבאב צע'יר- ח'לא דאר באבא-
מא סבע פדניא

תלהת יא ח'אי וח'רזת מן תם
קבל מא יח'לאס למלעאב

אנא ואחדי ראפד להם
חתא לענדי נזול למע'רב
דח'לת לביתי וסירת נח'מם
ביית עלא לפראש נתגלב
בעד מטאל אליל יא לפאהם
מא נזלש לגארו מן שארב
חד מא עלם בצ'ררי

חד מא עלם בצ'ררי
בקית האכדאך חתא אלי אלפג'ר באן
וקת ח'רוג' מארי בכרי

וקת ח'רוג' מארי בכרי.
תשרי לחליב למעלמהא יא פלאן
ע'אבת אדניא עלא בצרי
רפדת כאבוש ומוס וחרג'ת זעפאן
מחתאל עלא קתילהא כיף מא כאן
אנא ע'שים מאזאלת ע'ררי
אנא לי מתחנת מן צ'ערי.

מוואל:
עטיני יא אימא
ואחד דאר פאש אנוח
ותכון עליא ושקפהא דלוח
תבכי מעאיא ח'לא דאר באבא
לי קלבהא מג'רוח
ואנא מא חצ'רתלכש יא ימא
פי ווקת כרוג' ארוח

כרג'ת ורג'יתהא חתא ג'את
דאח'לא לדאר מעלמהא

לחקת עליהא פדרג'את
כלמת ''צבאח לח'יר'' קולתלהא
עמרת לכאבוש פיהא כלאת
דגת בלמס דגתהא

חופרי הקבר במקוש
נושאי הארון בשמונה
זה נער צעיר- חרב בית אבי-
לא שבע מן העולם!

נאנחתי אחי ויצאתי משם
לפני תום המשחקים

אני נושא לבדי את דאגתי
עד לביתי בערוב היום
נכנסתי לביתי והמשכתי להרהר
שוכב על המטה, מתהפך
אחרי ליל ארוך, הוי, המבין,
לא ירדה הסיגרה משפתי
איש לא ידע על כאבי.

נשארתי כך עד שהשחר הפציע
עת **מארי** משכימה לצאת.

עת **מארי** משכימה לצאת.
לקנות חלב למעבידה, הוי פלוני.
חשכו עיני מראות עולם
נטלתי אקדח ואולר ויצאתי זעף
זומם את מותה יהיה אשר יהיה
תם אני, עודני תוהה
אני הוא שהתיסרתי מנעורי.

מוואל:
אהה, תני לי אמי
בית בו אקונן
ויהי גבוה וגגו מעץ
תבכה עמי, חרב בית אבי,
מי שליבה פצוע
ואני לא נכחתי אמא
בעת נפחה נשמתה.

יצאתי וארבתי לה עד שבאה
נכנסה לבית מעבידה

השגתיה במדרגות
''בוקר טוב''אמרתי לה
כדורי האקדח בה רוקנתי
דקרתי באולר, דקרתיה

טאחת עלא קפאהא תע'אשאת
לעמר בשי קליל תלקתהא
ח'ליתהא ורוחת לדארי

ח'ליתא ורוחת לדארי
פלחין סמעו לחוכם ולח'בר באן
ג'אתני לפוליסייה תג'רי
ח'רג'וני מסלסל ואנא דהשאן
האים וע'איס פי בחרי

דאוני ליהא ונד'רתהא בעיין
קאלולי אינתא לי ביהא אהיא אינסאן
אנא ע'שים מאזאלת ע'ררי
אנא לי מתחנת מן צע'רי.
מוואל
מא דא ח'דם, מא דא סהר פליל
מא דא חרק ספור מעא לקנדיל!
לח'דמא ולג'ריא יא אימא
ג'את מן סאעד לע'יר

קולתלהום: ''אסיאדי אנא לי ביהא
הייא לי רשאת לי עצ'מי

סבאב הלאכי מחנתהא
ע'דרתני ושפת לי דמי

אנא בד'וו לעיניהא
והייא תחב לעיני תעמי
ע'דרתני בעד עשרתהא
ח'לאתני ועשקת ע'ירי
ח'לאתני ועשקת רומי

ח'לאתני ועשקת רומי
בעד מא ח'דאת לפלוס מני בלחפאן
דימא מעאהא שעפת עומרי
בלעזז ורד'א וסכאת ולאמאן
לאכין הייא לקתלי תג'רי
סידי רבי יח'ון לח'אין לי ח'אן
''מן ג'א יקתלכ באדר ביה''
קאלו זמן
אנא ע'שים מאזאלת ע'ררי
אנא לי מתחנת מן צע'רי
מוואל:
דח'ל טביב וסקסיתו
''אמנדרא לחזין'' קאלי

נפלה על פניה מעולפת
בפתיל חיים דק הנחתיה
עזבתיה והלכתי לבתי.

כשנודעה לשלטונות הידיעה ונפוצה
חשו אלי שוטרים
הוציאוני המום כבול באזיקים
הומה ושרוי בים צרותי.

לקחוני אליה וזהיתי אותה
אמרו לי: ''אתה אחראי לכך, בן אדם''
תם אני, עודני תוהה
אני הוא שהתיסרתי מנעורי.

מה בצע בעבודה ,ובלילות שימורים
מה הטעם בשרפת גבות ליד הנר!
העבודה והריצה, אמי
הועילו לזולתי.

אמרתי להם: רבותי, ידי עשתה זאת
היא שהתישה את עצמותי

מקור סבלי באהבתה
היא בגדה בי ומצצה את דמי

הייתי כאור לעיניה
אך היא בקשה לנקר את עיני,
בגדה בי אחרי שאהבתי אותה
עזבתני ותאהב זולתי
זנחתני ואהבה נוצרי.

זנחתני ואהבה נוצרי
אחרי שלקחה מני כספי בחופנים
תמיד הגיעו חיי איתה לסיפוק
בחיבה וברצון, בשקט ובטחה,
אך היא זממה למותי
ישלם האל בבגידה לזה שבגד
''הבא להורגך השכם להורגו''
אומר הפתגם הישן
תם אני, עודני תוהה
אני הוא שהתיסרתי מנעורי.
מוואל:
נכנס הרופא ואשאלהו,
''הוי אומלל'' השיב לי

ולא ריתו
פי וסט לח'לא- ח'לא דאר באבא-
תמא בנא ביתו

מן בעד מא בחתו פי כלאמי
לחבס פלקסבה סיירוני

נעטי אייאם מן אייאמי
חתא ליום ישרעוני

וחדי וכיף יטיב מנאמי
בלמא ולח'בז יקוותוני

בלמא ולח'בז יקוותוני
בלמא ולח'בז תנקאד עמרי
כל יום עלייא יעמלו דיואן
פלבחת נעיד להום סררי

פלבחת נעיד להום סררי
קונסול ספניולה עלייא ע'יבאן
חארס יאסר עלא עומרי
ספאניא ראחת בכבארהא עג'לאן
תטלב קטיע ראס בן- שושן
אנא ע'שים מאזאלת ע'ררי
אנא לי מתחנת מן צע'רי.

ספאניא תמנאת ע'בני
תטלב ראסי ינקטע

מוואל:
דח'ל טביב ובוסת בקדאמו
ועמלת לו דינר פי חזאמו
ח'רז יקול איימא ''תמת אייאמו''

אנא יא גאלס פי סג'ני
חתא ליום ילחק שורע

ג'או לג'אנדארם וכתפוני
סרת מעאהום מתבבע
קדאם לקודאת לחקוני
ולג'ירי פייא תח'לע
מעלום לhuissier מן בכרי

מעלום לhuissier מן בכרי
זבד כאע'ט וראי יא בן- שושן

ולא ראיתיו.
בתוך צייה- חורבן בית אבי-
שם בנה את ביתו.

אחרי שחקרו בדברי
השליכוני לכלא בקסבה.

הייתי נותן ימים רבים מחיי
כדי לקרב את יום דיני

אני בדד וכיצד תערב שנתי?,
במים ולחם יזינוני.

במים ולחם הצילו חיי.
כל יום דנים בעניני
בחקירה אני מספר להם את ספורי.

קונסול הספרדיה מתעלם ממני
הניח ידו על חיי.
ספרד באה (למשפט) בגדוליה
תובעת לכרות ראש בן- שושן.

ספרד מייחלת לעצבי
תובעת כריתת ראשי.

נכנס הרופא, נשקתי רגליו
ודחפתי דינר באבנטו
יצא ואמר: ''תמו ימיו''

אני היושב בכלאי
עד בוא יום משפטי.

באו שומרים (שוטרים) וכפתוני
הלכתי בעקבותיהם.
הביאוני לפני השופטים
והאלג'ירי נבהל ממני
שמש בית המשפט ידע על בואי.

שמש בית המשפט ידע על בואי.
הוצא נייר וטכס עצה, בן- שושן

וקפת וטלבת עלא זהרי
ג'ררני וג'אבני קבלת לפרזידן
וסאר יחקק פי בצרי
קאלי: ''אינתא קתלת פלאנא בנת פלאן?'' אמר לי: ''אתה הרגת פלונית בת פל.?''
אנא ע'שים מאזאלת ע'ררי
אנא לימתחנת מן צע'רי.

מוואל:
יא לע'ארסין לחבק וסקויה
יא חפארין לקבר ואטיוה
האדא שבאב צע'יר – ח'לא דאר באבא–
ולאין תעביוה?

קולתו: ''אסידי, אנא הווא''
'חכית לקצייה כיף סארת
פרונטינו ע'ררק אדעוא
כייתו פי קלבי מאזאלת

ל– procureur חתא הווא
וקף לי כל מא טארדת
תכללם כלאמו בלקווא
כעין למא אידא פאד'ת
מסיו שי ענדי מכרי

וקפו נפאע עלייא בע'נאן
לע'נא יפכני מן בחרי

עמל ג'הדו וטארד תקול תעבאן
מעלום עלא פכאכי יג'רי

מעלום עלא פכאכי יג'רי
למא תמת כלאמו והווא עייאן
קאל חדיתי לפרזידן
אנא ע'שים מאזאלת ע'ררי
אנא לי מתחנת מן צע'רי.

עמדתי ובקשתי על מזלי.
משך אותי והביאני לפני הנשיא
והיה מסתכל לתוך עיני.
אמר לי: ''אתה הרגת פלונית בת פל.?''
תם אני, עודני תוהה
אני הוא שהתיסרתי מנעורי.

מוואל:
שותלי העציץ, השקוהו!
חופרי הקבר, ישרוהו!
זה עלם צעיר, חרב בית אבי,
לאן תקחוהו?

אמרתי לו: ''אדוני, אני הוא''
וספרתי המעשה כפי שהיה.
פרונטינו הקריא את כתב התביעה
פצעו מלבי לא סר.

התובע גם הוא
דחה את כל טיעוני
דבר את דבריו בעוצמה
כמעין המתגבר.
שכרתי את מר שי להגנתי.

טיעוניו הועילו לי
ההגנה תצילני מים צרותי.

הטיל משקלו ותקף כשועל
כמובן, מתאמץ להצילני.

כשסיים את דבריו והוא עיף
ספר את ספורי לנשיא.
תם אני, עודני תוהה
אני הוא שהתיסרתי מנעורי.

נספח ג': הסבר לדוגמאות התוים

דוגמה מס' 1.

אילתור **במודוס ערובי**. כפי שניתן לראות בקלות, **מודוס** זה מקביל לחלוטין **לפריגי**. במוסיקה המרוקנית, **המודוס** הזה קיים בסגנונות נוספים:

א. המקביל **האנדלוסי** הוא **המודוס מאיא** שגם הוא נע מ-**מי** עד **מי**. בדוגמה שלנו הטון המרכזי הוא **סי**. למודוס **מאיא** אופיני מאד **הסי במול** כטון חליפי **לסי בקר**.

ב. המקביל **הדג'ירי** הוא **הסיכא**. לעומת **הערובי** הבנוי על טהרת **הפריגי והמאיא** המעוטר **בסי במול** (בעיקר בירידה), מביא **הסיכא** את **הסול דייז** כטון חליפי **לסול**. כאן, **הסול דייז** מופיע בעליה. לירידה אופיני מאד **הסול בקר** בעל האופי הפריגי.

דוגמה מס' 2.

הקצידה של ר' מרדכי טרזמאן **מתי אור דודי יזרח וינהר** מושרת **במודוסים** שונים ובתבניות רתמיות שונות:

א. במודוס **חג'אז כביר** כשהתבנית הריתמית היא ה-**אום וחסיה או ה-דריב דלקצידה**.

ב. במודוס **עירק** על התבנית הריתמית המכונה **מרבע דג'ירי**. **מודוס עירק** נפוץ מאד בפיוט שמחוץ לשירת הבקשות והוא מקביל מבחינה ''סולמית'' **למקאם ביאתי** המוכר לנו מהמוסיקה של המזרח התיכון. **קצידות** רבות מושרות במודוס זה.

ג. בתוך הקצידה ובתור ה-**ב** של הלחן מתחלף **המודוס עירק למזמום** שגם הוא **מודוס דג'ירי**. מספר גדול מאד של **קצידות דג'יריות** מושר **במודוס** זה המקביל לחלוטין **ללידי**.בדרך כלל, **הסי בקר** (כשהטון היסודי הוא **פה**) המאפין אותו אינו מהווה שום בעיה לפייטנים ולזמרים המע'רביים. מקובל מאד לשיר **מוואל במזמום** וממנו לשיר **במודוס מג'ורי** כלשהו ה''**מתקן**'' את **הקוורטה המוגדלת**.
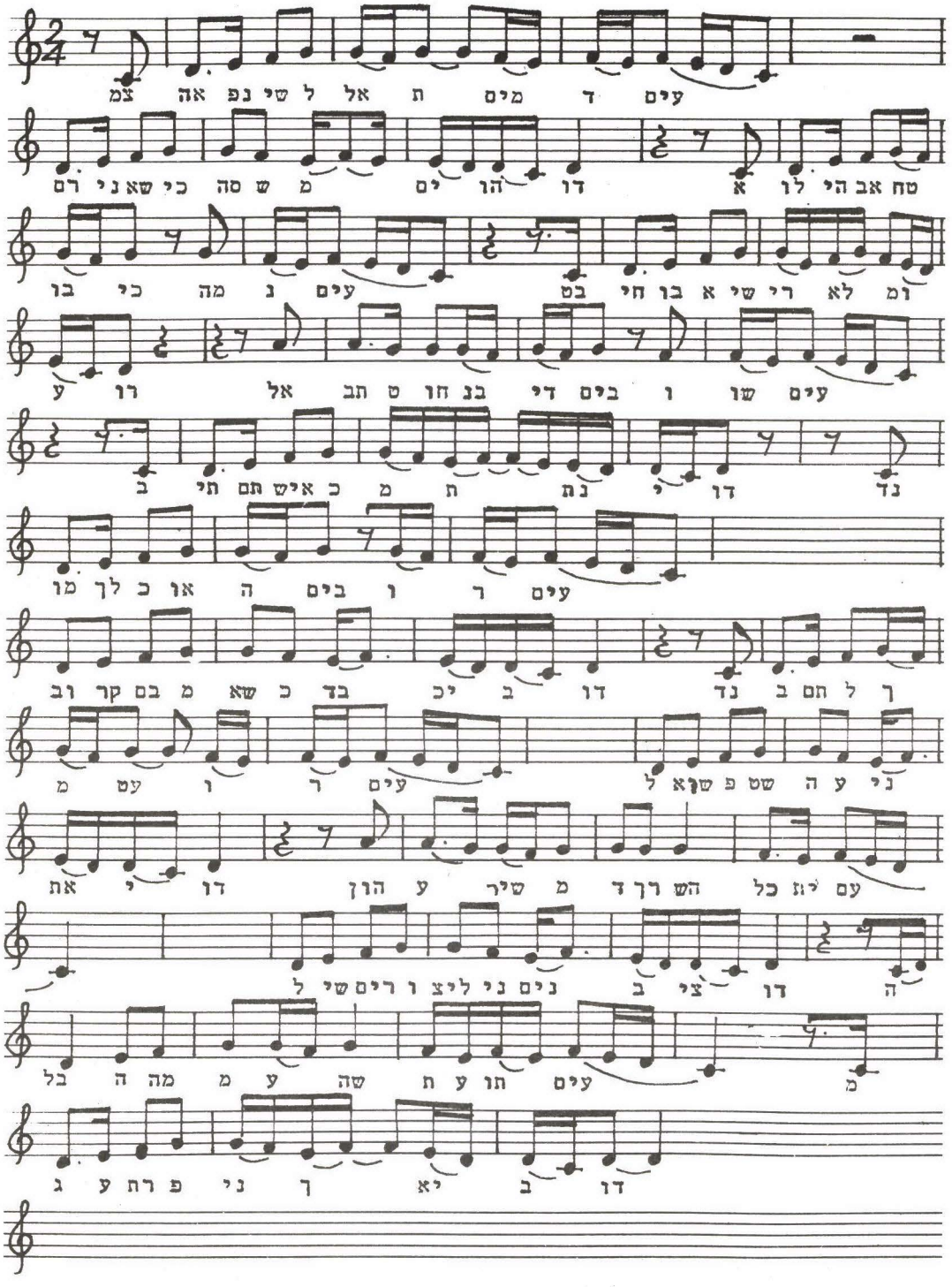
דוגמה מס' 3.

הקצידה משיח מלכי עבדך של ר' דוד קיים מושרת במודוס האנדלוסי **עירק אלעג'ם מודוס** מקביל **ליוני**. **למודוס** זה שהינו **מודוס מג'ורי** יש כמה **מדוסים** קרובים: הבולטים ביניהם הם **אסתהלאל, רצד ורצד-ד'יל**. ההבחנה בין ארבעת **המודוסים** האלה אינה קשה משום שהתכנים המלודיים שלהם שונים. המקביל השרקי **לערק עג'ם** הוא **העג'ם**. ה-**ערק עג'ם** כפי ששמו מעיד עליו מקורו **בעג'ם** (ערק=וריד).
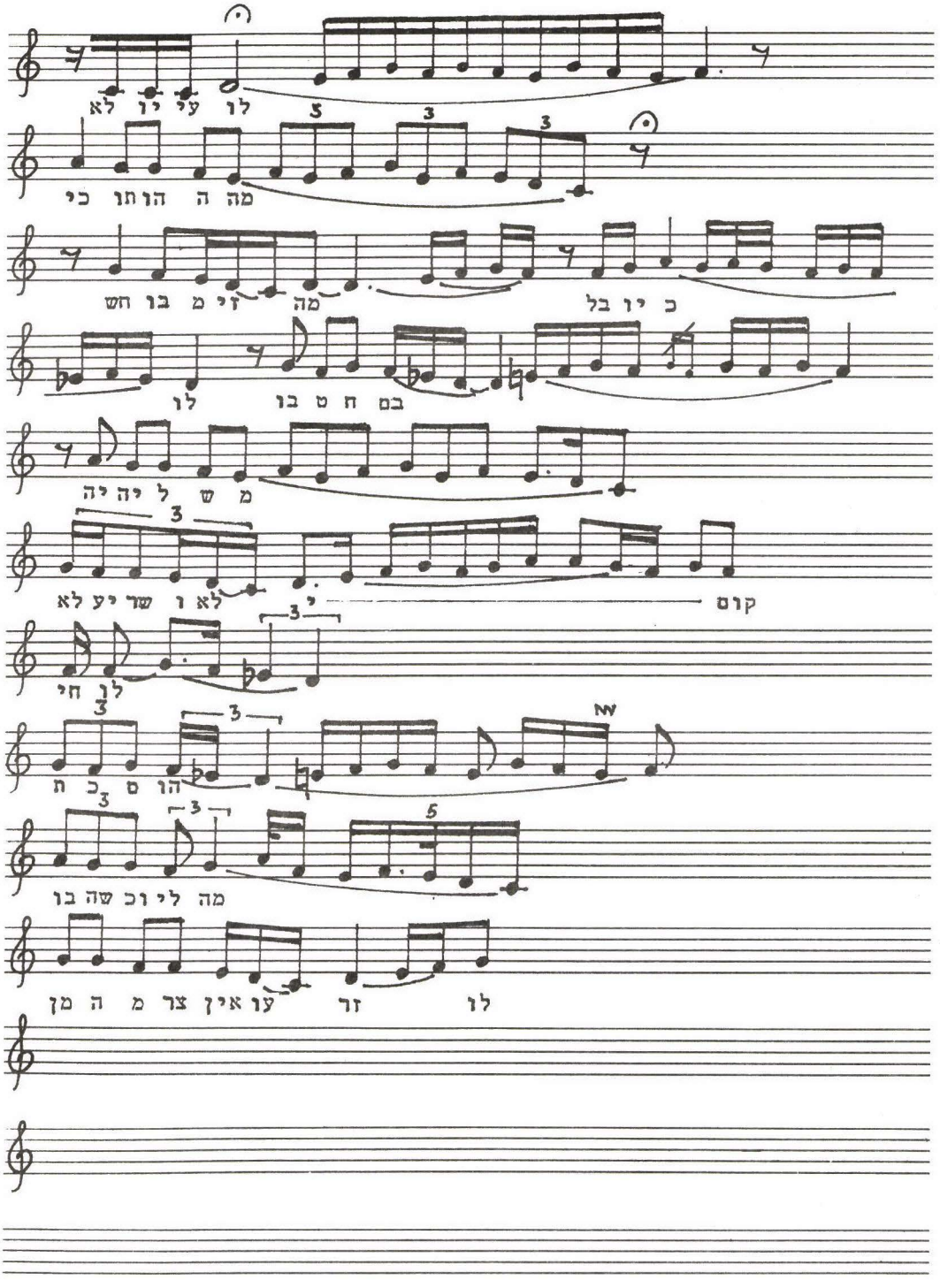
דוגמה מס' 4.

הקצידה ''צמאה נפשי לאל תמים דעים'' מושרת בתבנית מלודית מצומצמת החוזרת על עצמה **במודוס עירק**. כשהפייטן מגיע למלים ''לא יועילו'', עובר הלחן **למודוס ערובי**. הפזמון ''ולמה זה הבל תהבלו'' מחזיר את התבנית המלודית הראשונה של **המודוס עירק**. **הביתין** אותו שר הפייטן **חנניה ואזנה** מאשדוד, על המלים ''אליו אקרא'', אותו הוא משלב לתוך **הקצידה**, מושר **במודוס חג'אז-כביר**. לגבי **הקצידה** הזאת, יש לציין כי היא אינה חוזרת למודוס האם - **עירק** - אלא מסתיימת **במודוס** קרוב - **ע'ריבת-לחסין**. בקצידה זו משולבים בסך הכל ארבעה **מודוסים** שונים.
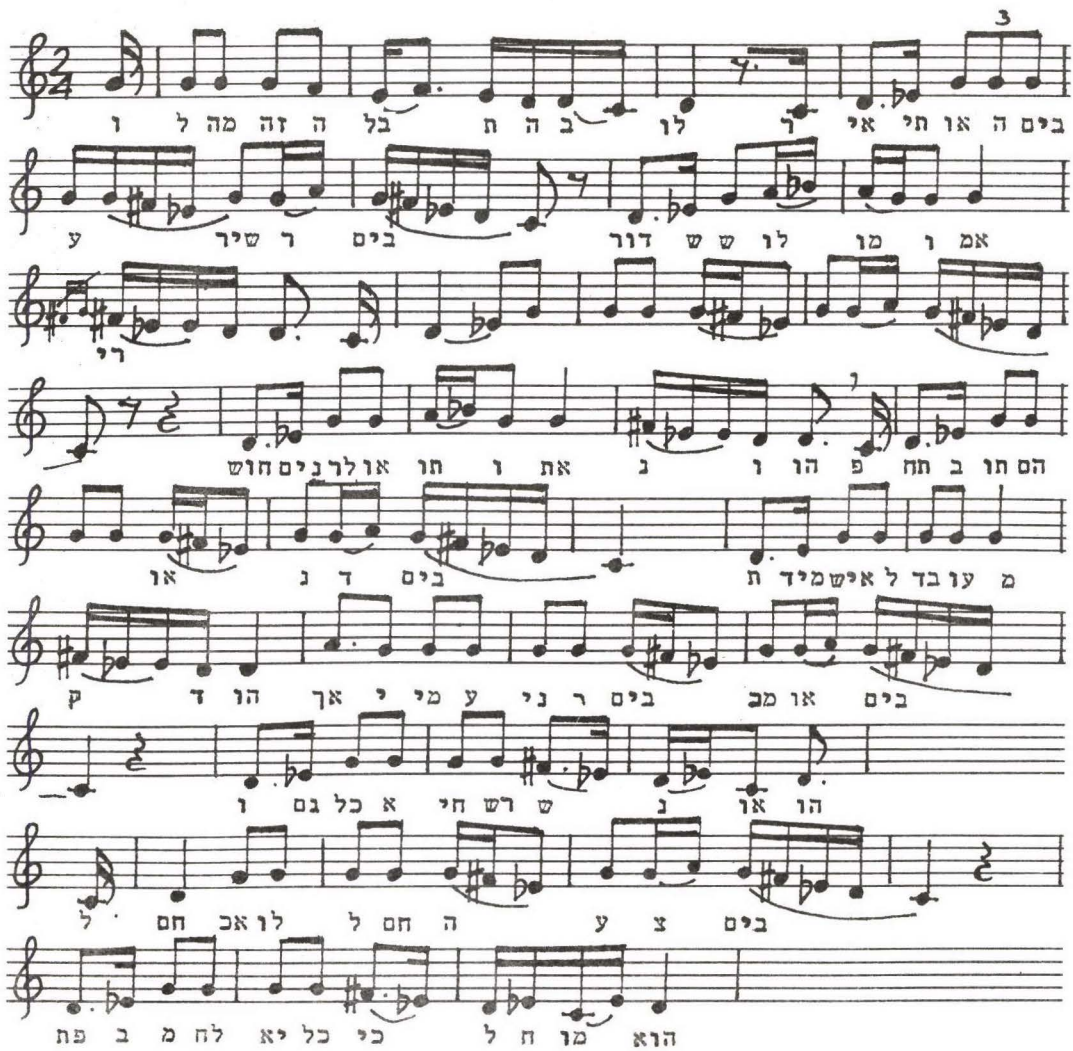
א. צמאה נפשי


צמ אה נפ שי ל אל ת מים ד עים
רם שי כי סה ש מ ים הו דו א לו הי אב טח
ו בו כי מה נ עים בט חי בו א שי רי לא מ
ע רו אל טב חו נב בי די ו שו עים
ב ת מ כ איש תם תי נד דו י
עים ר ו בים ה או כ לך מו
ך ל חם ב נד דו ב יכ בד כ שא מ בם קר וב
ני ע ה שט פ שנא ל עים ר ו עט מ
עם יוג כל הש רך ד מ שיר ע הון דו י את
ה דו צי ב נים ני ליצ ו רים שי ל
מ עים תו ע ת שה ע מ מה ה בל
דו ב יא ך ני פ רת ע ג
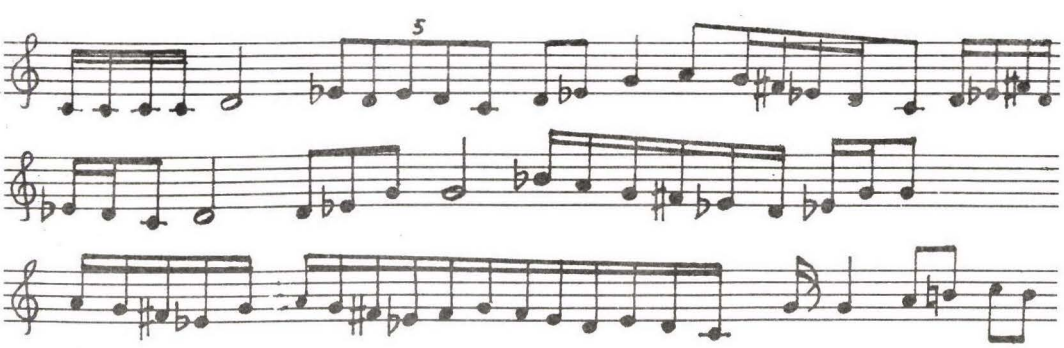
ב. לא יועילו (ערובי)
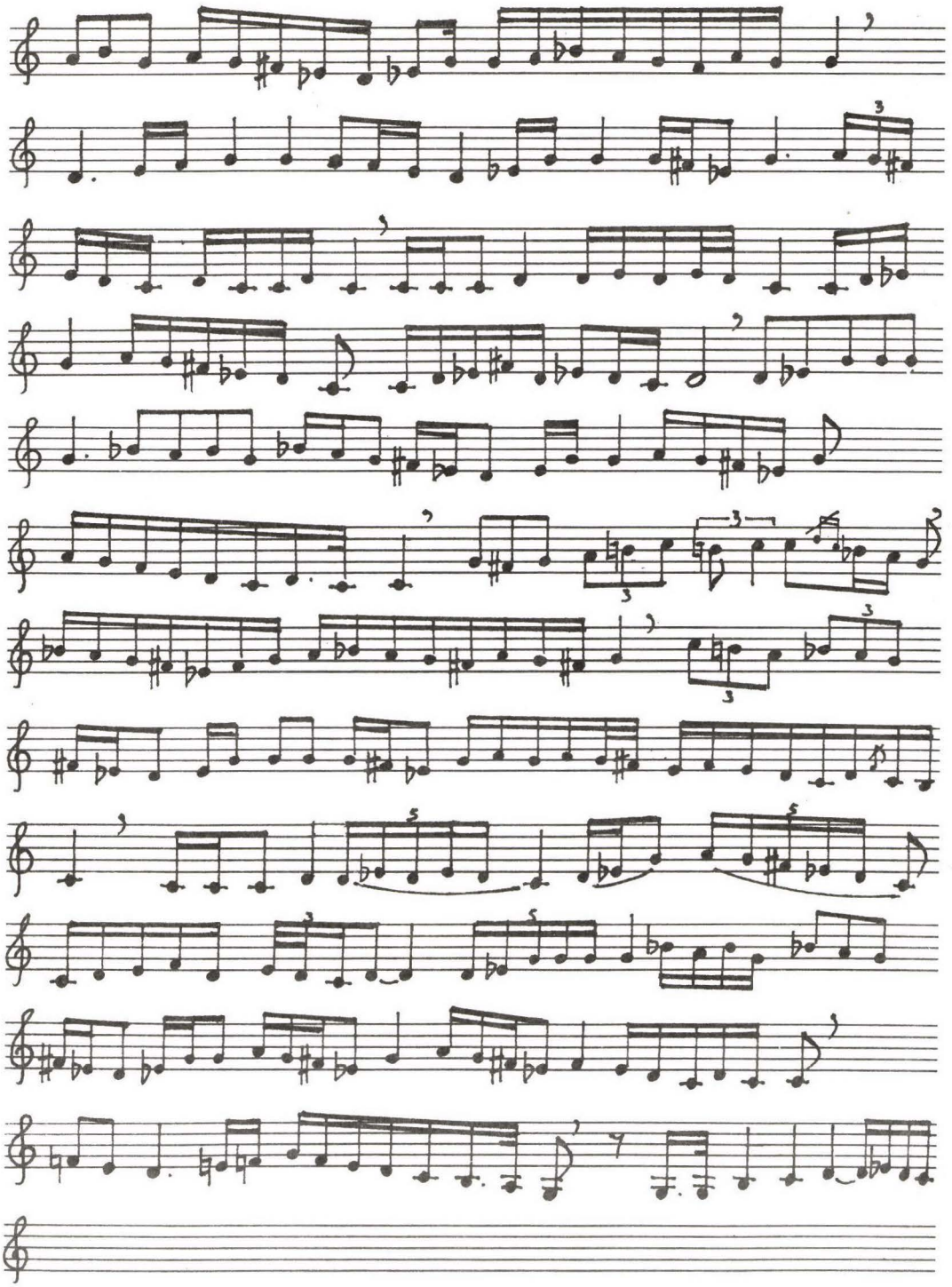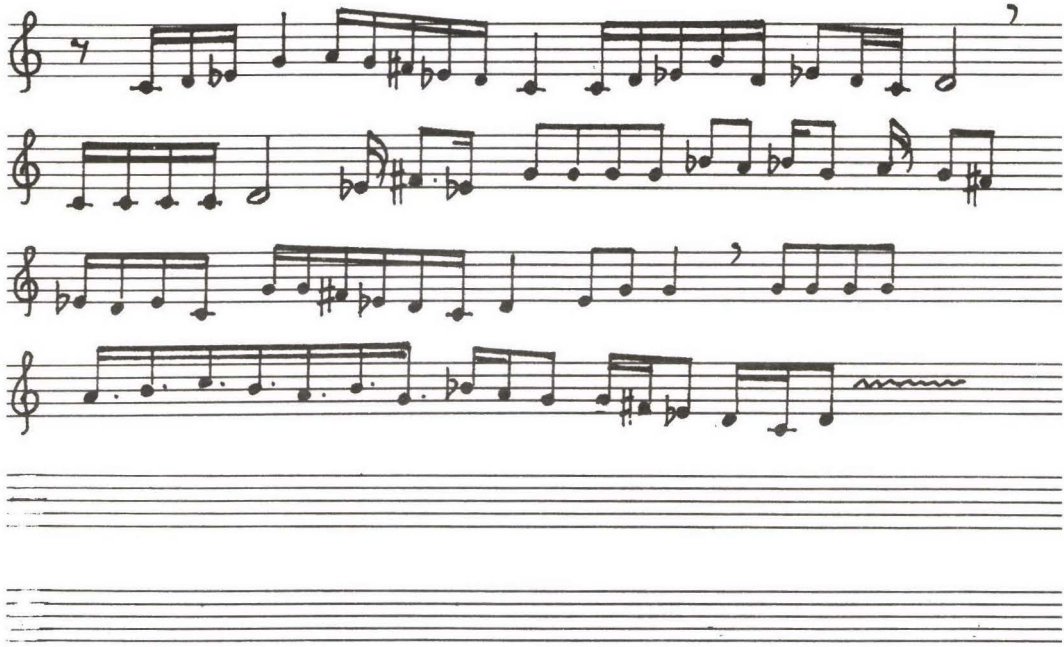


ג. חוזר לקצב
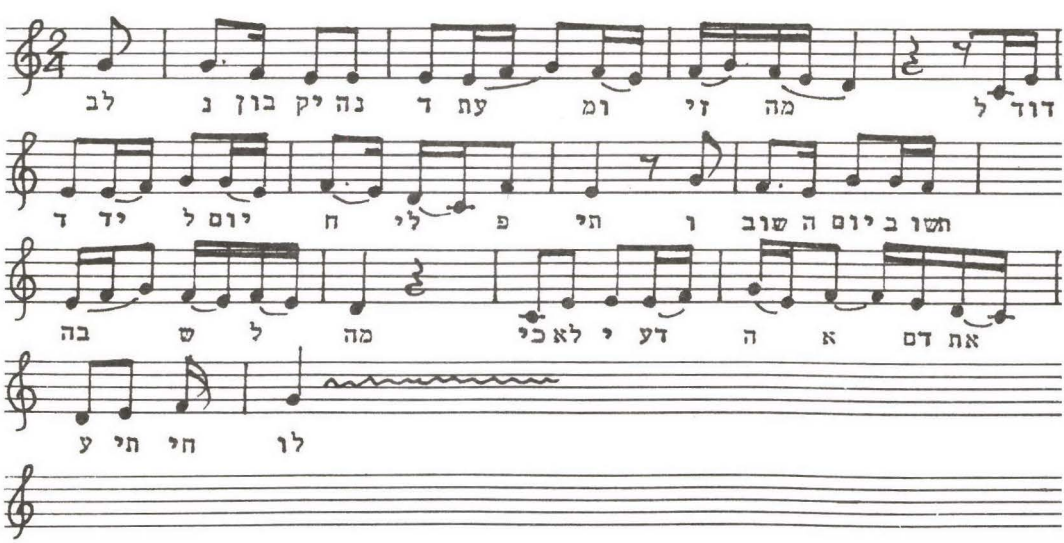


ד. מואל חגאז כביר
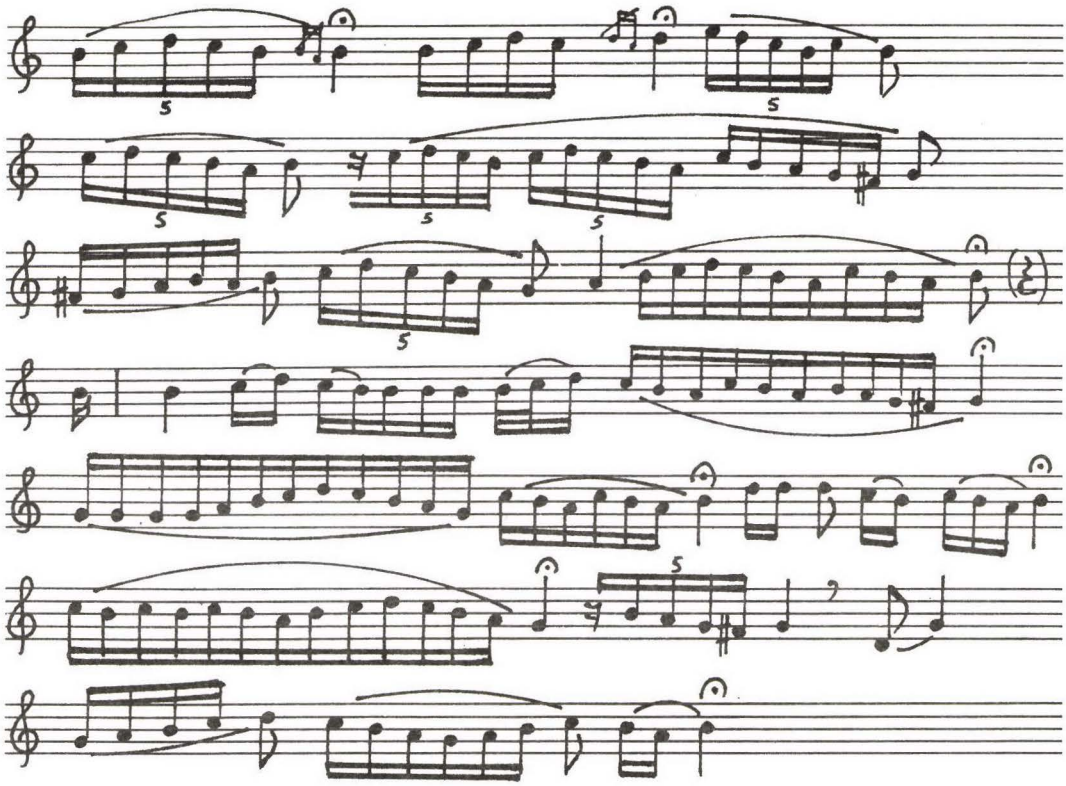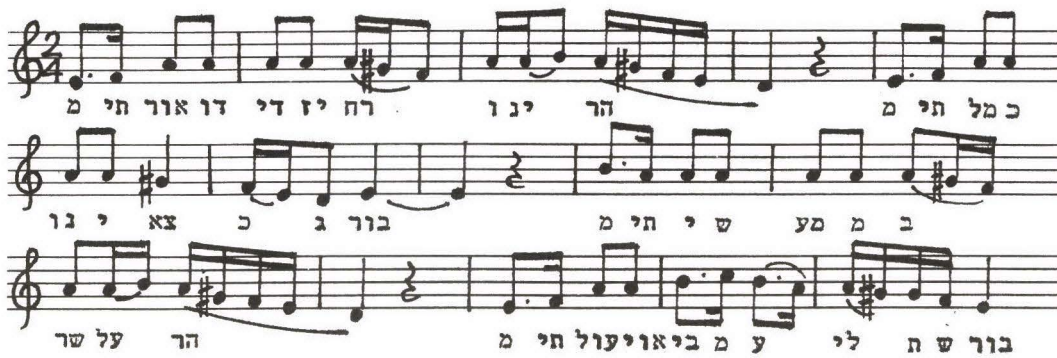






ה. לב נבון


דוד ל מה זי ומ עת ד נה יק בון נ לב
תשו ב יום ה שוב ו תי פ לי ח יום ל יד ד
את דם א ה דע י לא כי מה ל ש בה
לו חי תי ע
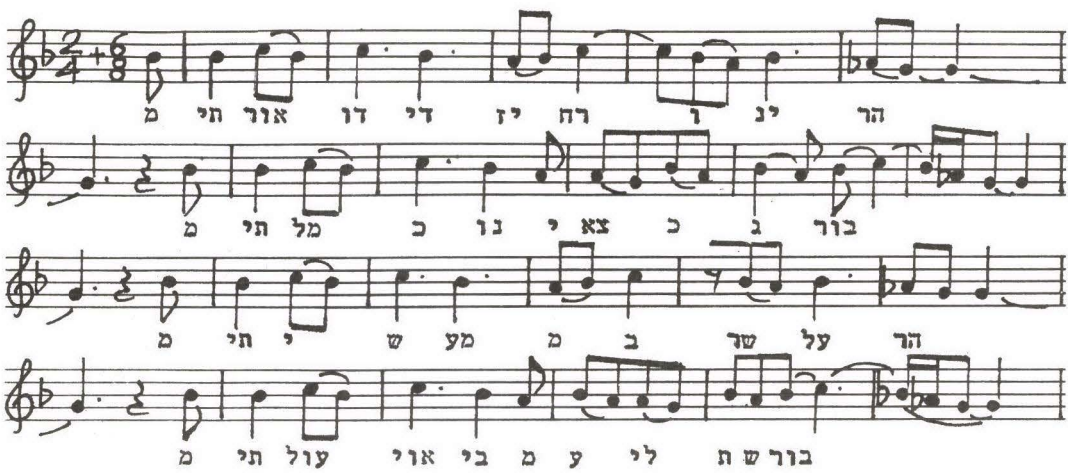
אילתור במודוס ערובי
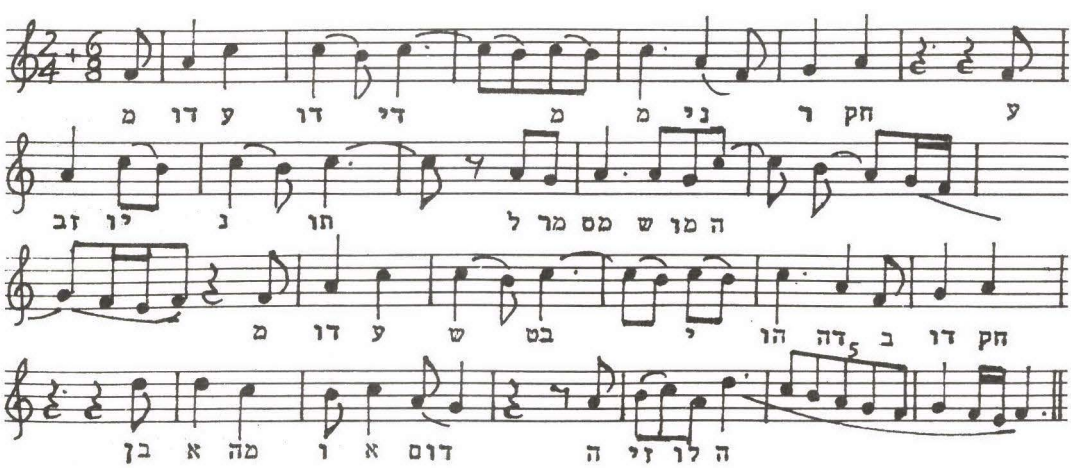


מתי אור דודי (חגאג כביר)



מתי אור דודי (חגאז עיראק)



מדוע דודי (מזמום)





רבאב

המוסיקה של שירת הבקשות

בפרק זה אנו מגיעים לאחת השאלות העומדות במרכזו של ספר זה: מה מקור המוסיקה לשיר ידידות, האמנם הרכיבו הפייטנים את פיוטי שירת הבקשות על לחני **הנובה**, או שמא מצאו להם מקורות אחרים? אם אמנם מצאו להם מקורות מלודיים שמחוץ **לנובה האנדלוסית**, מה מקורן של מלודיות אלה וכיצד נעשו נפוצות כל כך בקרב יהודי מרוקו? ראשית, נבדוק את מקומם של לחני **הנובה** האנדלוסית במוסיקה של יהודי מרוקו.

כפי שצויין בפרק השני בעבודה זו, נפוץ לחן **הנובה** בכל השכבות המוסיקליות ובכל סוגי המוסיקה המצויים ברפרטואר של היהודי המרוקני. עלינו לציין כאן, כי בניגוד לחברות אחרות, מוסיקה אמנותית זו היא נחלתם של יהודים כפריים ועירוניים כאחד. כתבי יד מאזורים כפריים יהודיים אינם מותירים ספק בכך[1]. **הנובה** נלמדה באופן פרטי תוך שינון הלחנים בעל פה ורישום הטקסט בכל שפה השגורה בפי התלמיד. רוב כתבי היד כתובים בכתב היהודי המרוקני הידוע בשם ''תעליק'', אך משנחלש החינוך היהודי ונתמעטה השפעתו החלו להופיע, ביחוד בדורות האחרונים, כתבי יד של **הנובה** באותיות ערביות. מצאנו בנתניה כתב יד של הנובה, כתוב באותיות לטיניות. כותבו, מר חיים עזרא, היה תלמיד האליאנס; לכן ראה לכתוב את **הנובה** בכתב הנוח לו ביותר. לפני הפייטן העברי עמדו אוצרותיה המלודיים של הנובה; הוא הרכיב ללחניה טקסטים עבריים לפי צרכיו. עלינו לציין לזכותו כי הוא לא היה פזרן בניצול האוצר הזה. כאמור, **הנובה**, הינה מוסיקה אמנותית, מורכבת מבחינה צורנית, **מודלית, מלודית וריתמית**. גם המשמע האמנותי שבלחני **הנובה**, מוסיקה שהייתה מכנים היום כ''כבדה'', רסן, ככל הנראה, את יצר הפייטן; הוא הבין כי הטעם הטוב מחייב שמוסיקה טובה זו תבוצע עם טקסט מתאים בזמנים מתאימים. גורם רב השפעה אותו היה צריך עורך פעולת התרכיב לקחת בחשבון הוא המשקל הפרוזודי של הפיוט. כל אחד מפיוטיה המקוריים של **הנובה** כתוב במשקל **פרוזודי** מוגדר הרשום בראש הפיוט. ההתאמה המוחלטת בין הטקסט הערבי ללחן ובין שני אלה למשקל **הריתמי** הקפדני הציבו אתגר בפני הפייטנים ותבעו תאימות מוחלטת של הטקסט העברי ללחן, למשקל **הריתמי** והפרוזודי של **הצנעא**. זה תבע מהפייטן מציאת פיוט עברי קיים המתאים למסגרת כל כך מוגדרת או לכתוב פיוט חדש. כאמור, גם המשמע האמנותי העמוק בו טעונים לחני **הנובה** תבע מהפייטן, עורך פעולת התרכיב חוש אמנותי מפותח. אכן, השכילו הפייטנים- בחוש דק וטעם מעודן- לשבץ את לחני **הנובה** בהזדמנויות מתאימות אם כי לא תמיד עמדו בדרישות המקצועיות של משקל פרוזודי וריתמי מתאימים. מתוך מבחר מגוון של פיוטים המורכבים על לחני הנובה ומצויים בשימוש יומיומי במוסיקה של היהודי המרוקני נמנה שלושה פיוטים לדוגמה:

---

1. הגורם העיקרי לתפוצת **הנובה** העברית אצל היהודים הכפריים הוא **הטקסט** העברי. **הנובה** מוכרת הרבה פחות - אם בכלל - אצל יהודי האטלאס.

1. לפני **ברכת המוציא בליל שבת**, מושר הפיוט **למבצע על ריפתא כזיתא וכביעתא** בלחן שמקורו בנובה ע'ריבת לחסין.
2. **פיוטים לברית- מילה בלחג'אז - משרקי.**
3. **שירת הים**, מושרת בביה"כ בלחן מתוך **הנובה חג'אז- משרקי.** לכך יש להוסיף את ה"**טרקאן**", מחזורי פיוטים לבצוע בחברותא. **טרקאן** או חלקים מהם מבוצעים גם בבית- הכנסת בשבתות מיוחדות כגון שבת חתן, ברית- מילה, שבת שירה וכו'.

יהודים נהגו לשיר את **הנובה** גם בלשונה המקורית (עם כלים או בלעדיהם) להנאתם וללא כל קשר לארוע או מועד כלשהו. לעומת זה, הקשר בין לחני **הנובה** לבין שירת הבקשות הוא יותר מורכב:

אמנם השפעת **הנובה** על שיר- ידידות מקובלת כמוסכמה, אך מוסכמה זו לא הוכחה. רוב העוסקים בפרק זה של מוסיקת יהודי מרוקו, ביניהם פייטנים, רבנים, חוקרים ואוהבי שירת הבקשות, מקבלים מוסכמה זו ללא עוררין. לכך יש כמה סיבות:

1. מדובר במוסיקה שבעל פה, על כן מלאכת ההשואה קשה מאד.
2. כמות החומר ומורכבותו, אדירות הן **בנובה** והן בשירת הבקשות; ההשואה קשה ומחייבת הכרת הרפרטואר הענק הזה ופיצוח סודותיו המוסיקליים.
3. רוב לחני שיר ידידות כתובים **במודוסים** של **הנובה האנדלוסית**, והקובץ מאורגן כמו לחני **הנובה** על **פי מפתח מודלי.** בין פיוטיו, יש כאלה המורכבים ישירות על לחני **הנובה**, סגנון המוכר כ"**טריק ג'דיד**" (ה"דרך", הסגנון החדש), סגנון המצוי בשיר ידידות, כפי שנוכיח להלן במדה צנועה בלבד ואינו יותר מאשר גוון נוסף בפסיפס העשיר של הסגנונות המוסיקליים של שיר ידידות.
4. כפי שנראה בהמשך הדברים, בקשו עורכי שיר ידידות למסד את מנהג שירת הבקשות שהיה קיים במרוקו בערים שונות ובצורות שונות; הם נסו לתת לו צורה אחידה. לשם כך בחרו פיוטים מתוך המבחר שהיה מקובל ומוכר בקהילות השונות ומתוך קבצי הפיוטים שהיו נהוגים בערים השונות. העורכים החלו להתקל בקשיים כאשר החליטו על בצוע פיוטים אחדים **מדי שבת.** מאחר ובשירת הבקשות מתחלף **המודוס** מדי שבת הרי שהפיוט - **דודי ירד לגנו** - נזקק ללחנים בכל המודוסים. המקור היחידי שהיה יכול לספק שפע לחנים במודוסים אלה היה **הנובה האנדלוסית** שמודוסיה כאמור, זהים לאלה של שירת הבקשות. כתוצאה מכך, רובם המכריע של לחני **דודי ירד לגנו** הינם תרכיבים ישירים מתוך הנובה. הנסיון לאתר את הלחנים של שני הפיוטים האלה **בנובה** הוכיח כי רובם לקוח מפרקי **קדאם ומברולאת** של הנובאת השונות. תרכיבים אלה נבחרו מתוך ה"**להיטים**" הבולטים ביותר של **הנובאת** השונות, ובודאי זה הקל על השגת המטרה העיקרית של העורכים: להפיץ שירת הבקשות ולחניה. העובדה שלחני **דודי ירד לגנו** מוכרים **מהנובה** הטעתה רבים לחשוב כי גם יתר הלחנים של שיר ידידות, לחנים שהינם, אולי, פחות מוכרים, מקורם **בנובה.**
5. הערות שונות המלוות את שיר ידידות כוללות **ביטויים ושמות** הלקוחים מתוך **הנובה.** אף על פי כן, אין לראות בהופעת מונחים אלה "הוכחה" שכל שירת הבקשות מורכבת על לחני **הנובה.** מונחים מוסיקליים רבים הידועים מתוך **הנובה** והמוכרים כחלק בלתי נפרד מתוך המינוח המקצועי שלה מופיעים בשכבות שונות של המוסיקה במרוקו. **האנצראף** המצוי

בקטעים מוסיקליים ובשירים עממיים מרוקנים והמקצב **קדאם** האופיני כל כך למוסיקה המרוקנית, יעידו על כך. אילו היו עורכי שיר ידידות עצמם, מבססים את פיוטיו על **הנובה** היו מציינים את זה ולו כאמצעי עזר להתמצאות בסבך הלחנים. על מקורותיהם הם נתנו לנו רמז ברור למדי במבוא לשיר ידידות, מבוא שפורסם בהוצאה הראשונה בלבד:

''... **והוא מלא שירים קדמונים חדשים גם ישנים כמנהג כל עיר מערי המערב...**''

מה ניתן ללמוד מהערה זו?

שיר ידידות הינו קובץ פיוטים **הטרוגני** המבוסס קודם כל על מזיגה של מיטב הרפרטואר משל הקהילות השונות - ''**כמנהג כל עיר מערי המערב**''. **הטרוגניות** זו, היא אחת התכונות הבולטות ביותר של שיר ידידות: פיוטיו מורכבים על לחנים ישנים המוכרים רק מהרפרטואר היהודי, לחנים ערביים ישנים, לחנים מתוך סגנונות שונים במוסיקה המרוקנית, לחנים מתוך **הנובה**, לחני **קצידות**, ולחנים בסגנון ה''**דג'ירי**'' (אלג'ירי)[1] . העורכים רצו לגבש את מנהגי שירת הבקשות המקומיים של הערים השונות במרוקו למנהג אחד - במקום רבוי המנהגים שהיה קיים. ואכן הם יצרו בשיר ידידות סינטזה של מיטב קבצי הפיוטים של יהודי מרוקו: ''**רני ושמחי**'', ''**תהילה לדוד**'', ''**ישמח ישראל**'', ''**ישיר ישראל**'', ''**הטיבו נגן**'', **שפתי רננות**''. ועוד[2]. פעולה זו הפכה את שיר ידידות קובץ הפיוטים בהא הידיעה, דחקה יתר הספרים וצמצמה השפעתם לקהילה שיצרה אותם. בעת עריכת שיר ידידות היו רוב הקבצים האלה כתובים בכתבי-יד ובדרך כלל, נפוצים בקהילתו של מחברם בלבד ורק יותר מאוחר החלו להופיע בדפוס. אופן עריכת שיר ידידות שהיה מחוכם מאד הביא לכך שכל יהודי מרוקני הכיר פיוטים רבים שהיו כלולים בו, בעיקר הפיוטים שנלקחו מהקובץ של קהילתו. לעומת זה, הפיוטים שנלקחו מקבצים של קהילות אחרות היו לו חדשים והיה עליו ללמוד אותם. **הסינטזה** האמיתית של שיר ידידות הושלמה עם הנהירה הרבתי של יהודים מן הכפרים אל הערים הגדולות, בעיקר לקזבלנקה. פעולתו של **ר' דוד בוזגלו** ז''ל (1902- 1975), אותה תארנו בפרק על **הקצידה** (עמ' 75) תקפה כאן בייתר שאת: הוא ערך מסעות רבים בערים שונות ופגש רוב הפייטנים כמעט ב''**כל עיר מערי המערב**'', כמו כן, הוא היה אבן שואבת לכל הפייטנים שהגיעו לקזבלנקה, ומורה ורב לרובם[3].

---

1. סגנונות המוסיקה של שיר ידידות יפורטו בהמשכו של פרק זה.

2. א. **רני ושמחי** נחשב למהדורה מקודמת של שיר ידידות, יצא במוגדור בשנת תר''ן - 1890 בעריכתו של **יצחק בן יעיש**.
ב. **תהילה לדוד**, ספרו של **ר' דוד בן-חסין** יצא לאור בקזבלנקה בשנת יתפא''ר-1931
ג. **ישמח ישראל**, קובץ הפיוטים של יהודי מכנאס, יצא לאור במכנאס, בשנת יתרומ''ם - 1936. הקובץ יצא בהוצאתו של ר' יוסף לוגסי בשנת תשמ''ב - 1982.
ד. **ישיר ישראל**, מרכז את פיוטי שירת הבקשות לפי מנהג יהודי פאס. הקובץ יצא לאור בפאס בשנת תקפ''ט - 1829.
ה. **הטיבו נגן** יצא לאור בפאס בשנת 1918 וחובר בידי **ר' רפאל דרעי**.
ו. **שפתי רננות** כולל את פיוטי שירת הבקשות לפי מנהג יהודי ספרו ויצא לאור בירושלים בשנת תשל''ג - 1973.

3. בין תלמידיו המובהקים של ר' דוד החיים בארץ ניתן למנות שלושה:
א. **ר' יצחק ריוח**, איש ירושלים. ג. **ר' יחייא אלפאסי**, מנתניה.
ב. **ר' דוד אלמקייס**, איש טבריה. ד. **ר' חיים לוק**, מבית שמש.

ניתן לומר כי, לרוב הפייטנים החשובים של יהודי מרוקו החיים בארץ, הזדמן לשמוע את ר' דוד ולהשמיע לו את שירתם. אחד הדברים המרתקים ביותר בחקר המוסיקה של שיר ידידות הוא המפגש עם פייטן מאחת הערים הקטנות **שלא שהה** בקזבלנקה לפני עלותו ארצה **ולא** פגש את ר' דוד. פייטן זה יודע בדרך כלל את פיוטי קהילתו ממקור ראשון; ידיעותיו בשיר ידידות מוגבלות לאותם פיוטים שמקורם בקובץ הפיוטים של קהילתו. פייטן כזה, ''מתגונן'', בדרך כלל, וטוען כי הוא מכיר את שירת הבקשות לפי קובץ הפיוטים של עירו. תפקידו המוסיקלי העיקרי של ר' דוד היה בהפיכת שיר ידידות לקובץ פיוטים מרכזי בחיי היהודי המרוקני ויהיה יהודי זה ממרקש, מוגדור או פאס. **בנוסף** לכך, ר' דוד ז''ל היה אחד מגדולי המומחים **בנובה האנדלוסית. כפייטן** וכמשורר חבר עשרות פיוטים וערך תרכיבים רבים על מוסיקת גדולי הזמרים המצרים[1].

בהקשר זה, עלינו לציין שתי תופעות:

א. למרות שהעורכים בחרו את הפיוטים, הראויים, לדעתם להכנס לרפרטואר מתוך מבחר כל קהילה וקהילה, הרי שבפועל, מושרים בשירת הבקשות פיוטים נוספים של הקהילות השונות. פיוטים אלה אינם כתובים בשיר ידידות והם משתנים מקהילה לקהילה; החוקר צריך לתת דעתו על כל הנושא וביחוד צריך להתענין בעיר מוצאם של הפייטנים ובקובץ הפיוטים ששמש הקהילה **לפני** שיר ידידות. מתוך פיוטיהן של קהילות שונות ש''הסתננו'' לשירת הבקשות ושאינם כתובים בשיר ידידות, יש שנתקבלו על הכל. הסיבה לכך נעוצה ביפי המוסיקה והטקסטים של פיוטים אלה. אחד הנפוצים והבולטים ביניהם הוא ללא ספק הפיוט ''**יבוא דודי לגן עדנו**'' לר' ישראל נג'ארה: הפיוט מושר **כביתין במודוס חג'אז-כביר**. דוגמות נוספות הם הביתין ''**צורי קנא לשמך**'' (זהו בית ג' מתוך הפיוט ''**יוצרי שוכן כרובים**'' של ר' יצחק חליואה, הפייטן ממכנאס, איש המאה הי''ט) המושר במודוסים שונים. כמו כן, הפיוט המושר במע'רבית-יהודית ''**תובו לילאה יא נאס**'' ⇐ שובו לאלוהים הוי אנשים), שני פיוטים המוכרים אצל יהודי מכנאס.

ב. חמור הוא גורל קבצי הפיוטים של הקהילות השונות וביחוד הפיוטים שלא נכנסו לשיר ידידות. הפיוטים שהעורכים הכניסו לשיר ידידות היו במשך חמישים השנים האחרונות לרפרטואר מוכר-פחות או יותר אצל יהודי מרוקו. יתר הפיוטים נתונים בסכנת שיכחה. למעשה, רק זקנים מערים שונות עודם זוכרים את הרפרטואר האמיתי של קהילותיהם. נשוב עתה לשאלתנו, הפעם מנקודת ראותם של עורכי שיר ידידות. עד כמה משתקפת **הנובה** בהערות עורכי הקובץ? הערות אלה נועדו כאמור להדריך את הפייטנים ויש להניח כי אם אמנם הרכיבו העורכים את לחני שיר ידידות על **הנובה** היו בודאי מציינים את זה בהערותיהם כאמצעי עזר והדרכה לפייטנים.

---

1. בצד חלקו בהפצת המוסיקה האנדלוסית בקרב יהודי מרוקו אין להעלים את חלקו בזרוז תהליך ה"שרקיזציה", כניסת הסגנון המזרחי למוסיקה של יהודי המע'רב. תהליך זה שהוא החל בו עוד במרוקו מצא בישראל אקלים נוח מאד, המסכן את עתיד הסגנון האנדלוסי בקרב יהודי מרוקו החיים בישראל. ה"אקלים הנוח" הוא האקלים בו צמח הסגנון המכונה "ספרדי ירושלמי", סגנון שרוב הפייטנים הצעירים של יהודי מרוקו אינם מושכים את ידם ממנו. קרוב לודאי, שסגנון זה של הספרדים הירושלמים, עתיד ל"נצח" ב"מלחמת" הסגנונות הסמויה שאנו עדים לה כמעט בכל מפע ומפע של הפייטנות המזרחית בארץ.

חלקה הזעום של **הנובה האנדלוסית** – על צורתה ולחניה, מקציביה ודרכי בצועה – בולט כאן במיוחד. הערות אלה מעידות בברור על המרחק שבין לחני שיר ידידות **לנובה האנדלוסית**[1].

1. **הערות בצוע**: מספרן רב; הן מעידות על גמישות מוחלטת ועל חוסר מחוייבות לגורם מוסיקלי–צורני יציב כלשהו. ההערות מדברות על **בצוע חלקי** של הפיוטים, של **שיבוץ טקסטים** של פיוט אחד במשנהו, על **העברת לחנים** מפיוט אחד לשני, משבת לשבת, **ממודוס למודוס** וכו'. משמעה של כל אחת מהערות אלה עומד **בניגוד גמור** לחוקי בצוע **הנובה**.
2. **הערות מודליות**: יש לראות את האחידות **המודלית** המוצהרת של הפרשיות השונות כמסגרת **מודלית** בלבד. ההערות הרבות בתחום זה מעידות כי למעשה כל החריגות בתחום **המודלי** הן מותרות, וכי אחרי בצוע **דודי ירד לגנו, ידיד נפש, הבקשה לשבת והביתין**, לא נותרה כל מחוייבות **מודלית** פרט לאמנות המעבר **ממודוס למודוס** שצריכה להיות נקייה וחלקה; מלאכת המעבר בין **המודוסים** השונים הינה אמנות דקה ומורכבת. שליטה ביחיסים ובקשרים שבין **המודוסים** השונים מאפשרת בצוע מגוון של הפיוטים. הקושי של הפייטן בעת בצוע המעבר של **המודוסים** השונים, הוא לשמור על מה שמכונה בשיר ידידות "**לחלייא**" – המינעד. בעת המעבר בין המודוסים, צריך הפייטן להביא את הטון המרכזי הראשי של פיוט המטרה לגובה מוחלט סביר, הלוקח בחשבון את המינעד הכללי של הלחן ואת היכולת הקולית של הפייטן. אם יהיה טון מרכזי זה גבוה מאד ויתפתח הלחן בכוון למעלה, עלול הפייטן להתקשות לשיר את הלחן בשלמותו, אם לא יוריד את לחן הפיוט **באוקטבה** בנקודה כלשהי.

יש הערות המבקשות מן הפייטן לשמור על **מודוס** אחיד לאורך כל הפיוט, ויש המודיעות על סטייה **מודלית** באמצע הפיוט. יש המודיעות על שינוי מוחלט של **המודוס** בשלב כלשהו בפיוט או על חלוקת בתיו על פני **מודוסים** שונים ויש המורות על בצוע הפיוט **במודוס** שונה מזה של הפרשה. ההערה המופיעה בראש הפיוט "**אליך צורי שוכן עליה**" (שיר ידידות עמ' 377) אותה הבאנו בפרק השלישי (עמ' 72) ממחישה היטב את חוסר המחוייבות המודלית האופיינית לשיר ידידות.

הצורה היחידה המופיעה בשירת הבקשות ואשר מקורה כצורה וכמוסיקה **בנובה** האנדלוסית היא **הביתין**. בשעה **שבנובה** ממלא **הביתין** תפקיד של קטע מעבר בין **המיאזן** השונים, כאן, בשירת הבקשות הוא ממלא תפקיד **מודלי**: **הביתין** המופיע כאן בתוספת המלה "**אסתח'באר**" (מודיע), משמש כעין הכרזה על **המודוס** ומבסס אותו. קטעי **ביתין** מתוך הנובאת השונות ותרכיביהם העבריים מצויים בשימוש נרחב מאד מחוץ למסגרת שירת הבקשות, אך אלה של שירת הבקשות מקורם במסורת יהודית ולא בנובה. **ביתין** יכול לשמש כקטע מבוא כמעט לכל פיוט ובכל סגנון, בתנאי שאין פוגמים בטעם הטוב מנקודת ראות **מודלית**. קטע **ביתין** יכול להחליף את **המוואל** שלפני הפיוט, יכול להיות **במודוס** שונה **מהמודוס** של הפיוט שאחריו בתנאי שיש נביעות **מודלית** בין שניהם, כלומר, **שהביתין** והפיוט הבא אחריו הם לפחות **במודוסים** קרובים. **הביתין** יכול להשתבץ כמעט בכל צורה וסגנון פרט אולי לסגנון המכונה

---

1. הערות אלה פורטו בפרק השלישי בעבודה זו. כאן נסתפק בכל הנוגע לענייננו בלבד.

''**שעבי**'' – עממי, המושר באופן יוצא מן הכלל ללא כל קטע אילתורי פותח אלא מתחיל ישר מן הקטע הקצבי.

התושיא מוזכרת פעם אחת בלבד, **והמיזאן** היחיד המוזכר הוא **קדאם** של **הנובה רצד**. שני אלה, **התושיא והקאדם**, מוזכרים בדחילו ורחימו, כמעט בהתנצלות ובכל אופן בהסבר מלא ממנו ניתן להבין כי הספר מופנה לציבור שאינו מקורב ביותר **לנובה**.

הערה בראש הפיוט **אקריב פרי שפתי לבד** (שיר ידידות עמ' 483) אומרת:
פיוט זה מורכב על משקל אחד משירי ערב ונקרא לקדם דרצד. תושיא דרצד בשירי הערב, כולה מנגנים אותה בריק ואנחנו בנינו אותה מלאה במלים והיא משקלים משונים.

א. ''**מורכב**''– במובן של פעולת התרכיב.

ב. ''**מנגנים אותה בריק**''– נגינה בכלים בלבד ללא שירת טקסט.

ג. ''**משקלים משונים**''– משקלים שונים.

סיכומו של דבר, בשיר ידידות, למרות מה שמקובל להאמין, אין אנו מוצאים הרבה **מהנובה האנדלוסית**. לו היה קובץ זה מבוסס על **הנובה האנדלוסית**, היה נראה שונה בתכלית, המחברים היו יכולים ואולי גם חייבים לציין את **הצנעא** המקבילה לכל פיוט, את **המודוס** ואת **המיזאן**, ולו רק בכדי להקל על התמצאותם של הפייטנים. עובדה זו, שהעורכים לא הרכיבו את שיר ידידות על **הנובה האנדלוסית** מעידה על תבונתם ועל שיקולים נבונים ביותר. ביסוס שירת הבקשות על **הנובה האנדלוסית** היה מצמצם את ההתמצאות במוסיקה זו ובכך מקטין את מספרם של אלה הנוטלים חלק בשירת הבקשות. **הנובה** על חוקיה המורכבים היתה נועלת את שירת הבקשות בפני ''עמך'' יושבי השורות האחרונות ואוהביה הנאמנים ביותר. תפקידה הדתי היה עלול להצטמצם והערכים האמנותיים התובעניים של **הנובה** היו נעשים לנושא המרכזי. מגמתם של עורכי הקובץ היתה בראש וראשונה **מגמה דתית** וההשלכות האמנותיות שעניינו אותם מאד באו רק אחרי מטרה זו.

מה הם אם כן מקורותיה של המוסיקה של שיר ידידות? שיר ידידות מורכב על לחנים רבים שנאספו במשך מאות בשנים ומקורותיהם רבים ושונים. האזנה לסדרות הפיוטים של שירת הבקשות מובילה למסע מוסיקלי רב- סגנוני. להלן ננסה לציין את רוב הסגנונות האלה, אם כי לא נוכל להתעכב על כולם:

א. **הסגנון הישן המכונה ל''קדים''**. סגנון זה יחודי ליהודים ואינו מוכר במוסיקה הערבית הצפון אפריקנית. זהו סגנון **אנדלוסי** באופיו וכפי הנראה נצבר ונתגבש במשך מאות בשנים על ידי פעולת התרכיב ואולי גם על ידי יצירה של פייטנים יהודיים. רוב הלחנים כולל קטעי האסתח'באר של שירת הבקשות שייכים לסגנון זה.

ב. **סגנון מזרחי עתיק**: השד''רים שהביאו את שירת הבקשות למרוקו הביאוה בודאי בצורת פיוטים מושרים. יש להניח כי פיוטי נג'ארה שהגיעו למרוקו במאות השבע- עשרה והשמונה- עשרה הובאו, על לחניהם. לחנים אלה שמקורם במזרח השרקי עברו תמורה ועיצוב סגנוניים עד שקשה היום לאתר אותם.

ג. **הנובה האנדלוסית**: זו ספקה לחנים אחדים וניתן לאתרם בקלות. **הצנעא** או **הברואל** שעליהן מורכבים פיוטים אחדים מושרים עד היום כחלק מן הרפרטואר המע'רבי הקלאסי, סגנון הנקרא ''**ג'דיד**'' (=**חדש**). מדובר בסגנון שאינו ''חדש'' כשלעצמו אבל חדש בשירת הבקשות. עם הרחבתה

של שירת הבקשות היה צורך בתרכיבים חדשים המתאימים לתפישתה המודלית, ואלה נעשו על **המודוסים** של **הנובה** הזהים לאלה של שירת הבקשות.

ד. **הסגנון הדג'ירי**, סגנון שמקורו באלג'יריה והעושה שימוש במערכת מודלית האופינית לו בלבד, סגנון זה תארנו בפרוטרוט בפרק הראשון.

ה. **הסגנון המקאמתי השרקי**. זהו סגנון התופס יותר ויותר מקום נכבד במוסיקה של שירת הבקשות. סגנון זה של המזרח התיכון זכה לחיזוק רב בשלושים השנים האחרונות עקב העליה לארץ ובעיקר עקב המפגש עם הפיוט הספרדי ירושלמי.

ו. מוסיקה מע'רבית עממית כמו **המלחון שהקצידה** היא אחת מצורותיו המקובלות.

ז. לחנים זרים שמקורם במפגשים אקראיים שהשאירו עקבות בשירת הבקשות מי יותר ומי פחות. בין לחנים אלה יש למנות לחנים תוניסאים, צרפתיים ואפילו חסידיים. האקראיות היא התופעה האופנית ביותר לקבוצה זו, אם כי לחנים אחדים בה נעשו כבר מרכיב אינטגראלי במוסיקה של שירת הבקשות. לחניהם של הפיוטים ''**לנין תם צור למה**'', ''**אין די באר חסדי ה'** '' ואחרים הינם, ככל הנראה, לחנים עממיים צרפתיים והם בנוים על **אקורד מג'ורי** שבור; בהאזנה הראשונה הם מעוררים **אסוציאציות של הרמוניה פונקציונלית**. לחנים אלה ודומיהם בולטים בסגנונם המערבי ונתפסים על ידי הפייטנים כלחנים ''אקזוטיים'', דבר זה מסביר את תפוצתם הגבוהה. הלחנים התוניסאים והצרפתיים נראים כבר עתה כחלק משירת הבקשות, ואילו הלחנים החסידיים נשמעים חדשים ו''אקזוטיים''. בכל מקרה, מספרם של לחנים אלה מועט; אין אנו מצביעים עליהם אלא משום שהם מצויים למרות הכל בשירת הבקשות.

ברי שלא נוכל לדון כאן בכל הסגנונות האלה. נסתפק אפוא בכמה הערות על סגנון אחד בלבד: הסגנון המזרחי העתיק שהגיע למרוקו בידי שליחים מארץ ישראל בתקופות שונות.

השד''רים שבאו למרוקו כדי להתרים כספים, להפיץ ספרות רבנית, מנהגי א''י, קבלה לוריאנית וכו', הביאו אתם פיוט מושר ובעיקר את פיוטי ר' ישראל נג'ארה[1] על לחניהם הטורקיים והערביים[2]. עדות מאלפת על דרכו של לחן טורקי למרוקו נמצאת בהערה שכתב הפייטן **ר' יעקב ברדוגו** בעל ''**קול יעקב**''.

---

1. על חדירת פיוטיו של נג'ארה למערכת הפיוטים של יהודי המזרח יעיד שפע הקבצים והליקוטים משיריו בקהילות שונות:
   א. **יגל יעקב**, שירים מלוקטים מספר זמירות ישראל, ירושלים, 1885.
   ב. **ספר השירים**, בגדד, 1906.
   ג. **ספר הפזמונים**, ע"י אליעזר בן מארי הכהן, כלכתה, 1842.
   ד. **שירי ישראל בארץ הקדם**, ע"י בנימין בר יוסף, קושטא, 1921.
   ה. **שיר חדש**, אסף משה פארדו, נא-אמון, 1887.
   ו. **שפתי רננות**, ע"י סעדי הלוי אשכנזי, שאלוניקי, 1859.

2. על מקורות הלחנים של נג'ארה, ראה:
   א. **אבנארי**, עמ. 383–384.
   ב. **יהלום**, עמ' 109.
   ג. **רצהבי**, עמ. 8–13.

בראש פיוטו ''**חון על יונה חון על יונה אל לה ימצור ויפדה נא**''. כתב ר' יעקב:

פיוט לנועם תורך (קרי: טורקי) '**מן עלמינא אלאה יצ'ור אפנדינא**'. **בית א. לשון נופל על לשון. איתי בידיה החכם השד''ר כמה''ר חיים אשכנזי נר''ו ושאל ממני לחבר שיר על נגונו ועשיתי רצונו. נכללו בו ד' ארצות הארץ הקדושה ירושלים, צפת, חברון, טבריה. אלוהים יכוננם עד עולם סלה**[1].

יש לשים לב לדמיון הצלצול בין השיר המקורי לפיוטו של ר' יעקב:

מן עלמינא מן עלמינא– אלאה יצ'ור אפנדינא[2]

חון על יונה חון על יונה– אל לה יצנור ויפדה נא

פיוטיה של קבוצה זו מהווים קבוצה יחודית בשירת הבקשות. הלחנים של אחדים מפיוטי נג'ארה בולטים ובעלי סגולות מלודיות ומודליות יוצאות דופן בהשוואה לפיוט המקובל בשירת הבקשות. פיוטים משל נג'ארה שהגיעו למרוקו על לחניהם, מושרים עדיין באותם לחנים ועודם מחזיקים בכמה תכונות מלודיות מזרחיות. מאידך, יהודי מרוקו ערכו תרכיבים לאחדים מפיוטיו של נג'ארה ובהם ניתן לאתר בקלות את המלוס המע'רבי בצורתו המובהקת. יש מקרים בהם פיוט של נג'ארה מושר בכמה וכמה לחנים ואזי ההבחנה בין הלחן שמקורו בשרק לבין אלה שלחנם אנדלוסי– קלה[3] אחד הסממנים הבולטים מאד של הסגנון האנדלוסי הוא **השע'ול**, אותן הברות החסרות משמע המתוספות לטקסט, אפיניות למוסיקה האנדלוסית ונעדרות ברוב המקרים מפיוטי נג'ארה המופיעים בשירת הבקשות. מאידך, אחדים מפיוטי נג'ארה הורכבו ישירות על לחנים מ**הנובה** ושם הטיפול בהם הוא כמו בכל פיוט שהורכב על **הנובה**[4]. סמן הכר מלודי אחר הוא המבנה המלודי של הפיוט. אמנם המלודיה האנדלוסית בנויה בצורת א.ב.א. אך היא מרבה מאד לחזור על ה–א. ה–ב, המכונה בה ''**טע'טיה**'' (= כסוי), מושר בדרך כלל, פעם אחת בלבד וגם זה רק אחרי הופעות רבות מאד של ה–א. לעומת זה, בלחן **השרקי** היחסים בין ה–א. לבין ה–ב. מאוזנים, כלומר, הם באים ברציפות אחד אחרי השני.

ראינו אם כן כי שירת הבקשות, למרות הכל, אינה מורכבת על הנובה האנדלוסית ולחניה בעיים שכבות שנלקחו מסגנונות שונים של המוסיקה המע'רבית. מהו בכל זאת מקומה של **הנובה** כמוסיקה עצמאית במכלול המוסיקה של היהודי המרוקני? של שאלה זאת ננסה לתת תשובה להלן.

בצוע **הנובה** בלשון העברית הגיע לגיבוש ולשלמות הרבה זמן לפני שירת הבקשות. רק עם עליית שירת הבקשות וכתוצאה מהתפתחויות נוספות שיתוארו להלן הצטמצם מאד חלקה של **הנובה** בעברית ברפרטואר הכללי של יהודי

1. **ברדוגו** עמ' כ"א.

2. **מן הנמל, מן הנמל**
האל ישמור את האפנדי שלנו.
שיר זה נראה כאילו חובר לרגל שובו של שליט כלשהו, והושר בעת הגיעו לנמל.

3. למשל, פיוטו של נג'ארה **יעלה יעלה**, זכה לשפע לחנים **במודוסים** שונים: לחן **אנדלוסי** עתיק, לחן **שרקי**, ולחנים **דג'רים** במודוסים שונים ביניהם **זרקא וחג'אז– כביר**.

4. פיוטו של נג'ארה, "**לבבתיני אחותי המתיני**", מקובל מאד בתרכיבים על לחני **הנובה**, ונפוץ במיוחד **האנצראף** של **המיזאן** קדאם של **נובאת** שונות. הוא מופיע **באנצראף** של **המיאזן קדאם** של **הנובאת צביהאן, אסתהלאל ומאיא**.

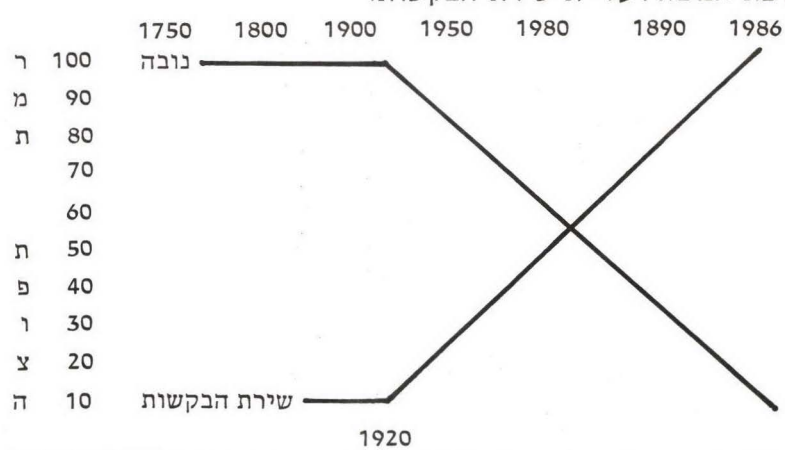
מרוקו ולמעשה חדלה להיות מה שהיתה. תמורות אלה ניתן להסביר על רקע זעזועים חברתיים, שינויים **דמוגרפיים**, כלכליים, תרבותיים ומדיניים שחלו בקהילה בתקופה זו של ראשית המאה[1]. כתבי-יד ממאתיים השנים האחרונות מאפשרים לצייר עקומה המתארת את דעיכת **הנובה** העברית וצמיחת הפיוטים לשירת הבקשות כתוצאה **מהסטנדרטיזציה** של הנוסח שנקבע עם הופעת שיר ידידות.

א. אוקספורד בודליאנה 83 משנת 1745 שהועתק בידי **יוסף שוקרון** כולל עשרים ושניים עמודים של בקשות ופיוטים, עשרים ושמונה עמודים של בקשות לשבת **ומאה ושבעה-עשר** עמודים של פיוטים שהושרו בלחני הנובאת ובמשקליהן.

ב. אוקספורד בודליאנה מטטואן (1796) מכיל- **תשעים ושלושה** עמודים של פיוטים עבריים **לפי נובאת, לעומת אחד-עשר** עמודים של פיוטים לבקשות. בשלושים השנים שלאחר הופעתו של **רני ושמחי** התעצם מנהג שירת הבקשות ופיוטיה החלו להופיע בכתבי-יד לצד אלה של **הנובה** ביחסים יותר מאוזנים.

ג. כתב-יד מהמחצית הראשונה של המאה הנוכחית של ר' ברוך בוהדנא ז"ל יליד אזמור (1910-1982)[2], מצביע על איזון מוחלט בין פיוטים לשירת הבקשות לבין פיוטים שהושרו **על פי נובאת**

עיון בכתבי-יד אלה ובאחרים מלמד כי קל להבחין בין הפיוטים שנועדו לשירה ע"פ **הנובה** לבין יתר הפיוטים: הפיוטים לשירת הבקשות, מרוכזים לפעמים תחת כותרות **מודליות**, כאשר בתרכיבים חדשים מצויינים השירים הערביים שעליהם מורכב הפיוט. הפיוטים המורכבים על **הנובה** הרבה יותר תובעניים, המודעות וההתמצאות של עורך פעולת התרכיב על לחני **הנובה**, הרבה יותר מקיפות. בכל כתבי-היד ציינו בעליהם את שם **הנובה, המיזאן, השם המדוייק של הצנעא ופרטים אחרים** היכולים לעזור למבצע כמו **אנצראף** וכו'. פרטים אלה כוונו את ה"**מולוע**" (חובב) הישר אל הקטע המקורי של **הנובה** שעליו נערך התרכיב והקלו בכך על התמצאותו של הפייטן. להלן עקומה מהדגימה את דעיכת **הנובה** ועליית שירת הבקשות:



1. ראה בר-אשר: עמ' 195.

2. כתב היד של ר' ברוך בוהדנא ז"ל הגיע לידי מידי בנו מר אברהם בוהדנא, תושב באר שבע. תודתי נתונה לו. ר' ברוך עלה ארצה בשנת 1956; את מלאכת הכתיבה השלים בארץ.

הסבר לעקומה:
מאז אמצע המאה השמונה-עשרה ועד סוף המאה התשע-עשרה נמצא בצוע **הנובה** העברית בשיאו. מתחילת המאה הנוכחית ירד בצועה במהירות והגיע למצב בו היא קיימת למעשה רק בכתובים בלבד. שירת הבקשות, לעומת זה, החלה להתעצם בעיקר החל בסוף המאה התשע-עשרה.

מעיון בכתבי היד המגיעים אלינו אנו מגיעים למסקנה ברורה כי **הנובה האנדלוסית** העברית היתה גורם שליט ביותר בחיי המוסיקה של יהודי מרוקו, לפחות כמאתיים שנה במאות שמונה-עשרה תשע-עשרה. תפוצתם של פיוטים המורכבים על **הנובה** במאתיים השנים האלה, רבה. בסוף המאה התשע-עשרה, חלו התפתחויות חדשות שנרמזו בראשיתו של פרק זה ושהחלו לערער את אחיזתה. שינויים **דמוגרפיים**, שינוי סדרי חיים, העדפת העיר כמקום מגורים, חינוך צרפתי-חילוני שהחל לנגוס בחינוך היהודי המסורתי, מפגש עם מוסיקות חדשות, יצירת מעמד **פרולטריון** תעשייתי חדש, כל אלה עשו את ''עם הארץ'' לגורם הרבה יותר מצוי בקרב הקהילה. היהודי החל להיות חשוף לגרויים ''מודרניים'' כגון **רדיו וקולנוע**, נרכשו מקצועות חדשים חילוניים-חומרניים ואיתם אידיאלים אסתטיים חדשים. מקומה של **הנובה** שהיה מקביל לזה של המוסיקה הקאמרית במערב, החל להצטמצם. **האינטימיות** של בצועה בין חברים הצטמקה, הפנאי שהיא מלאה צומצם ע''י **העיתון, הרדיו והטלביזיה**. כאן מתעוררת סתירה שנצטרך ליישב: כיצד יתכן שכל הגורמים האלה שזרזו את דעיכת **הנובה** לא פעלו על שירת הבקשות? כיצד יתכן ששירת הבקשות, לא זו בלבד שלא נחלשה בתקופה זו, אלא התעצמה והתבססה? ואמנם, גם לשירת הבקשות לא היה ''קל'', גם היא נאבקה על חייה, והקטע אותו הבאנו מתוך הקדמתו של **הרש''ך** (ר' שמואל כהן אמזלאג ממרקש, מסוף המאה הי''ט - אוסף ששון) שצוטט בפרק הרביעי בעבודה זו (עמ' 81) יעיד על קשיי הפייטן ועל קשיי הדור. הפתיחה להקדמה זו מעידה על **המאמץ הרב** שהשקיעו הפייטנים בליקוט החומר, בלימוד הניגונים ובקבלת הסכמות מצד הממסד הדתי דווקא כשהמסגרות החלו להתערער:

> **הקדמת הרש''ך. ישמחו הפייטנים ויגילו האמנים. בראותך זה הספר כלול מכול מין ומין מינים שונים. שחיברו החכמים הראשונים. וגם אני מאחרונים. ועשיתי בו פיוטים קדמונים. לשורר לפני הדיינים. ולפני קהל הנבונים. שרים ורעננים. שירי דוד הנאמנים. שבחר בהם שוכן מעונים וחיברתי אותם אני הצעיר ברום מבנים. גזע האיתנים מזרע הכהנים. שיגעתי בהם כמה שנים. עד שלמדתי הניגונים. כולם נכונים. על אמתתם נתונים. וכבר שוררתי בהם לפני החכמים המצוינים. כמו שמונים. והסכימו לדעתי בעשרת מונים. וברכה הם טוענים. לפני אדון האדונים. הנותן ליעף כח ואין אונים. וכל העם מתחוננים. ישמחו בראותם זה הספר בחורים וזקנים. אף האמנים המנגנים. האומרים לעץ אבי אתה ויתנו עליו הונים. ה' ישמרם מאף ומחרונים. ועכשיו בזה הדור שלנו אבן מאסו הבונים.**[1] .

אמנם לשירת הבקשות ולפייטניה לא היה קל אך היא התעצמה משום שמאחוריה עמד כוח חזק, ותיק ובעל רצון החלטי, כוח ממוסד מאד ובעל השפעה נכרת שהחליט לשנס את מותניו **דוקא לעת כזאת**, זהו **הממסד הדתי**.

---

1. כתבי-ששון, אהל דוד, חטיבה שלש, עמ' 177.

הרבנים ראו בשירת הבקשות על מטעניה הדתיים והלאומיים אמצעי לעכב את תהליך החילון של הקהילה ולקרבה לערכים יהודיים-לאומיים דתיים. לעומת זה, **הנובה** התקיימה בזכות הרצון בלבד, עיסוק לשעות הפנאי היפות ללא כל ממסד וללא כוח מכוון כלשהו. ככל הנראה, מטעם זה לא גובש מעולם נוסח אחיד של הנובה העברית. כל פייטן ערך תרכיבים כטוב בעיניו, לאותו מיזאן אנו מוצאים טקסטים שונים בכתבי היד וכל פייטן ערך את התרכיבים למענו ולמען ידידיו ותלמידיו. על שום המעוט היחסי של **צרכני הנובה** האנדלוסית במרוקו עצמה, לא זכתה **האנתלוגיה** של **אל-חאיכ** לדפוס אלא רק בעשרים השנים האחרונות, עד אז היתה נפוצה במהדורת צילום בלבד[1].

מראשית המאה הנוכחית ועד ימינו נמצאת **הנובה** העברית בדעיכה. בימינו, פייטנים מעטים בלבד עוסקים **בנובה** העברית. רוב המאמץ מתמקד בשירת הבקשות. הפייטן ר' נסים שושן איש קרית שמונה, שהקלטתי וראיינתי לצורך המחקר הזה, ספר על בצוע **הנובה** העברית בשנות החמישים והשישים: בקזבלנקה, בשבתות שבין פסח לסוכות, הווה אומר בשבתות הקיץ, היה הציבור מתכנס אחרי תפילת מנחה בבית הכנסת לארוע שמשתתפיו כנוהו "**קוראי עונג**". **קוראי עונג** כלל שלושה מרכיבים עיקריים:

א. **דברי תורה** של רב או תלמיד חכם.

ב. **בצוע אחד המיאזן** של **נובה** כלשהי בעברית ע"י ר' דוד בוזגלו וחבר פייטנים.

ג. **שירת כמה קצידות** בעברית.

יש להניח שאלה היו הבצועים הפומביים האחרונים של **נובה** עברית שבוצעה בדרך כלל ללא כלי נגינה, תוך הסתפקות בלחנים ובתרכיבים העבריים, אם משום מקום הבצוע - בית הכנסת ואם משום מועדו- השבת.

רבים מן הפייטנים שנהגו לשיר את **הנובה** בעברית עוד במרוקו, הביאו עמם עם עלותם ארצה את כתבי- היד שלהם והמשיכו בחבורות קטנות מאד להפגש, להזכר ולשיר. עם זאת, ברור כי מקומה של **הנובה האנדלוסית** וזו העברית בכללה נמצאת כיום, בקרב יהודי מרוקו החיים בישראל, במצב של גויעה. בין הסיבות העקריות לכך יש למנות את ניתוק המוסיקה של יהודי מרוקו ממקורותיה. ניתוק זה החליש לא רק את הידע אלא גם את האפשרות **הטכנית** להגיע אליה. בניגוד לשאר סוגי הפיוטים שהודפסו לרוב, נותרה **הנובה** העברית בכתבי- יד. לכך ניתן להעלות שתי סיבות עיקריות- הכרוכות אחת בשניה:

א. הנובה הורכבה על פיוטים עבריים רק כדי שלא ישירו "שירי עגבים", ומכל מקום, **המוסיקה, כתחביב אישי**, היתה המטרה העיקרית.

ב. סיבה נוספת היא שבצוע הנובה בעברית היה תחביב אישי **נטול כל תפקיד דתי**, ומכאן שהיה חסר "ערך ציבורי" בעיני הקהילה היהודית כקבוצה אתנית-דתית. בניגוד לשירת הבקשות הנחשבת יהודית אפילו מהבטיה המוסיקליים - שלא לדבר על המסגרת, אשר נמצאו לה תימוכין גם בכתבי הקודש ואשר טופחה היטב בידי הממסד הדתי - נחשבה **הנובה** לגורם חילוני בעיקרו וענין לאנשים פרטיים בלבד.

---

1. באחת מהופעותיו של הזמר והפייטן סמי למע'רבי שהתקיימה בקזבלנקה בשנת 1980 ואשר הקלטה ממנה שמורה אצלי, **בצע הזמר צבעא אחת מתוך הקדאם של הנובה צביהאן. מהתנצלותו הרבה לפני הבצוע והבטחתו שחזרה ונשנתה כי מדובר בקצע קצר בלבד ניתן ללמוד על אופיה של המוסיקה האנדלוסית כמוסיקה אמנותית תובענית שמספר לקוחותיה מצומצם מטבעו.**

בשנת 1980 פרסם ר' **יוסף יפרח** ז"ל את ספרו "**יגל יפרח**" (חיפה) ובו כלולים בין היתר שלושים ושלושה מיאזן בעברית. זוהי הפעם הראשונה שראו פיוטי הנובה העברית את אור הדפוס. יש טעם לסיים פרק זה בדבריו של כב' **הרב שלום משאש**, המופיעים בין ההסכמות לספרו של ר' יוסף יפרח. הרב משאש הוא הרב הראשי וראש אבות בתי הדין לירושלים וחובב פיוטים מובהק:

והנה ספר "שיר ידידות" נדפס הרבה פעמים וכל העם חזו בו. אמנם יש חלק מהשירה שלא ראה אור הדפוס מעולם והם איזה דרכים שנקראים בפי הכל 'דרך החדש', והם יקרים מאד, והם הולכים על דרך הניגון הערבי, ויש בזה תועלת גדולה שעל ידי זה נמנעים לשיר שירי עגבים[1]...

---

1. מתוך הסכמות בראש הספר, עמודים בלתי ממוספרים.

מילון מונחים

בספר מופיעים מונחים רבים המפוזרים בפרקים השונים. מילון זה נועד להקל על הקורא בכך שהוא מביא הסבר קצר ומדוייק לרוב המונחים-האלה. העמודים המצויינים כאן הם העמודים בהם מופיע המונח בפעם הראשונה. בין סוגריים ניתן התרגום של המונח כאשר זה אפשרי.

אום וחסיה (=אם ומסגרת), משקל זוגי השולט בקצידה. במשקל זה הבנוי משתי שמיניות ומשמינית מנוקדת וחלק שש-עשרה אחד מוטעמת השמינית השנייה על ידי כך שהיא מנוגנת במרכז הדרבוקה (**אום**) כל הייתר מנוגן על המסגרת של הכלי (**חסיה**). משקל זה נקרא גם בשם "**דריב דלקצידה**" (=הנקישה של הקצידה) או בשם "**מיזאן דלקצידה**" (=מישקל הקצידה). עמ' 88.

אזרב (= החשה), **קצידה** פולמוסית סטירית. עמ' 77.

איתאמא **מודוסים** "יתומים", מודוסים שאל-חאיכ מצא לחנים בודדים מהם ולא את כל הנובה. מתוך עשרים וארבע הנובאת המקוריות שהיו קיימות מצא אל-חאיכ רק אחת-עשרה שלמות. מיתר הנובאת הוא מצא קטעים בודדים. קטעים אלה על המודוסים שלהם נקראים "איתאמא", יתומים. עמ' **35**.

אלא (=כלי נגינה), מוסיקה בה משתתפים כלי נגינה, לעומת המוסיקה הדתית (**סמאעא**) הערבית המושרת בקול אדם בלבד. נגן **האלא** נקרא "**אלי**". עמ' 35.

אנשאד קטע חופשי בעל אופי איתורי המקביל ל**ביתין**, אך מקובל יותר במוסיקה העממית המע'**רבית**. **האנשאד** הוא צורה דיקלומית ואינו חופשי באותה מדה כמו ה**ביתין**. עמ' 62.

אסתח'באר (=הודעה) קטע חופשי בעל אופי אילתורי המוכר במסורת היהודית ומשמש ל**פתיחת הטריק**. המושג "**אסתח'באר**" מקובל ב"שיר ידידות" כשמו של הקטע המודיע על **המודוס** של הפרשה ובא בדרך כלל בצרוף המושג "**ביתין**" (**אסתח'באר ביתין**). עמ' 56.

בוג'יה (=משאלה), נקראת גם **מסאליה** (סיום), זהו שמה של הפתיחה החופשית הפותחת את **הנובה האנדלוסית**. עמ' 36.

בטאיחי אחד **המודוסים** הריתמיים של **הנובה**. **בטאיחי** הוא גם שם **המיזאן** וגם שמה של תבנית ריתמית הבנויה משלוש תיבות: 3/4+6/8+2/4 או 3/4+3/4+2/4. עמ' 38.

ביתין (= שני בתים, שתי שורות). קטע סולני בעל אופי אילתורי המשמש כקטע ביניים בין **המיאזן** השונים של **הנובה**. **בנובה חג'אז-כביר** קיימים שני קטעי **ביתין**, אחד **מדיד** והשני מוזתת. עמ' 61.

בם המיתר הנמוך של **העוד**, נקרא במסורת **המע'רבית ד'יל**. עמ' 43.

בסיט אחד **המודוסים** הריתמיים של **הנובה**. **בסיט** הוא גם שם של **המיזאן** וגם שמה של תבנית ריתמית הבנויה משלוש תיבות בנות 2/4 כל אחת או מתיבה בת 6/4. עמ' 37.

בקשה צורה פרוזודית, שיר קודש מסוג הסליחות. הבקשה היא צורה שנתחדשה בספרד אחרי שהיתה קיימת בפיוט העברי הבבלי. הבקשה המשמשת בשירת הבקשות של יהודי מרוקו היא פיוט קצר העוסק בעיקר בשבת. עמ' 61.

ברולה (=רועשת, ר' **ברולאת**), נקראת גם **ברואל** (ר' **בראול**) שיר עממי עם פזמון שמקורו במרוקו. זהו שיר סטרופי שמספר שורותיו משתנה מבית לבית **ומברואל לברואל**. שירים עממיים אלה משולבים בשני **המיאזן** האחרונים של **הנובה** כדי לקשט, לגוון, לאפשר רגיעה מן המתח האמנותי של **הצנעה** ולשתף את קהל המאזינים. עמ' 40.

דג'ירי סגנון מוסיקלי מרכזי שמקורו – ככל הנראה – באלג'יריה ושולט במרוקו. הסגנון **הדג'ירי** הוא בעל רפרטואר מלודי **מודלי** עצמאי, בעל אופי יותר עממי ושונה בסגנונו מן הסגנון המוסיקלי של המוסיקה הקלאסית **המע'רבית, האלא**. עמ' 25.

ד'יל שם כללי **למודוסים** בעלי אופי **מג'ורי**. **ד'יל** הוא גם השם העממי **למודוס מזמום**. בשם זה מכונה גם המיתר הרביעי של **העוד**. מיתר המוכר בספרות הערבית בשם "**בם**". עמ' 43.

דרג' אחד **המודוסים** הריתמיים של **הנובה**. **דרג'** הוא גם שם **המיזאן** וגם שמה של תבנית ריתמית בעלת משקל זוגי. עמ' 38.

דריב דלקצידה המשקל הריתמי של **הקצידה**. ראה **אום וחסיה**. עמ' 88.

זואיד (=תוספות) הברות חסרות משמעות הנוספות לפסוק המלודי, ראה **תעמיר**, עמ' 39.

זיר המיתר הגבוה ביותר **בעוד**. במוסיקה **המע'רבית** נקרא מיתר זה בשם **רמל** (=חול). עמ' 43.

חרבא (=רומח, חנית), הפזמון של **הקצידה**. עמ' 77.

חסין שם כללי למשפחת **מודוסים** עניפה. במוסיקה המע'**רבית** משמש שם זה לכנוי המיתר השלישי בגובהו של **העוד**, מיתר המוכר בספרות הערבית בשם ''**מת'לת**''. עמ' 43.

טבע מונח המרמז על ההיבטים הקוסמיים המאפיינים את **המודוס המע'רבי**. עמ' 15.

טע'טיה (=כסוי) השורה המרכזית ב**צנעה** (שלישית ב**צנעה ח'ומסיה** ורביעית ב**צנעה סובעיה**) נקראת ''**טע'טיה**'' ובה מתחולל המפנה המוסיקלי. מפנה זה יכול להיות **מודוס** חדש, משקל חדש או צרוף של שני אלה. **הטע'טיה** נקראת גם ''**כרס אצנעה**'' (=פנים **הצנעה**) עמ' 38.

טעריזאת תוספות של הברות חסרות משמעות לפסוק המלודי, ראה **תעמיר** עמ' 39.

טראטין תוספות של הברות חסרות משמעות לפסוק המלודי, ראה **תעמיר**. עמ' 39.

טרדידאת תוספות של הברות חסרות משמעות לפסוק המלודי, ראה **תעמיר**, עמ' 39.

טריק (=דרך), מקביל לסוויטה, רצף פיוטים שבדרך כלל מהירותם הולכת וגוברת; מושרים בקבוצות רצף הפותחות בקטע בעל אופי אילתורי. עמ' 63.

כמאן זהו שמה של הויולה המקובלת במוסיקה האמנותית של המע'**רב**. לעיתים נקרא הכינור בשם **כמל-ג'ה צע'ירה** (=קטנה) ואילו הויולה נקראת **כמל-ג'ה כבירה** (=גדולה). עמ' 44.

ליאלי (=לילות), תופעה המקובלת בעיקר במוסיקה **השרקית**, זו של המזרח התיכון. הזמר - בעיקר בקטע החופשי - מאלתר על הברו ומלים כגון ''**יא לילי, יא עין**''. אילתור זה משמש כעין פתיחה ומאפשר לזמר תחושה ראשונית של **המודוס**.

מאיא **מודוס מע'רבי** בעל אופי הקרוב ל**פריגי**; **מאיא** הוא גם שמו של המיתר השני בגובהו ב**עוד**, מיתר המוכר בספרות המערבית בשם ''**מת'נה**''. עמ' 43.

מג'מועת אל-חאיכ: מוחמד אבן אל-חוסיין אל-חאיכ הוא אנתולוג איש טטואן מסוף המאה השמונה-עשרה וערך את הטקסטים של **הנובאת** השונות ששרדו במרוקו. האנתולוגיה הזאת מוכרת כיום במרוקו בשם ''**מג'מועת אל-חאיכ**'', או בקיצור ''**מג'מועה**''. מוסיקה זו ידועה בשם ''אלא'' או ''**אלא מע'רבייא**''. עמ' 34.

מואל קטע חופשי בעל אופי אילתורי המקובל במוסיקה העממית של **המע'רב** (בניגוד למוסיקה האמנותית המשתמשת **בביתין**). **המואל** מקביל **לאינשאד** ומשמש כמבוא לקטעים הריתמיים. עמ' 23.

מוקדם הפייטן הראשי בבצוע שירת הבקשות, מנהל חבורת הפייטנים והאיש המחלק את **תפקידי** הסולו וקובע את **הפיוטים** שיושרו במסגרת הפרשה. מקביל למנצח במוסיקה המערבית. עמ' 71.

מוקטעה (=קטע, ר' **מוקטעאת**). אלה הם פיוטים קצרים או קטעי פיוטים המצויים **בנובה** ואשר משקלם הפרוזודי הוא **תמיד** המשקל הערבי **בסיט** המוכר בשירת ימי הביניים בשם "המתפשט". הטקסטים של **המוקטעאת** ניידים ועוברים מלחן ללחן ו**מנובה לנובה**. הפיוט "דודי ירד לגנו" שהינו אחד הפיוטים המרכזיים בשירת הבקשות מושר בלחני **המוקטעאת**. עמ' 64.

מזמום אחד **המודוסים** המקובלים בסגנון **הדג'ירי**, הסגנון המקובל באלג'יריה ומרוקו. **המודוס מזמום** מקביל **ללידי**, פותח לרוב בטרצה והוא אחד **המודוסים** היתומים. הוא מכונה בפי המוסיקאים **המע'רביים** גם בשם "**ד'יל**". עמ' 23.

מיזאן (=משקל, ר' מיאזן) שם כללי ליחידה הריתמית ולפרק **בנובה**. לכל אחד מחמשת המיאזן של **הנובה** שם נפרד ויחידה ריתמית נפרדת. **הצנאעי** הראשונות של **המיזאן** המושרות במהירות נמוכה נקראות **מיזאן ואסע** (רחב) ו**הצנאעי** האחרונות המושרות בקצב מהיר נקראת **מיזאן אנצראף**. עמ' **35**.

מיזאן דלקצידה. המשקל הריתמי בו מושרת **הקצידה**. ראה **אום וחסיה**. עמ' 88.

מכסור אזנאח (=שבור הכנפיים) קצידה העוסקת באהבה. עמ' 77.

מסאליה (=סיום), מבוא כלי חופשי הפותח את **הנובה האנדלוסית**. מבוא זה – בניגוד ל**תושיה** – הוא מבוא חופשי מבחינה ריתמית. **בנובה חג'אז-משרקי** ידועות שתי צורות לפתיחה זו: **מסאליה כבירה** (=גדולה) המבוצעת **במודוסים** שונים ו**מסאליה צעי'רה** (=קטנה) המנוגנת בחג'אז-משרקי בלבד. **המסאליה** נקראת גם בשם **משאוויה**. עמ' 36.

מקאם (=מקום, ר' **מקאמאת**) המקום המיוחד בסולם הצלילים הכללי. שמה של **המערכת המודלית השרקית**. בטוי זה מקביל **לגושה** (ר' **גושה-הה**) או **לדסתגה** הפרסיים או **לטבע המע'רבי**. עמ' 15.

מרבע-דג'ירי (=מרובע אלג'ירי) משקל ריתמי אלג'ירי המשמש **בקצידה המע'רבית** בסגנונה האלג'ירי (**קצידה דג'ירית**). הוא נקרא "מרובע" על שום ארבע יחידותיו הריתמיות הכוללות ארבע

נקישות, שתיים קצרות המוקשות על מסגרת **הדרבוקה** ושתיים ארוכות המוקשות במרכזה. עמ' 89.

משאוויה (=משוואה) שם אחר או שיבוש של השם "**מסאליה**". ההשוואה נוגעת – ככל הנראה – לכוונון הכלים שהסתיים עם בצוע הקטע בשם זה. עמ' 36.

משלוח' (=שרוט, עורו נפשט) **קצידה** סטירית. עמ' 77.

משרגי (=מזרחי), **קצידה** בעלת אספירציות דתיות. עמ' 77.

מת'לת מיתר **העוד** השלישי (מן הנמוך אל הגבוה). במסורת **המע'רבית** מיתר זה נקרא בשם "**חסין**". עמ' 43.

נובה אנדלוסית (ר' **נובאת**), צורה פיוטית–מוסיקלית אמנותית **מע'רבית** שנוצרה באנדלוסייה והובאה על ידי מגורשים יהודים וערבים **למע'רב** אחרי הגירוש. במקור היו עשרים וארבע **נובאת** כל אחת מיועדת לבצוע באחת משעות היממה. לכל **נובה מודוס** מלודי נפרד, ובכל **נובה** חמישה פרקים שכל אחד מהם בנוי על תבנית ריתמית נפרדת. עמ' 33.

נובה ע'רנטא (או **ע'רנאטייה**) **הנובה** האלג'ירית נקראת כך על שם העיר גרנדה הנחשבת למקור **הנובה** האלג'ירית. **הנובה האנדלוסית** המקורית התקיימה בנוסחים שונים במחוזות אנדלוסייה, **והנובה** של גרנדה היא זו שהגיעה לאלג'יריה. עמ' 33.

נע'מה שם כללי **למודוס המע'רבי**. המושג "**נע'מה**" מכוון להיבטים המלודיים של **המודוס**. עמ' 15.

סידרה קבוצת פיוטים מתוך "שיר ידידות", קובץ שירת הבקשות של יהודי מרוקו. לכל שבת סדרה נפרדת האמורה להיות מושרת **במודוס** נפרד המיוחד לאותה שבת. הסדרה כוללת פיוטים המושרים מדי שבת ופיוטים המיוחדים לאותה שבת. ב"שיר ידידות" יש עשרים סדרות פיוטים ועוד ארבע סדרות מאולתרות למקרה של שנה מעוברת. 56.

סרחא (=המפורשת, נושא האהבה) או בהקטנה **סוירחא**, כאשר האהבה היא נושא **הקצידה**. עמ' 77.

ע'טא (כסוי) החרוז השלישי של ה"קסם" הבית של הקצידה. עמ' 77.

ערובי (=בדווי צפון אפריקאי), ג'אנר ספרותי–מוסיקלי, סגנון שירת הנשים במרוקו. שירי טקסט, שירי נשים קצרים **במודוס** הקרוב **למאיא** (פריגי) ואשר משולבים לעיתים בתוך **הקצידה**. עמ' 87.

פראס (=מצע), שני החרוזים הראשונים של ה"**קסם**" הבית של **הקצידה** עמ' 77.

צנעה (= מלאכת מחשבת, אמנות ר' **צנעאת**), צורה פרוזודית המקובלת במוסיקה האמנותית של **המע'רב**. **הצנעה** בנויה מחמש (**צנעה ח'ומסיה**) או שבע שורות (**צנעה סובעיה**). עמ' 38.

צנעה משכולה (=**צנעה** מורכבת), **צנעה** הכוללת את התוספות המכונות **זואיד** או **שע'ול**. עמ' 39.

צנעה תקילה (=**צנעה** כבדה), **צנעה** פשוטה ללא עיטורים ותוספות של הברות חסרות משמעות. עמ' 38.

קאים-ונוץ אחד המשקלים הריתמיים של **הנובה**. זהו שם **המיזאן** ושם התבנית הריתמית. **קאים ונוץ** הוא משקל זוגי, שתי תיבות של 4/4 או תיבה אחת של 8/4. עמ' 37.

קדאם אחד המשקלים הריתמיים של **הנובה**. זהו שם **המיזאן** ושם התבנית הריתמית. **קדאם** הוא משקל משולש 3/4 או 6/8. המשקל הזה נפוץ מאד במוסיקה העממית והאמנותית של מרוקו ואהוב על היהודים במיוחד. עמ' 38.

קנטרה (=גשר), הגשר, נקודת מפנה בה מתחילה המהירות של **המיזאן** לגבור. **באלקנטרה אלולא** (הגשר הראשון) המהירות היא בערך 100–80 מ.מ. לפעמה ואילו **באלקטנטרה את'אניה** המהירות היא בסביבות 130–110 מ.מ. לפעמה. עמ' 39.

קסם (=חלק). **הקצידה** בנויה משיר ופזמון השיר (הבית) נקרא "**קסם**". עמ' 77.

קפל (=מנעול), השיר האחרון הנועל את **המיזאן**, מהירותו גדולה בדרך כלל. עמ' 39.

קצידה אחת הצורות המרכזיות במוסיקה **המע'רבית**. **הקצידה** היא צורה פיוטית מוסיקלית העוסקת בנושא אחד, בנויה משיר (המכונה "**קסם**") ומפזמון (המכונה "**חרבא**"). **הקצידה** שולבה בראשית המאה העשרים לשירת הבקשות. עמ' 75.

קצידה דג'ירית (=**קצידה** אלג'ירית) זוהי **קצידה** שלחנה מושר בסגנון **הדג'ירי** ומשקלה הוא **המרבע דג'ירי** (שני רבעים ושש שמיניות). משקל זה ידוע גם בשם "**קדאם דג'ירי**". עמ' 86.

קצידה מראכסיה (=**קצידה** ממרכש), זוהי **קצידה** שהלחן שלה בנוי בסגנון **אנדלוסי** (לעומת הלחן הדג'ירי) ומשקלה הוא משקל **האום וחסיה**. (ראה **אום וחסיה**). עמ' 86.

רמל (=חול), המיתר הגבוה ביותר **בעוד המע'רבי**; מיתר זה מוכר בספרות המוסיקה הערבית בשם "**זיר**". עמ' 43.

שיר ידידות קובץ שירת הבקשות של יהודי מרוקו. הקובץ יצא לראשונה במוגדור בשם "רני ושמחי" בשנת תר"ן (1890), ובהוצאה חדשה בשנת תרפ"א (1921) במרקש. הקובץ נחשב לקובץ המרכזי ביותר בשירת הבקשות של יהודי מרוקו ולקובץ המרכזי בעדה זו. "שיר ידידות" יצא בכמה וכמה הוצאות בארץ. עמ' 55.

שע'ול (=עיסוק), הברות חסרות משמעות הנוספות לטקסט המושר לשם הארכתו. הברות אלה נקראות בשמות נוספים כגון **זואיד, טעריזאת, טרדידאת, טראטיו, תעמיר**. עמ' 39.

תושיה (ר' תושיאת), הפתיחה הריתמית של **הנובה**, מנוגנת תיכף אחרי **המסאליה**. זהו פרק ריתמי בלבד המשמש כעין מבוא לבצוע **הנובה**. קיימות **תושיאת** של **הנובאת** המבוצעות לפני התחלת **הנובה ותושיאת** של **המיאזן** המבוצעות לפני כל **מיזאן ומיזאן**. עמ' 37.

תעמיר (=מילוי) שם אחר **לשע'ול** (עיסוק) תוספות של הברות חסרות משמעות (Nonsense Syllables) המעשירות את **הצנעה משכולה** (=**צנעה** מורכבת). זהו שם אחר **לטעריזאת, טרדידאת, טראטין, וזואיד**. עמ' 39.

תצדירה (=תסדיר), **צנעה** שפזמונה תואם במדוייק לתבנית הריתמית של **המיזאן** ופותחת בפעמה הראשונה של תבנית זו. **תצדירה אלולא** היא **הצנעה** הראשונה הפותחת את **המיזאן בנובה** ומהירותה איטית מאד. עמ' 39.

תצויר (=צילום), הכוונה ל"צילום" האצבוע של נגינת **מודוס** מסויים ולהעברתו לטון יסודי אחר, פעולה המקבילה למודולציה המערבית.

תצריף (פרוט, פריטה), החשה הדרגתית ההולכת וגוברת המתרחשת במהלך **המיזאן**. **התצריף** מתרחש גם בשירים ופיוטים **מע'רביים** מסוגים שונים. בקטעים הקצרים, מתרחש **התצריף** – או כפי שהוא נקרא לעיתים, **אנצראף** – בפתאומיות, תוך כדי שינוי המשקל הריתמי. עמ' 87.

תרכיב פעולה בה משלב הפייטן את הטקסט העברי אותו הוא חיבר או תיאום ללחן הערבי הקיים. פעולה זו נפוצה מאד בפיוט היהודי המרוקני ומקבילה ל- Contrafactum שהיה מקובל במוסיקה המערבית של ימי הביניים. עמ' 69.

ביבליוגראפיה עברית

(01) **אבנארי** אבנארי, חנוך, ''השיר הנכרי כמקור השראה לישראל נג'רה'' **דברי הקונגרס העולמי הרביעי למדעי היהדות**, כרך ב', ירושלים (תשכ''ט), עמ' 383– 384.

(02) **אבן– ח'לדון** אבן– ח'לדון, **אקדמות למדע ההיסטוריה (מוקדימה)**, נכתב בהרי אלג'יריה בשנת 1377. מוסד ביאליק, ירושלים, 1966. (תרגום עברי, עמנואל קופלביץ').

(03) **אטינגר** אטינגר, שמואל, **תולדות עם ישראל בעת החדשה** (תולדות עם ישראל ג'), תל– אביב, (תשכ''ט) תשל''ו.

(04) **אידלסון– נגינה** אידלסון, א. צ., **תולדות הנגינה העברית**, כרך א' ברלין, תרפ''ד– 1924.

(05) **אלבאז– שבע** אלבאז, רפאל משה, **באר– שבע**, (בעריכת מאיר אלבאז), ירושלים תשמ''ג.

(06) **אלבאז, חדש** אלבאז, רפאל משה, **שיר חדש**, ירושלים, 1927.

(07) **אלקיים** אלקיים, דוד, **שירי דודים**, ירושלים, תשמ''ג– 1983. (צילום מכתב היד של המחבר כפי שהועתק בידי ר' מרדכי זעפראני).

(08) **בירדוגו** בירדוגו, יעקב, **קול יעקב (מעבר יבק)**, לונדון– 1849.

(09) **בן– חסין** בן– חסין, דוד, **תהילה לדוד**, קזבלנקה, שנת יתפא''ר– 1931.

(10) **בן– נאים** בן– נאים, יוסף, **מלכי רבנן**, ירושלים, תרצ''א– 1931.

(11) **בן– עלון** בן– עלון, אברהם (עורך), **קצות ולקינות בלערביא** (קצידות וקינות בערבית), קזבלנקה, שנת ''את הארץ''– 1937.

(12) **בן– עמי, מרוקו** בן– עמי, יששכר, **יהדות מרוקו**, ירושלים, תשל''ו.

(13) **בן– עמי, להקות** ''להקות ונגנים יהודים במרוקו'', **יהדות מרוקו**, ירושלים, תשל''ו, עמ' רכ''ז– רכ''ח.

(14) **בנטוב** בנטוב, חיים, ''על יצירתו ההלכתית של ר' חיים אבן– עטר ופעילותו במרוקו'', **פעמים** 17, (תשמ''ד– 1983), 36– 52.

(15) **בנמנצור** בנמנצור (עורך) אל חאיכ הדפסה ראשונה, רבט, 1977.

(16) **בר– אשר** בר– אשר, שלום, ''היהודים באפריקה הצפונית ובמצרים'' **תולדות היהודים בארצות האסלאם**, (בעריכת שמואל אטינגר) ירושלים, תשמ''א.

(17) **בר– יוסף** בר– יוסף, רבקה, ''טיפוס העדה המרוקאית'' **עדות המזרח בישראל**, ירושלים, (תשי''ח), עמ' 47– 61.

(18) **בר– תקוה** בר– תקוה, בנימין, ''עיון בפיוטי ר' יעקב אבן– צור'' **פעמים** 9 (תשמ''א– 1981), 100– 111.

(19) **גרשום** שלום גרשום, **פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה**, ירושלים, תשל''ו.

(20) **דודזון** דודזון, ישראל, **אוצר השירה והפיוט**, ניו– יורק, 1970.

(21) דנה — דנה, יוסף, ''המשקל, הנחץ והריתמוס בקריאת השירה העברית הספרדית'', **פעמים 15**, (תשמ''ג– 1983), 4– 14.

(22) דרעי — דרעי, רפאל, **הטיבו נגן**, פאס, 1918.

(23) הירשברג– השמש — הירשברג, ח. ז., **מארץ מבוא השמש**, ירושלים, 1975.

(24) הירשברג– תולדות — הירשברג, ח. ז., **תולדות היהודים באפריקה הצפונית**, ירושלים, 1965.

(25) זמירות– ישראל — נג'ארה, י., **זמירות ישראל**, מהדורת פריס– חורב, מחברות לספרות, ת''א, תש''ו.

(26) זעפראני — חיים זעפראני, **השירה העברית במרוקו**, מכון בן– צבי, ירושלים, תשמ''ד.

(27) חזן– הפיוט — חזן, אפרים, ''הפיוט בצפון אפריקה המשך וחידוש'' **פעמים 2**. (קיץ תשל''ט), 39– 47.

(28) חזן– השירה — חזן, אפרים, ''השירה והפיוט של יהודי צפון אפריקה'', **החינוך**, (אדר תשל''ט), 220– 225.

(29) חזן– קיים — חזן, אפרים, ''לשון וסגנון בשירת רבי דוד קיים'' **פעמים 17**,(תשמ''ד– 1983), 53– 75.

(31) חזן– שוואט — שירי פרג'י שוואט, ירושלים תשל''ו.

(31) חלמיש — חלמיש, משה, ''על סוגי היצירה הקבלית במארוקו'', **פעמים 15**, (תשמ''ג– 1983), 29– 46.

(32) טובי — יוסף טובי, ''השירה העברית בארצות המזרח ובצפון אפריקה'', **פעמים 2**, (תשל''ט 1979), עמ' 55– 64.

(33) טולידנו — טולידנו, יעקב– משה, **נר המערב**, ירושלים, תרע''א– 1911.

(34) יגל יעקב — שירים מלוקטים מספר **זמירות ישראל**, ירושלים, 1885.

(35) יהלום — יהלום, יוסף, ''ר' ישראל נג'ארה והתחדשות השירה העברית במזרח לאחר גרוש ספרד'' **פעמים**, 13, (תשמ''ב– 1982), עמ' 96– 124.

(36) יפרח — יפרח, יוסף, **יגל יפרח**, חיפה, 1980.

(37) ירדן — ירדן, דב, **שירי הקדש של ר' שלמה אבן גבירול**, ירושלים, תשל''א– 1971.

(38) לוין — לוין, ישראל, ''הבכי על חורבות המעונות והדמות הלילית המשוטטת'', **תרביץ**, ל''ו, (תשכ''ז), עמ' 278– 296.

(39) לנדהוסט — לנדהוסט, אליעזר, **עמודי העבודה**, מהדורה ב' ניו– יורק, (תשכ''ה).

(40) כהן — כהן, דוד, ''מגויסים יהודים מאלג'ירה בשנות 1875– 1878, הבטים כלכליים וחברתיים'' **פעמים** 15, (תשמ''ג– 1983), 96– 111.

(41) מוקד — מוקד, רוזן, טובה, ''לתולדות שיר האזור העברי המזרח'', **פעמים** 13, (תשמ''ב– 1983), עמ' 125– 145.

(42) מירסקי — מירסקי, א., ''המבנה בישירי הידידות'', סיני, פ''א, (ניסן– אלול, תשל''ז), עמ' ק''ג– קכ''ח.

(43) מלאכי — מלאכי, צ., ''הקצידה'' **סוגיות בספרות העברית של ימי הבינים**, תשל''א, עמ' 176– 193.

(44) **מנור** — מנור, דן, **קבלה ומוסר במרוקו**, מכון בן-צבי, ירושלים, תשמ''ב.

(45) **מסינג** — מסינג, יהודה, **שרשים ביהדות מרוקו**, ת''א, 1977.

(46) **סויסה** — סויסה, חיים, **שמחה וששון**, קזבלנקה, 1944.

(47) **סטילמן** — סטילמן ידידה, ''אמנות שירת הנשים במרוקו'', **יהדות צפון אפריקה במאות י' כ'**, (עורך, מ. אביטבול), ירושלים, מכון בן-צבי, תש''מ-1980.

(48) **סיון** — סיון, עמנואל, ''שנאת היהודים באלג'יריה כתולדה של מצב קולניאלי'', **פעמים**, 2, (תשל''ט-1979), עמ' 92-108.

(49) **ספר-הפזמונים** — **ספר הפזמונים**, (שירי נג'ארה), ע''י אליעזר בן מארי הכהן, קושטא, 1921.

(50) **ספר-השירים** — **ספר השירים**, (שירי נג'ארה), בגדד, 1906.

(51) **סרוסי** — סרוסי, א., **ישן וחדש בשירת הבקשות של יהודי מרוקו**, עבודת גמר לשם קבלת תאר מוסמך במוסיקולוגיה, האוניברסיטה העברית, ירושלים, 1981. (העבודה לא פורסמה בדפוס).

(52) **עובדיה-ספרו** — עובדיה, דוד, **קהילת ספרו**, ירושלים, תשל''ו, (ג' כרכים).

(53) **עובדיה-פאס** — עובדיה, דוד, **פאס וחכמיה**, ירושלים, תשל''ט, (ב' כרכים).

(54) **עמאר-משה** — עמאר, משה, ''קווים לדמותו של רבי יעקב אבן-צור'', **ממזרח וממערב**, ג' בעריכת שמעון שורצפוקס, רמת-גן (תשמ''א-1981), 124-89.

(55) **פגיס** — פגיס, דן, **שירת החול ותורת השיר למשה אבן עזרא ובני דורו**, ירושלים, תש''ל-1970.

(56) **פליישר** — פליישר, עזרא, **שירת הקודש העברית בימי הביניים**, ירושלים, 1975.

(57) **קורן** — קורן, אסתר, **מפתח אלפבתי לשירי ר' ישראל נג'ארה**, מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת ת''א, תשל''ח- (חוברת משוכפלת).

(58) **קיים** — קיים, דוד, **שירי דודים**, ירושלים, תשמ''ג.

(59) **רני ושמחי** — **רני ושמחי** (עורך, יעיש יצחק), מוגדור, תר''ן-1890.

(60) **רצהבי** — רצהבי, יהודה, ''הניגון הזר בשיר ובפיוט'', **תצליל**, קובץ שישי, כרך שלישי, חיפה, (תשכ''ו-1966), עמ' 8-13.

(61) **שושנה** — שושנה, חיים, **אעירה שחר**, ירושלים, תשל''ט-1980, (ב' כרכים).

(62) **שיטרית-אפריון** — שיטרית יוסף, ''ר' דוד אלקאים, משורר עברי במרוקו''. **אפריון**, 1 (אביב תשמ''ג), 96-102.

(63) **שיטרית-ארועים** — ''שירים ארועיים, היסטוריים בשירת יהודי מרוקו'' **מורשת יהודי ספרד והמזרח**, (בעריכת י. בן-עמי), ירושלים, תשמ''ב, עמ' 513-338.

(64) **שיטרית-השכלה** — ''ניצניה של תנועת השכלה עברית במרוקו בסוף המאה הי''ט'', **מקדם ומים**, חיפה (בדפוס).

(65) **שיטרית- מבוא** ''ר' דוד אלקאים משורר אומן ומשכיל'', מבוא **לשירי דודים**, (ראה לעי''ל), ירושלים, תשמ''ג.

(66) **שיטרית- פריחה** ''**פריחה בת יוסף- משוררת עבריה במרוקו במאה הי''ח**'', **פעמים 4**, (חורף תש''מ), 84-93.

(67) **שילוח וכהן** שילוח, א. וכהן א., ''דימניקת השינוי במוסיקה של עדות המזרח בישראל'', **פעמים 12**, (תשמ''ב- 1982), עמ' 3- 25.

(68) **שילוח- מוסיקה** שילוח, אמנון, ''המוסיקה של יהודי מרוקו'', **חיי היהודים במרוקו**, (בעריכת אביבה מולר- לנצט), הוצאת מוזיאון ישראל, ירושלים, (תשל''ג), עמ' 242- 244.

(69) **שילוח- עליה** ''שירת העליה בספרות העממית המסורתית'' **מחקרי המרכז לחקר הפולקלור** א' ירושלים, 1970, עמ' שמ''ט- שסח.

(70) **שיר חדש** נג'ארה, י, **שיר חדש**, אסף משה פאדרו, נא- אמון, 1887.

(71) **שיר ידידות** ר' חיים עטאר, ר' חיים אפריאט, ר' דוד יפלח, ר' דוד קיים (עורכים), **שיר ידידות**, מרקש, תרפ''א- 1921. ש''י יצא לאור בארץ בשלש הוצאות, 1961- (מספרי העמודים המצוינים בעבודה זו מתיחסים להוצאה זו), 1968, 1979. כל המהדורות האלה יצאו בהוצאתו של ר' יוסף לוגסי ממחנה יהודה בירושלים.

(72) **שירי ישראל** נג'ארה, ישראל, **שירי ישראל בארץ הקדם**, ע''י בנימין בר יוסף, קושטא, 1921.

(73) **שירמן** חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובנס, ד' כרכים, ירושלים, 1954.

(74) **שפתי רננות** נג'ארה, ישראל, **שפתי רננות**, ע''י סעדי הלוי אשכנזי, שאלוניקי, 1859.

כתבי יד

כתב- יד אוחיון ברשותו של ר' יחיא אלפאסי מנתניה, פיוטי הנובה באותיות עבריות.

אתוימי צילום כתב היד של חאג' אבן ג'לון אתוימי, רבט 1979.

ביבליוגראפיה לועזית

(01) Al–Fassi — Al-Fassi, Mohammed: "La musique marocaine dite 'musique andaluse' " Hesperis-Tamada, 3 (1962), fasc. I, 79-106.

(02) Al–Faiouqi — "Muwashshah: a Vocal Form in Islamic Culture" Ethnomusicology, 19 (1975) 1–29.

(03) Anderson — Anderson, Warren: "Ethos" in The New Grove dictionary of Musuc and Musicians (edit. Stanley Sadie), 1980, Vol. 6, 282-287.

(04) Apel — Willi Apel, Harvard Dictionary of Music, Harvard U.P. Cambridge, Massachusetts, 1970.

(05) Caron — Caron, N. and Safvate, D.: Les Traditions musicales: Iran, Paris, 1966.

(06) Chabrier — Chabrier, Jean-Claude: "New Developments in Arabian Insrumental Music", The World of Music, 20, No. 1, (1978); 94-105.

(07) Chottin-Corpus — Chottin, Alexis, Corpus de la musiqe marocaine, fasc. I: nouba de ochchak, Paris, Heugel, 1931.

(08) Chottin — Chottin, Alexis: Tableau de la musique marocaine, Paris, Paul Geuthner, c. 1939.

(09) Daniel — Salvador Daniel, La Musique Arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien, Alger, 1879.

(10) Delphin Guin — Notes sur la poésie et la musique arabe dans le Maghreb Algerien, (1886), pp. 61–63.

(11) El-Mahdi — El-Mahdi, Salah: Étude Comparative des Modes Tunisien, (Tunis, N.D.).

(12) El-Mahdi-Musique — La musique arabe, Paris, Alphonse Leduc, c. 1972.

(13) Elsner — J. Elsner: Der Begriff Des Maqam in Agypten in neuerer Zeit, Leipzig, 1973.

(14) D'Erlanger — Baron Rodolphe D'Erlanger, La musique arab, Paris, Paul Geuthner, Vol. 5 (1949); Vol. 6 (1959).

(15) Farhat — H. Farhat: The Dastgah Concept in Persian Music, diss. U. of California, Los Angeles, 1965.

(16) Farmer — Henry, G. Farmer: "An Old Moorish Lute Tutor", Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ierlnd, (1931): 349-366; (1932): 99-109, 379-389, 897-904; (1937): 117-120.

(17) Farmer-Facts — Historical Facts for the Arabian Musical Influence, Hildensheim-New-York, 1970.

(18) Farmer-History — A History of Arabian Music, London, 1967.

(19) Farmer-Newba — "Nawba", Enzyklopaedia des islam, 3 (leiden-leipzig, 1936): 956-958.

(20) Farmer-Sa'adyah — Sa'adyah Gaon on the Influence of Music, London, 1943.

(21) Feline — Feline, P.: "Les rhythmes de la musique andalouse", La Revue Musicale, 21, No. 195 (Janv. 1940): 36-43.

(22) Feline-Nouba — "La nouba andalouse", La Revue Musicale, 22, No.202 (oct, 1946):333-337.

(23) Fenton — Fenton, Paul, "Les baqqasôt d'orient et d'occident" Revue des Études Juives, 134, Nos. 1-2 (janv.-juin 1975): 101-121.

(24) Gronow — Gronow, P.: "The Record Industry comes to the Orient", Ethnomusicology, xxv, No. 2, (May-1981): 251-284.

(25) Guettat — Guettat, Mahmoud; La Musique classique du Maghreb, Paris, 1980.

(26) Idelsohn — Idelsohn, a. z.: "Die Makamen in der hebraischen Poesie der orientalischen Juden", Monatschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums, 57 (1913): 314-325.

(27) Idelsohn-Jewish — Jewish Music, Schocken Books, New-York, 1975.

(28) Idelsohn-Maqamen — "Die Maqmamen der arabischen Musik", Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft, 15 (1). (1913): 1-63.

(29) Jairazbhoy — N. A. Jairazbhoy: The Ragas of North Indian Music, Middletown, Conn., 1971.

(30) Jafran — Lura Jafran: The Isawiya of Tunisia and their Music, a Doctoral Dissertation, University of Washington, 1977 (a Microfilm copy).

(31) Kaufmann-North — W. Kaufmann: The Ragas of North India. Bloomington, Ind. 1968.

(32) Kaufmann-South — The Ragas of South India, U.S.A., 1976.

(33) Kiwi — Kiwi, Edith, Gerson: "Musical Settings of Muwashshah-poetry" in Migrations and Mutations (Selected Writings), Tel-Aviv, 1980, 167-181.

(34) Kiwi-Maqam — "Maqam", in Riemann's Musik Lexikon 1967, 544-46.

(35) Kolinski — M. Kolinski "Clssification of Tonal Structures", Studies in Ethnomusicology I, (1961); 38-76.

(36) Land — J. P. N. Land: "Recherches sur l'histoire de la gamme arabe" Proceedings of the 6th international congress of orientalists, Leyden, 1883, ii (I), 1884.

(37) Malka — Malka, Victor: "Clôture des bakkachot", l'arche, 63 (1962): 18-19.

(38) Maaroufi — M. Maaroufi: les systemes de la musique traditionelle de l'Iran (radif), Teheran, 1963.

(39) Massoudieh — M.T. Massoudieh: Awaz-e-Sur: zur Meloidiebildung in der Persischen Kunstmusik, Regensburg, 1968.

(40) Merriam — Alan, P. Merriam: The Anthropology of Music, Northwestern University Press, 1964.

(41) Mitjana — R. Mitjana: " L'Orientalisme musical et la Musique arabe" Le Monde Oriental, 1 (1906): 184-221.

(42) Nettl-Daramad	Daramad of Chahargah; a Study in the Performance Practice of Persian Music, Detroit, 1972.
(43) Nettl-Ethnomusicolog	Theory and Method in Ethnomusicology, New-York, 1964.
(44) Nettl-Form	Bruno Nettl, "Aspects of Form in the Instrumental Performance of the Persian avaz", Ethnomusicology, 18 (3), (1974): 405-414.
(45) Nettl-Notes	"Notes on Persian Classical Music of Today: The Performance of Hesar Section as Part of Dastgah Chahargah" Orbis Musicae, I (1972), 175.
(46) Nettl-Riddle	B. Nettl and R. Riddle: "Taqsim Nahawand: a Stady of Sixteen Performances by Jihad Racy, Year Book of F. M. C. vol. v (1973), 11-50.
(47) Nettl-Shiloah	"Persian Classical Music in Israel: A Prelinary Report" Israel Studies in Musicology vol. 1, (1978) 142-158.
(48) Nicholson, A	A litrary History of the Arabs, Cambridge, 1969.
(49) Oransay	g. Oransay: Die Melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen kunstmusik vom 15 bis zum 19 Jahrhundert, Ankara, 1966.
(50) Powers	H. S. Powers: "An Historical and Comparative Aproach to the classificating of Ragas", Selected Reports, i/3 (1970): 1-78.
(51) Power-Mode	"Mode" in The New Grove dictionary of Music and Musicians (edit. Stanley Sadie) 1980, Vol, 12, 376-450.
(52) Powers-Wright	Review on Wright O. The Modal system of the Arab and Persian Music, in American Musidological Society, (Spring 1980), vol. 33, No. 1.
(53) Racy-Arabian	Ali Jihad, Racy: "Arabian Music and the Effects of Commercial Recording" The World of Music, xx No 1, (1978); 47-55.
(54) Racy-Industry	"Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932",Ethnomusicology, (xx), No. 1 (Jan. 1976); 23-48.
(55) Radjabi	Y. Radjabi and F. Karamatov: Shashmakov, I (Tashkent, 1966), Preface: Abridged Ger. Version, BMw, XI (1969), 91.
(56) Ramachandram	N. S. Ramachandram; The Ragas of karnatic Music, Madras, 1938.
(57) Reese	Reese Gustave, Music in the Middle Ages, Norton, New-York, 1940.
(58) Rouanet	M. Jules, Rouanet: "La Musique arabe dans le Maghreb", A.L'avignac-L.de la Laurencie, in Encyclopédie de la Musique, 5 (Paris, 1922); 2813-2944.
(59) Rouanet-Suite	"La Suite dans la Musique musulmane", La Revue Musicale, VIII, (1927); 280-292.

(60) Sachs	Curt, Sachs The Rise of Music in the Ancient World, New-York, W. W. Northon&Co. , Inc. 1943.
(61) Sadeghi	M. Sadeghi; Review of Persian Music records, Ethnomusicology, XVII, (1973), 354-355.
(62) Sawa	George D. Sawa; "The Survival of some Medieval Aravic performance Practice", Ethnomuicology 25, (1), (Jan. 1981); 73-86.
(63) Schuyler-Andalusian	Schuyler, Peter, "Andalusian Music of Morocco", The World of Music 21, No. 1 (1978); 33-46.
(64) Schuyler-Education	"Music Education in Morocco: Three Models", The World of Music, 21, No. 3 (1979); 19-31.
(65) Schuyler-Milhun	Al Milhun: The Fusion of Folk and Art Traditions in Morrocan Song Form. Unpublished M.A. Thesis, University of Washington, Seattle, Washington, 1974.
(66) Shiloah–Concept	Shiloah Amnon, "The Arabic Concept of Mode", Jurnal of the American Musidological Society, Vol. 34, No. 1 (1981) p. 19-42.
(67) Shiloah-Nuba	"La Nuba et la Célébration des Bakkashot au Maroc", M. Abitbul (ed.), Judaism d'Afrique du Nord, (Jerusalem, 1980): 108-113.
(68) Shiloah–Symbolism	"The Symbolism of Music in the Kabbalistic Tradition", The World of Music, 20, No. 3 (1978); 56-69.
(69) Shiloah–Theory	The Theory of Music in Arabic Writings, Munchen G. Helen, 1979.
(70) Signell	K. Signell, Makam; Model Practice in Turkish Art Music, Seattle, 1977.
(71) Spector	Johana, Spector; "Classical 'Ud Music in Egypt with Special Referance to Maqamat", Ethnomusicology, 24, (1970), (2); 243-257.
(72) Touma-Bayati	Habib, Hassan, Touma; Die Maqam Bayati in arabichen Taqsim (Hamburg, 2/1976).
(73) Touma-Musik	Die Musik der Araber, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelnshaven, Berlin 1975.
(74) Touma-Phenomenon	"The Maqam phenomenon: An imrovisation technique in the Middle East", Ethnomusicology 15, (1), Vol. 25 (Jan. 1971);38-34.
(75) Tsuge	Gen'ichi, Tsuge; A Note on the Iraki Maqam", Asian Music, (1972), 59-66.
(76) Tunisienne	La Nouba tunisienne de Dhil Regensburg, G. Bosse, (1971?).
(77) Wright	Wright Owen, The Modal System of the Arab and Persian Music, London, 1978.
(78) Bey	R. Yekta Bey; "La musique Turque", A. L'Avignac-de la laurencie, Encyclopedie de la Musique, 5, Paris, (1922), 2985-3012.

(79) Zafrani-Poesie Juive — Zafrani, Haim; Etudes et Recherches sur la Vie intellectuelle juive au Maroc. deuxieme partie: Poésie juive en Occident musulman. Paris, 1977.

(80) Zafrani-Etudes — "Etudes et Recherches sur la Poésie juive au Maroc I". Revue des Études Juives, 132, No. 4 (oct.-dec. 1973): 543-572.

(81) Zonis — E. Zonis; "Contemporary art music in Persia", Musical Quarterly, li (1965), 636-648.

(82) Zomis-Classical — Classical Persian Music, Cambridge, Massachusetts, 1973.

et d'affermir les Bases JUDAIQUES par l'intermédiaire de Shirat Habakkashot.

L'introduction de la QASSIDA avait pour but d'attirer un grand nombre de Juifs qui avaient coutume de se lever le Samedi matin à l'aube pour chanter les Bakkashot – genre de supplications – vu l'attrait presqu'engouant que ce genre de mélodie avait sur le public.

C'est seulement après avoir étudié SHIRAT HABAKKASHOT et la QASSIDA dans leurs divers éléments que nous avons entrepris d'examiner l'essence-même de la Musique de Shirat Habakkashot.

Une des présomptions les plus acceptées prétend que la Musique de Shirat Habakkshot est basée sur les mélodies de la NOUBA Andalouse. Dans cette Etude on constate que bien que la NOUBA ait contribué à la formation de Shirat Habakkashot qui attribue elle-même un Mode séparé pour chaque Samedi de la semaine, il s'est avéré quand-même que les mélodies, quant à elles ne sont point identiques.

Les Mélodies de Shirat Habakkashot sont des mélodies antiques, n'existant que dans la Tradition Juive, et nous ne leur avons pas trouvé de parallèles dans la Tradition musicale Arabe du Maroc.

Avec la parution de ce livre, je tiens à remercier tout d'abord et avant tout mon Maître et mon Directeur de Thèse, le Professeur AMNON SHILOAH, cet éminent savant qui m'a dirigé dans mes recherches et qui a eu l'amabilité d'en écrire l'introduction. Un remerciement tout à fait spécial va à M. DAVID MOYAL Président de Brith Yotze Maroco Beisrael qui a promu et poussé pour la publication de ce livre lequel sans ses encouragements n'aurait probablement pas vu le jour; je remercie tous ceux qui m'ont gracieusement offert des renseignements instructifs à ce sujet et parmi eux les détenteurs des précieux manuscrits et documents lesquels ont bien eu l'amabilité de me les prêter pour mes recherches, sans oublier bien sûr les nombreux PAYTANIM (Chantres) qui m'ont sacrifié leur temps, leurs talents, et leur patience en me permettant d'enregistrer ces admirables PIYOUTIM. Je remercie aussi M. HAYIM ABERGEL – Dessinateur-graphiste qui a consacré une grande partie de son temps à la mise-en-page de ce livre pour l'apporter sous-presse, et j'exprime ma gratitude à mon ami Maître Armand PEREZ lequel grâce à ses bons services j'ai pu avoir et examiné differents documents et manuscrits.

Tel-Aviv, Mars 1986 A. AMZALLAG

auprès de la COMMUNAUTE. Les Juifs Marocains avaient en effet, coutume de transcrire les textes de la Nouba Andalouse, en caractères hébraïques manuscrits, qu'ils chantaient à différentes occasions de la vie communautaire. Ils se sont aussi adonné à l'adaptation scrupuleuse des Poèmes hébraïques aux mélodies de la NOUBA, qu'ils chantaient dans la Langue sacrée hébraique, sous ses différentes composantes et pour leur plus grand plaisir.

L'influence de la NOUBA ANDALOUSE sur la musique des Juifs du MAROC est immense, et on la trouve partout dans les différents Ensembles Mélodiques de la Communauté, allant des Poèmes chantés lors des Cérémonies de Circoncision et jusqu'à certains passages bien connus dans les Livres de Prières.

Ce n'est qu'après avoir étudié la NOUBA ANDALOUSE et sa primordialité auprès de la Communauté, que nous avons pu approcher l'une des formes les plus importantes de la Musique Juive du Maroc: SHIRAT HABAKKASHOT – composition liturgique, modelée et façonnée par les CABBALISTES de SAFED, disciples du Rabbin ITSHAQ LURIE du 16ème siècle, et qui a été introduite au MAROC par des EMISSAIRES d'OEUVRES CHARITABLES durant le 17ème et 18ème siècle, et dont le but était de collecter des dons pour les YESHIVOT en TERRE SAINTE, répondre et trouver des solutions aux problèmes légalo-religieux, et promouvoir la Vie Communautaire des JUIFS dans la DIASPORA.

Le Poème Religieux introduit par ces EMISSAIRES était sans aucun doute un des moyens les plus agréables pour propager les Nouvelles de la TERRE SAINTE auprès des Juifs de la DIASPORA.

Dans cette oeuvre liturgique qu'est SHIRAT HABAKKASHOT nous trouvons une des combinaisons les plus antiques de la Chanson Liturgique Hébraique avec celle de la NOUBA ANDALOUSE. Il est fort probable que cette combinaison musicale soit la plus antique chez les JUIFS du MAROC et elle était connue dans la Tradition Juive Maghrébine sous le nom de TRIQ (chemin, mode) qui était en fait, une suite de mélodies se suivant les unes après les autres.

Le troisième chapitre de cet ouvrage, est consacré à l'étude de SHIRAT HABAKKASHOT, englobant ses structures, ses poèmes, ses manuscrits, et ses relations avec la Tradition musicale Andalouse. Une part importante est consacrée a la QASSIDA et à cause de son importance au MAROC, nous lui avons réservé un chapitre à part. La QASSIDA a été introduite dans SHIRAT HABAKKASHOT AVEC LA PARUTION de SHIR YEDIDOT (texte des Bakkashots) publié en 1921.

La combinaison de la Qassida avec Shirat Habakkashot est l'oeuvre des INSTITUTIONS religieuses dans leurs efforts inlassables tendant à conserver et à renforcer ses liens entre elles et les membres de la Communauté, par le truchement des Cérémonies religieuses et de Shirat Habakkashot, étant donné l'affaiblissement qui a commencé a apparaître dans ces relations et dans l'ensemble du système éducatif Juif, au début du 20ème siècle. Cet effritement des Institutions est dû à la pénétration de la Culture Française, qui a causé bien des soucis et inquiété ces Institutions, lesquelles ont cherché à leur tour de renforcer

QUELQUES CHAPITRES SUR LA MUSIQUE DES JUIFS DU MAROC

Ce livre est apparemment une première expérience de son genre, tendant à mettre par écrit quelques chapitres sur la musique des Juifs du Maroc.

La Musique des Juifs du Maroc est excessivement riche, tres développée et englobe tous les genres de musique, généralement admis dans une société culturellement développée; ce qui fait que le choix des sujets traités dans cet ouvrage, n'a pas été une tâche facile.

J'ai essayé de donner dans ce livre, une image sur certains domaines de ce répertoire si riche, tout en mettant en relief, les formes, les genres et les lieux dont cette musique est si comblée.

Toute étude sérieuse, concernant la Musique du Maghreb en général, ne peut ignorer le MAQAM (genre de prose rimée) ou TBA (nature) comme on a coutume de l'appeler au MAROC et qui constitue dans cet ensemble mélodique en élément central tant de la musique de l'ISLAM que de celle des JUIFS qui ont vécu sous l'influence de la culture musicale Islamique. C'est pour cette raison que j'ai choisi de commencer cet ouvrage par l'étude sur l'essence même de cet Ensemble au MAGHREB. Je ne me suis pas occupé de la conception modale ,mais du repertoire modal seulement. Quant à la conception modale Maghrêbine, je l'ai traitée dans ma THÈSE de Doctorat ou j'ai démontré que la conception modale Maghrébine est effectivement ancrée et liée à la conception modale Orientale (Sharqi).

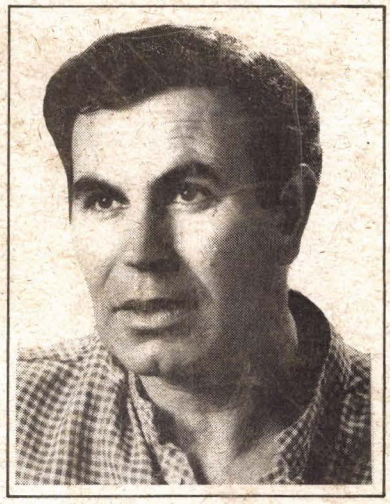
ZIRIAB qui passe pour être le fondateur de la Tradition Musicale Maghrebine, est effectivement arrivé en ANDALOUSIE, venant de BAGHDAD, ou il fût influencé par son Maître ISHAQ AL-MOUSSOULI, et il est tout naturel que la conception orientale apportée par lui de BAGHDAD, constitue une base musicale en ANDALOUSIE, région qui vient d'être nouvellement conquise par les ARABES.

Parlant de l'essence et du caractère du répertoire modal Maghrebin, j'ai traité dans le premier Chapitre le concept de "MODE MAGHREBIN" et vérifié s'il existait effectivement un Ensemble Modal spécifique au MAGHREB, qui n'existe pas dans les autres cultures musicales, et qui mérite cette appellation de "MODE MAGHREBIN".

Il s'avère effectivement que le MAGHREB possède non seulement un Ensemble Modal exclusif, mais que les JUIFS y ont joué un grand rôle dans sa création et sa concrétisation. Je me réfère ici, au genre musical très important connu sous le nom de "DJIRI" (Algérien) apparemment originaire de TLEMCEN en ALGERIE – Ville fameuse pour ses Savants et ses Erudits et qui entretenait des relations constantes, des échanges d'immigration et de culture avec les YESHIVOTS – Hautes Ecoles Talmudiques – du MAROC.

Ce chapitre nous a conduit tout naturellement à l'étude de l'une des formes musicalo-poétiques les plus somptueuses de la culture musicale ANDALOUSE, celle connue sous le nom de "NOUBA" ou "A LA ANDALOUSE".

Dans ce chapitre, nous résumons la structure de la NOUBA, ses différents éléments et la part des JUIFS dans son execution et son façonnage ainsi que la position qu'elle occupait



אברהם אמזלג

נולד במרוקו ועלה ארצה בשנת 1952. בוגר מוסד "עליה" והמדרשה למוזיקה בת"א. בעל תואר מוסמך מן האוניברסיטה העברית. יסד וניהל להקות ומקהלות במשך כחמש־עשרה שנה ובין היתר היה מנהל מוזיקאלי בלהקת ענבל. במסגרת עבודתו זו כתב יצירות רבות שהופצו לאחר מכן הן בארץ והן בחו"ל. כמו כן כתב שני חיבורים העוסקים במוסיקה ובפיוט של יהודי מרוקו ובפיוט בבית הכנסת. לאחרונה סיים את עבודת הדוקטורט בנושא המוסיקה של יהודי מרוקו.