

בְּנוֹ בַּאֲרְדִי (1890-1973) -

המסע למזרח

עירית יונגרמן

מה סימל ה'מזרח' עבור המלחינים יוצאי אירופה אשר עלו לארץ ישראל בשנים שלפני פרוץ מלחמת העולם השנייה? מדוע נמשכו למזרח, הזדהו עמו ובכמה מקרים אף שינו את סגנונם המוזיקלי בהשראת המזרח, או מה שדימו כמזרח? התשובות לשאלות אלה סבוכות יותר מכפי שנדמה במבט ראשון, והן נוגעות לאחד הקשיים העיקריים שהמלחינים העולים נאלצו להתמודד עמם, שאלת זהותם כיהודים כישראלים וכאנשי המערב. מאמר זה יעסוק באחד המלחינים הידועים פחות, בנו בארדי פוזביאנסקי (Bardi-Poswiansky), שפעל בארץ ישראל בשנות הארבעים. פרשת חייו, הקשרים שטווה עם המזרח וסבך הזהויות שנקלע אליו שופכים אור על סיפור חייהם של מלחינים רבים, בייחוד יוצאי גרמניה, שבאו לארץ ישראל בשנים אלה: במהלך חייו נאלץ בארדי להגדיר את זהותו שוב ושוב. אם בתחילה היה איש המערב שהמזרח היה עבורו בחזקת 'התרחות האחרת', הרי בפיתוליה הרבים של הדרך שעשה היטשטשו ההבדלים והקווים המפרידים נחצו.

אולם בנו בארדי היה שונה ממלחינים אחרים שעלו לארץ ישראל מאירופה משתי בחינות עיקריות: ראשית, התעניינותו במזרח והיכרותו עמו (ובכלל זה גם ארץ ישראל) קדמו לעלייתו ונמשכו לאורך כל חייו. שנית, התעניינות זו לא היתה כרוכה בתחילה באידאולוגיה ציונית. עוד בראשית דרכו נשבה בארדי בקסמיו של המזרח שבו ראה, כרבים מבני דורו, אזור גיאוגרפי ותרבותי אחד: המזרח שבהשראתו נכתבו יצירותיו התפרש מסין דרך הודו ועד מצרים. בזכות אישיותו רבת-הפנים פיתח בארדי במקביל כמה אפיקים שונים, שבהם באה לידי ביטוי התעניינותו במזרח, אשר השתקפה במכלול עבודותיו כמוזיקאי, מחזאי, עיתונאי ומוזיקולוג. במאמר זה אבקש לבחון את מערכת היחסים המורכבת שיצר עם המזרח, שבאה לידי ביטוי לא רק בפעילויותיו המגוונות בתחומי המוזיקה, הספרות והמוזיקולוגיה, אלא גם בשאלת זהותו העצמית.

* מאמר זה מבוסס על הפרק הרביעי בדיסרטציה שלי לאוניברסיטה העברית בירושלים.

אפשר היה לצפות שהיכרותו של בארדי עם האזור בכלל ועם ארץ ישראל בפרט תסייע לו בחבלי היקלטותו בארץ - אולם לא כך קרה. אמנם בתקופת שהותו בארץ היה פעיל כמלחין וכמחזאי, אך מעולם לא התקבל כ'מלחין ארץ-ישראלי' ולא היה חלק מהגרעין המרכזי של המלחינים הפעילים אז בארץ. בשנת 1950, לאחר כעשור שעשה בארץ, היגר ללונדון בהיותו בן 60, ושם בילה את שארית ימיו.

בארדי והאופרה הקומית בברלין שבין שתי מלחמות העולם

בנו בארדי, או בשמו הקודם פוזביאנסקי¹, נולד בקניגסברג שבפרוסיה המזרחית (כיום קלינינגרד, רוסיה) ב־16 באפריל 1890. לאחר שסיים את לימודיו בתיכון בעיר הולדתו עבר לברלין, ושם למד מוזיקולוגיה, פילוסופיה וספרות. באותם ימים היתה אוניברסיטת ברלין מרכז חשוב לחקר המוזיקולוגיה ההשוואתית ששכן בה גם ארכיון הקלטות.² לצד לימודיו באוניברסיטה למד קומפוזיציה אצל אנגלברט הומפרדינק (Humperdinck, 1854-1921), וכן למד פסנתר וניצוח. כאשר פרצה מלחמת העולם הראשונה גויס בארדי לצבא ושימש, בין השאר, מנצח על תזמורת צבאית. לאחר המלחמה, המשיך בלימודיו באוניברסיטאות ינה וקניגסברג, ובשנת 1924 סיים את עבודת הדוקטור שלו על מלחין האופרה הגרמני פרידריך פון פלוטוב (Flotow, 1812-1883).³ כבר בראשית דרכו נמשך לבו אחר עולם התאטרון והאופרה. תחילה עבד כמלווה זמרים בכמה תאטרות, ואחר כך התקבל לעבודה כמלווה זמרים מתלמד בבית האופרה של ברלין בניהולם של ריכרד שטראוס ולאן בלך.⁴ את קריירת הניצוח שלו החל בארדי בציטאו וסארברוקן, ועם שובו לברלין לאחר תום המלחמה ניצח על תזמורת שהקים בעצמו ושנקראה בשם 'האיגוד הקונצרטי ברלין רבתי' (Konzertverein Groß-Berlin). הוא גם התמנה למנצח ראשי בתאטרון הגרמני, בהנהלת מקס ריינהרדט, וחיבר את המוזיקה עבור כמה מההצגות שהעלה במאי זה. בשנים שלאחר מכן המשיך בקריירה שלו כמנצח ובשנת 1928 התמנה למנצח תזמורת הרדיו של ברלין. במקביל המשיך בארדי גם בפעילותו המחקרית כמוזיקולוג. הוא עסק בהוראת מוזיקולוגיה, כתב מאמרים וביקורות קונצרטים לכתבי עת שונים ואף התמנה לעורך העיתון 'ברלינר קונצרטיסטונג'. לענייננו חשובה במיוחד עבודתו בארכיון הצליל של הספרייה הלאומית הפרוסית. הארכיון, שהקים וילהלם דוגן (Dögen) בשנת 1920, נועד להקליט ולשמר צלילי מוזיקה ודיבור. במסגרת עבודתו

1 בשנת 1922 בקירוב החליט להחליף את שם משפחתו המקורי, פוזביאנסקי, בשם 'בארדי' בעל הצליל האיטלקי.

2 את ארכיון ההקלטות של אוניברסיטת ברלין הקים קרל שטומפף (Stumpf) בשנת 1900. בין השאר פעלו בו אריך פון הורנבוסטל (Hornbostel) וקורט זקס (Sacks), ואחר כך גם רוברט לחמן (Lachmann). ראו: Ruth Katz and Robert Lachmann, 'The Lachmann Problem': An Unsung Chapter in Comparative Musicology, Magnes Press, Jerusalem 2003, pp. 29-34

3 Benno Bardi, 'Flotow als Opernkomponist', Ph.D. dissertation, Königsberg University 1924

4 בארדי מספר על מפגשו הראשון עם שטראוס בויכרונותיו. ראו: Benno Bardi, *Lyrik und Prosa: Gesammelte Werke 2*, Revo edition, London 1967

יצא בארדי למסעות במצרים ובצפון אפריקה, שבמהלכם אסף והקליט מוזיקה עממית.⁵ עם זאת, דומה שאת עיקר רישומו הותיר בארדי בתחום העיבוד המוזיקלי, תחום שאפשר לו לשלב בין כישוריו כמלחין וככותב לברית. במשך שנות פעילותו בברלין העלה שלוש אופרות קומיות, שהתבססו במידה זו או אחרת על תכלילים נשכחים שגילה במהלך עבודת המחקר שלו: האופרה פאטמה (Fatme) היא עיבוד של האופרה צילדה (Zilda) מאת פרידריך פון פלוטוב, המבוססת על סיפור מתוך 'אלף לילה ולילה'; האופרה בימאלה (Bimala) נכתבה על פי פרגמנטים של ז'אק פרומנטל הלוי (Fromental Halévy, 1799-1862); והאופרה המנצח המטורף (Der Tolle Kapellmeister) עוסקת במלחין האופרה האקסצנטרי ריינהרד קייזר (Keiser, 1674-1739) ומשולבים בה קטעים מפרי עטו של קייזר.

בחלקן הגדול מבטאות יצירות אלה, ובמיוחד האופרה בימאלה, את רוח האוריינטליזם של אותה תקופה. אמנם עבור מלחינים רבים כוח המשיכה של האוריינט איבד משהו מטעמו עוד בתחילת המאה ה-20.⁶ אך בו'אנר שבו עסק בארדי - האופרה הקומית, הנוטה בכיוון הבידור הפופולרי של זמנו (תחום הכולל גם את האופרטה והמחזה המוזיקלי) - היה האוריינטליזם בשיאו. גילויי האוריינטליזם בעולם הבידור של תחילת המאה ה-20 התאפיינו בטשטוש של זמן ומקום, אי-הקפדה על דיוק וסבירות, דימויים פנטסטיים ומיצגים אקזוטיים. מבחינה גיאוגרפית היה האוריינט 'כל מקום שמזרח למערב', ומבחינה תרבותית ומוסרית 'כל מה שהמערב איננו'.⁷ בריאן סינגלטון תיאר את האוריינטליזם כפי שבא לידי ביטוי בקומדיה המוזיקלית הבריטית:

באמצעות הביצוע [התאטרלי] של ה'אוריינט' יכלה התרבות האירופית לפנטז, ליצור ולהוציא אל הפועל את כל מה שנכספה לו... [המזרח נתפס] כמרחב הנוסטלגי של האותנטי והטהור ולעתים גם הברברי, המשמש חלופה לכל מה שאירופה איננה: הוא היפוכה המוחלט באקלים, במוסכמות מיניות, בדבקות דתית, ביציבות תרבותית, במסורת ובאמונה.⁸

את העניין שגילה בארדי במזרח, והשימוש שעשה בו ביצירותיו המוזיקליות והספרותיות אפשר להבין על רקע מגמות אלה בעולם הבידור האירופי.

האופרה הקומית פאטמה היתה הצלחתו הגדולה ביותר של בארדי. פלוטוב, יוצר האופרה המקורית ונושא עבודת הדוקטור של בארדי, היה באותה עת מלחין נשכח, שמבין כל האופרות שלו רק האופרה מרתה היתה מוכרת לקהל. במאמר⁹ שכתב בארדי על פלוטוב הוא קובל על היחס המזלזל כלפי מלחין זה, הרווח בחוגים המוזיקליים הגרמניים, ועל כי

Sophie Fetthauer, 'Benno Bardi', in: Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen (eds.), *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, University of Hamburg, since 2005 5

Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 214-215 6

Brian Singleton, *Oscar Asche, Orientalism, and British Musical Comedy*, Contribution in Drama and Theatre Studies, no. 106, Praeger, Westport 2004, pp. 1-29 7

שם, עמ' 16. 8

Bardi, 'Flotow als Opernkomponist', in: *Lyrik und Prosa*, pp. 125-155 9

למרות מוצאו הגרמני פלוטוב, אשר פעל בעיקר בפריז, נחשב בעיניהם מלחין צרפתי. מבין האופרות של פלוטוב בארדי משבח במיוחד את האופרה **צילדה**, שראוי לדעתו להעלותה מחדש, וכדי להתאימה לקהל של זמנו הוא אף מציע כמה שינויים במתכונת, בתזמור ובלברית שלה. אף שדבריו אלה נאמרו כהערה כללית, זמן קצר לאחר שסיים את מחקרו על פלוטוב נפנה בארדי עצמו לעבד ולהפיק את **צילדה** בשמה החדש **פאטמה**. הופעת הבכורה של האופרה **פאטמה** נערכה בברלין בשנת 1925, בניצוחו של בארדי, וזכתה להצלחה גדולה. בעקבות הצלחה זאת היא הוצגה בערים רבות בגרמניה, בצ'כוסלובקיה ובשווייץ, וקטעים ממנה שודרו בתחנות רדיו רבות.¹⁰ עדות לפופולריות שלה זכה בארדי הוא תקליט ובו קטעים מתוך האופרות **פאטמה** ו**בימאלה** שהוציאה חברת 'אודיאון' כמה שנים מאוחר יותר.¹¹

שנתיים לאחר הופעת הבכורה של **פאטמה** הועלתה האופרה **בימאלה**, שנכתבה כאמור על פי פרגמנטים של ז'אק פרומנטל הלוי, וגם היא זכתה להצלחה (אם כי לא כמו קודמתה).¹² התעניינותו של בארדי במזרח מתבטאת בליברית שחיבר לאופרה זו לפי סיפור אגדה מן המיתולוגיה ההודית. עם זאת, השילוב בין התרבויות נעשה ברובד העלילתי בלבד, ואילו הסגנון המוזיקלי של האופרה, שסגנונו (כמובן, מעצם השימוש במוזיקה של הלוי) - ואילו הסגנון המוזיקלי של האופרה נותר רומנטי מערבי. מבחינה זו בארדי מאמץ את שפת האוריינטליזם האירופי, השואלת היבטים תרבותיים מסוימים של המזרח ומעלימה עין מהיבטים אחרים. הודו של בארדי, כפי שהיא מגולמת ב**בימאלה**, היא ארץ דמיונית.

בדברים שאמר בארדי על האופרה לפני שידורה ברדיו הוא ציין במיוחד את תרומתה של התרבות ההודית לתרבות הגרמנית. כך, לדבריו, כבר לפני יותר מ-150 שנה העריצו הוגים ומשוררים גרמניים רבים, בהם למשל הרדר וגתה, את האגדות ההודיות. כמו כן הדגיש את תרומתה של הודו למדע ולפילוסופיה הגרמניים וציין את הקרבה הלשונית בין השפות הגרמאניות לשפות ההודו-אירופיות. זיקה זו יכולה, כך סבר בארדי, להוסיף ולהתקיים גם בהווה:

מסיבות שונות, העניין כיום בהודו בולט במיוחד. בעיצומו של משבר התרבות האירופית, שפתרונו יכול להימצא רק בפיוס שבין הרוחני והטכני, יכולים אנו לפנות בבטחה להודו, ארץ המסורת והחכמה העתיקות. מה חבל שהמלומדים והמשוררים שהוגים ומדברים על הודו כיום מוכרים ומובנים בחוג מצומצם בלבד. רק המוזיקה יכולה לפנות אל כולם. באמצעות המדיום המוזיקלי אפשר להפנות את תשומת לבם של מאזינים רבים להודו. אני אומר זאת, משום שרעיונות אלה הם שהיו - עבורי - הסיבה העיקרית ליצירת האופרה **בימאלה**.¹³

10 'פאטמה', עלון פרסומי, הוצאת ריבו, ברלין, עיזבון בארדי (Mus-135), מחלקת המוסיקה, הספרייה הלאומית בירושלים.

11 Benno Bardi, *Pantomime aus der Oper 'Bimala': Vorspiel zur Oper 'Fatme'*, Odeon Symphony Orchestra 1930

12 בין הביקורות שהופיעו בעיתונים היו שציינו במיוחד את המחקר המוזיקולוגי שהיה כרוך בהעלאתה. 'בימאלה', עלון פרסומי, הוצאת ריבו, ברלין, עיזבון בארדי.

13 עיזבון בארדי.

בקטע זה מצביע בארדי על הניגוד, כפי שנתפס בעיני רבים מבני המערב, בין מזרח למערב: אירופה הנישאת על כנפי הקדמה לעומת הודו המשמרת את חוכמת העבר. הוא מדגיש את כוחה של המוזיקה לסייע בהפצת התרבות היהודית, שבה הוא רואה מרפא 'למשבר התרבות המערבית'. אולם יש בדבריו סתירה מהותית, שכן המוזיקה שכתב היא אירופית במובהק ונעדרת כל זיקה למסורת המוזיקלית היהודית.

היבט נוסף הבולט במיוחד באוריינטליזם של בארדי, כפי שהתבטא בשלב זה, הוא היעדר התייחסות ליהדות. נראה כי ההתעניינות שגילה בארדי במזרח באותן שנים לא נבעה - לפחות באופן מודע - מתוך הכרת יהדותו או מתוך שזיחה עצמו עם המזרח. לעומת זאת ניכרת בדבריו ההזדהות שחש עם התרבות הגרמנית. בהקשר זה יש להזכיר את מאמרו על המלחין פלוטוב שבו ניסה לבסס את מעמדו כמלחין גרמני. נראה כי בדיכוטומיה מזרח/מערב מיקם את עצמו, בתקופה זו של חייו, בצד המערב.

המפגש הממשי עם המזרח

התאטרון הוא, כאמור, אפיק אחד שבו התבטאה התעניינותו של בארדי במזרח. אפיק אחר, ולעתים מנוגד, הוא המחקר האתנומוזיקולוגי שעסק בו, אשר אפשר לו הצצה אל הישות הממשית של המזרח. לדבריו, ביקר לראשונה באזור כבר בשנת 1913,¹⁴ ושב לבקר באזור (גם בארץ ישראל) לעתים קרובות. יש לשער שביקוריו נערכו במסגרת מסעות המחקר שלו. אחד ממסעות אלה - סיור במצרים, סודאן וצפון אפריקה שערך בשנת 1926 - הניב תוצאות פוריות. בארדי יצא למסע זה כשהוא מצויד בפונוגרף ובתקליטי שעווה במטרה להקליט מוזיקה ושירה עממית בכמה אזורים. ביקורו היה, ככל הנראה, ממושך למדי, ובמהלכו אף התגורר תקופה מסוימת בקהיר, שם גילה התעניינות ומעורבות בחיי המוזיקה של העיר.¹⁵ את רשמיו מהמסע ביטא, בצורה האופיינית לו, בשני אופנים שונים: האחד, רשימה, שהתפרסמה בכתב עת בברלין, המתארת את רשמיו מסיוור ההקלטות שערך ברחבי מצרים. והשני, יצירה מוזיקלית, הסוויטה המצרית על נושאים אפריקאיים, המבוססת על קטעים מוזיקליים שאסף במסעו.¹⁶ הרשימה שפרסם בארדי עם שובו לברלין בקיץ 1926 נקראת 'שלל קולות במצרים' ובה תיאר את רשמיו מן המקומות השונים שביקר בהם, תוך הדגשת החוויה הצלילית שהם מספקים.¹⁷ אך בתיאוריו בולטת במיוחד קהיר על מגוון צליליה: בארדי מתאר הופעה של זמרת ושל רקדניות

14 הארץ, 20.4.1941.

15 במהלך שהותו בקהיר בארדי הפך מעורב ואולי גם מועסק בקונסרבטוריון ברגרין (שהיה כנראה הקונסרבטוריון הראשון בקהיר שלימד מוזיקה מערבית) ואף ניסה לסייע למייסדו, יוסף ברגרין, לקבל תמיכה מהשגרירות הגרמנית. ברגרין, אף הוא ממוצא יהודי-גרמני, נמנה עם הקהילה האירופית בקהיר, שהנהיגה חיים מוזיקליים פעילים למדי. על קונסרבטוריון ברגרין ראו Mahmoud Kassim, *Die diplomatischen Beziehungen Deutschlands zu Ägypten: 1919-1936*, LIT Verlag, Münster 2000, pp. 232-233. קשר נוסף נוצר, ככל הנראה, עם אוניברסיטת קהיר (או אוניברסיטת פואד). ראו: Benno Bardi, 'Auf Stimmfang in Ägypten', *Der Querschnitt* 9 (1926), pp. 666-670

16 *Ägyptische Suite nach afrikanischen Motiven*, 1926

17 Benno Bardi, 'Auf Stimmfang in Ägypten', *Der Querschnitt* 9 (1926), pp. 666-670

בטן במועדון, הצגה מוזיקלית בתאטרון הערבי, קונצרטים של תזמורת כלי נשיפה צבאית ושל קבוצת נערים המנגנים בחמתות חלילים. אחד הנושאים החוזרים בתיאוריו הוא החשש של המקומיים מפני מכשיר ההקלטה, סמל הטכנולוגיה והקדמה המערבית. כאן ניכר שוב הניגוד בין מזרח למערב: בארדי בתפקיד המדען ניצב בצד האחד של הפונוגרף ומושאי המחקר שלו בצד האחר, ותגובותיהם לחידוש הטכנולוגי - תגובות של פחד, מבוכה ואמונה טפלה - מבדילות בינו ובינם. אם בדבריו על התרבות היהודית הדגיש בארדי את הקרבה בינה ובין התרבות הגרמנית, ברשמיו מהמפגש עם המציאות המצרית משתקפים לא פעם תחושות של זרות וריחוק.

במקביל, ביטא בארדי את רשמיו מן המסע גם באופן מוזיקלי בסוויטה המצרית שחיבר, יצירה לתזמורת קאמרית, שקטעים ממנה התפרסמו בגרסה לפסנתר, באותו כתב העת שבו פרסם את רשמיו המסע שלו. שמות הפרקים מציינים את המפגשים שתיאר בארדי ברשימתו: 'אבקי-פטבק' הוא אחד מקטעי הנגינה של התזמורת הצבאית ששמע בקהיר, 'רכיבה בדואית' מתקשר למפגשו עם הبدوאים במדבר, 'ריקוד בטן' - לביקור במועדון. בניסיונו לבטא את רשמיו מן המזרח ביצירה מוזיקלית מערבית הלך בארדי בדרכם של מלחינים אירופים רבים, בהם שניים, הומפרדינג ושראוס, שהשפעתם עליו היתה משמעותית. הרפסודיה המורית (1887) של הומפרדינג, מורו של בארדי, נכתבה בעקבות סיורו לספרד, גיברלטר, מרוקו וטנג'יר בשנת 1883. אך קרובה יותר ברוחה לסוויטה המצרית היא יצירה קצרה של ריכארד שטראוס - אשר בארדי העריץ מילדותו ואף עבד תחתיו באופרה של ברלין - הנקראת ריקוד ערבי (1887). ביצירה זו, שנכתבה לאחר ביקור בן ארבעה חודשים במצרים, שילב שטראוס מוזיקה עממית מקורית בפרק לרביעיית פסנתר.¹⁸ בהקשר זה יש לציין גם את המחקר האתנומוזיקולוגי שערך בלה בארטוק בצפון אפריקה בשנת 1913, כעשור לפני יציאתו של בארדי למסע דומה. כידוע, לביקור זה היתה השפעה רבה על יצירתו של ברטוק כמלחין.

הניגוד בין הסוויטה המצרית ובין האופרה בימאלה, שנכתבה כמעט באותו הזמן, בולט במיוחד: אם בבימאלה נמנע בארדי מלהפגיש מזרח ומערב במישור המוזיקלי, שכן האופרה אמנם עוסקת בהודו אך המוזיקה היהודית אינה מיוצגת בה, בסוויטה המצרית הוא עושה זאת בצורה הישירה ביותר באמצעות ציטוט, עיבוד ותזמור של חומר מוזיקלי עממי מקורי והתאמתו למוסכמות המערביות. ניגוד זה הוא תוצאה של מגוון העיסוקים שבהם שלח בארדי את ידו בשנים שבין המלחמות, ואשר אפשר לו להתוודע אל המזרח בדרכים שונות: התאטרון והאוריינטליזם האופייני לו, ולעומתו המפגש, כחלק מעבודת השדה האתנומוזיקולוגית, עם המציאות הצפון-אפריקנית. יחסו של בארדי למזרח התאפיין אפוא בניגודים, מצד אחד תחושה של קרבה הנובעת, לדעתו, מהקשר בין התרבות היהודית לתרבות הגרמנית, ומצד אחר תחושה של זרות וריחוק הניכרת במפגשיו עם המקומיים במצרים. בלבול זה אופייני לאוריינטליזם האירופי, וייתכן שהיה קשור גם לחוסר הבהירות שחווה באשר לזהותו שלו - היבט שיהפוך מכריע בשנים הבאות.

Willi Schuh, *Richard Strauss: A Chronicle of the Early Years, 1864-1898*, Cambridge 18 University Press, Cambridge 1982, p. 342

2) BEDUINENRITT

Benno Bardi

Marschtempo

Copyright 1926 by Dr. Benno Bardi, Berlin W 15
Nachdruck verboten. Aufführungs-, Arrangements- und Vervielfältigungsrechte für
alle Länder vorbehalten

בְּנוֹ בַּרְדִּי, מֵתוֹךְ הַסּוּויִטָה הַמִּצְרִית¹⁹

Benno Bardi, 'Beduinenritt', *Der Querschnitt*, 9 (1927), p. 593 19

הגירה והתאקלמות בקהיר

המפגש הבא של בארדי עם המזרח היה בעל אופי שונה לחלוטין, והתרחש בעקבות המהפך שחל בחייו עם עליית הנאצים לשלטון בשנת 1933. בארדי היה נתון בסכנה לא רק כיהודי אלא גם בשל השתייכותו לתנועת הבונים החופשיים. רעייתו גרטה בארדי, ציירת שנמנתה עם חוגי האוונגרד, נרדפה ואף נעצרה על ידי הגסטאפו. בקיץ 1933 עזב בארדי את גרמניה ונמלט לפראג וממנה לבלגרד ולבסוף למצרים - שם קיווה למצוא מקלט. יש לציין כי מצרים לא היתה יעד הגירה מקובל, שכן היא לא פתחה את שעריה בפני פליטים יהודים.²⁰ אך הקשרים שיצר בארדי בביקוריו הקודמים מן הסתם סייעו לו, והוא התיישב בקהיר כדי להשתקע בה. עדות להחלטתו הוא דו"ח משנת 1934, ששלחה שגרירות גרמניה בקהיר לברלין, המציין בין השאר את 'הד"ר בנו בארדי (יהודי), שרוצה להקים תזמורת פילהרמונית לטיפוח המוזיקה הגרמנית'.²¹ מתוכן הדברים עולה שגם בהיותו פליט ונרדף, עדיין ראה עצמו גרמני, שזהותו מושרשת בתרבות ובמוזיקה הגרמנית.

קהיר של אותם ימים היתה עיר בין־לאומית, תוצאה של הגירה מתמשכת מאגן הים התיכון ומאירופה, ובית למגוון של קהילות ולאומים. מבין הקהילות האירופיות בלטה בה נוכחותם של הבריטים, שהיו בעלי השפעה פוליטית ממושכת באזור, וכן של הצרפתים והאיטלקים. גם הקהילה היהודית היתה מגוונת ביותר, אם כי רק מיעוט מזערי מתוכה הגיע מן הארצות הדוברות גרמנית. עם זאת, שנות השלושים התאפיינו גם בהתעוררות לאומית-מצרית, שהתבטאה בין השאר במאמצים לשחרר את מצרים מתלותה הכלכלית במדינות המערב ולפתח מפעלי תרבות מקומיים.

ההשפעה המערבית השתקפה גם בחיי התרבות בקהיר ובביקוש למוזיקה מערבית בקרב הקהילות הזרות והאליטה המקומית. בשנות השלושים התגוררו בקהיר כמה מוזיקאים אירופיים, ולפחות שלושה קונסרבטוריונים פרטיים פעלו בה.²² גם הפעילות הקונצרנית בקהיר היתה תדירה וקבועה, וכללה בעיקר רסיטלים של נגנים־סולנים והרכבים קאמריים. גורם חשוב בפעילות זו היתה האגודה המצרית למוזיקה (Société du Musique d'Égypte) שהוקמה בשנות העשרים ועסקה בארגון עונות מוזיקליות שנתיות ובהזמנת אומנים זרים ומקומיים. במצרים של אותם ימים עדיין לא הייתה תזמורת סימפונית, ולכן

20 Gudrun Krämer, *The Jews in Modern Egypt, 1914-1952*, University of Washington Press, Seattle, WA 1989, p. 136; דורון נידרלנד, יהודי גרמניה: מהגרים או פליטים? עיון בדפוסי ההגירה בין שתי מלחמות העולם, מאגנס, ירושלים תשנ"ו, עמ' 127.

21 Stephan Stompor, *Künstler im Exil: in Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern*, P. Lang, Frankfurt am Main 1994, p. 731

22 בעקבות יוסף ברגרין, שהקים קונסרבטוריון בשנת 1922, הקימו גם איגנץ טיגרמן ויוסף שולץ קונסרבטוריונים, שניהם פסנתרנים יהודים ילידי פולין שעברו להתגורר בקהיר. על אודות איגנץ טיגרמן ראו Allan Evans, 'Chopin on the Nile', in: *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist*, Indiana University Press, Bloomington, IN 2009, pp. 217-238

את הקונצרטים שנערכו בה ניגנו בדרך כלל תזמורות זרות בשיתוף נגנים מקומיים.²³ גם להתפתחויות שחלו בארץ ישראל בתחום המוזיקה היתה השפעה על החיים המוזיקליים במצרים: התזמורת הארץ-ישראלית שהוקמה בשנת 1936 הרבתה להופיע במצרים,²⁴ וכך נהגו גם סולנים והרכבים קאמריים. נוסף על כך, מוזיקאים ידועי שם, שהגיעו מאירופה או מארצות הברית להופעות בארץ ישראל, המשיכו את סיורי ההופעות שלהם גם במצרים. קהיר שאליה הגיע בארדי הציעה, אם כן, אפשרויות מסוימות של תעסוקה בתחום המוזיקה המערבית. בארדי, שכמהגרים אחרים היה עליו להמציא לעצמו במהירות מקור פרנסה, חיפש דרך לנצל את כישוריו השונים בסביבתו החדשה. זמן־מה לאחר בואו רקם תכנית, המתוארת בפירוט במכתב שכתב בשפה הצרפתית (סביר שהמכתב יועד לאגודה המצרית למוזיקה), להקים בקהיר ארגון שיכלול תזמורת סימפונית מקצועית בת 25 נגנים וכן מקהלת חובבים. הארגון, שבארדי התכוון לקרוא על שמו, היה אמור לקיים עונה בת שישה קונצרטים סימפוניים, שניים מקהלתיים ושתי הרצאות, וכן קונצרט לילי תחת כיפת השמיים.²⁵

תכנית זו יצאה לפועל רק באופן חלקי. עלה בידי בארדי להקים גוף תזמורתי קטן ולהגיש קונצרטים אחדים בניצוחו ובחסות האגודה המצרית למוזיקה. אולם אלה לא היו תכופים כפי שחזה בעיני רוחו: העיתון הציוני *Israël* שיצא בקהיר מזכיר רק שלושה קונצרטים בניצוחו של בארדי, שנערכו בשנים 1935-1938.²⁶ בביקורת שנכתבה על הקונצרט האחרון, המבקר אף מצר על כך שבארדי לא זכה להופיע בקהיר לעתים קרובות יותר:

פעם נוספת בנו בארדי, מחבר התשפסות, פאטמה וסוויטה מצרית מוכיח את אהבתו למצרים. אבל מצדנו, עלינו להודות, למרבה כלימתנו, שלא ידענו להביע את התודה שאנו חייבים לאזרח חשוב זה, ושרק אשמתנו היא שהיו לנו הזדמנויות מעטות כל כך להריע למופעים מוסיקליים מצוינים שכאלה. בנו בארדי, שבסיורי ההופעות שלו באירופה היו תחת ידיו התזמורות הסימפוניות הטובות ביותר, צריך להסתפק פה בתזמורות קאמריות קטנות שמורכבות בצורך השעה. אף על פי כן, זה היה יכול להיות כה קל לראות אותו על בימת המנצחים לעתים קרובות יותר. יש בפלשתינא תזמורת מעולה, שמגיעה לקהיר תחת שרביטם של מנצחים זרים ידועי־שם, אשר לא עושים דבר למען ההתפתחות המוסיקלית במצרים; לא כל שכן, למען פיתוח

23 Mursi Saad El Din and John Cromer, *Under Egypt's Spell: The Influence of Egypt on Writers in English from the 18th Century*, Bellew, London 1991, pp. 132-163

24 'Egypte' *La revue musicale* 364-367 (1936), 272-274
Peter Gradenwitz, 'Middle East Musical Activities', in: *Hinrichsen's Musical Year Book IV-V*, 1947, 340-346. Hinrichsen, London 1948; Jehoash Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948: A Social History*, Clarendon Press, Oxford 1995

25 בנו בארדי, מכתב מ'1.3.1934. עיזבון בארדי.
26 על העיתון 'ישראל' ראו הגר הלל, 'ישראל' בקהיר: עיתון ציוני במצרים הלאומית 1920-1939, עם עובד, תל אביב 2005.

התרבות המוסיקלית היהודית. וזה אכן מה שהשיג מר בארדי בארץ זו, בהיותו לא רק מלחין אלא גם - וזה חשוב מאד - מוסיקולוג ידוע ומארגן רב יכולת.²⁷

קונצרט זה, אולי האחרון של בארדי בקהיר, כלל יצירה מקורית של בארדי, על המוות למצור-סופרן ותזמורת. הטקסט, שחיבר בעצמו ושתורגם לצרפתית, הוא דיאלוג סימבולי ובעל זיקה פילוסופית בין האדם למוות.²⁸ יצירה נוספת שבוצעה באותו קונצרט, ושעורה התעניינות גם מחוץ למצרים, היא עיבוד לסינפונייטה לא ידועה מאת פליקס מנדלסון, אשר בארדי גילה פרגמנטים שלה והביאם לידי גמר, כפי שעשה בעבר בעיבוד האופרה בימאלה. בביקור שערך בארדי באירופה ובארץ ישראל בחודשים האחרונים של שנת 1936, הוא ניצח על היצירה בביצוע תזמורת הרדיו של רומא וכחודשיים אחר כך בביצוע תזמורת הרדיו בירושלים.²⁹

בארדי והקולנוע המצרי

גם בקהיר, כמו בברלין, נע בארדי בין עולמות שונים ומנוגדים. לצד פעילותו בקהילה האירופית בקהיר ועיסוקיו בתחום המוזיקה המערבית מצא נתיב חדש אל המזרח באמצעות הקולנוע המצרי שהחל להתפתח באותן שנים. תעשיית הקולנוע החדשה היתה חלק ממפעל התרבות שהולידה התחייה הלאומית במצרים. אולפן הקולנוע המלא הראשון, 'סטודיו מיסר', שנפתח בשנת 1935, צויד באמצעי הטכנולוגיה החדשים של התקופה ואויש על ידי מומחים מאירופה, שהועסקו במטרה להכשיר את ממשיכיהם המצרים. בארדי הועסק באולפן החדש, והיה מעורב בהפקת הבכורה שלו, הסרט וידאד (1936), הידוע גם כסרט הראשון בכיכובה של הזמרת המצרית אום כולתום. את הסרט ביים פריץ קראמפ, במאי שהוזמן מגרמניה, וכמו סרטים מצריים מוקדמים אחרים, נעשה במתכונת הסרט ההוליוודי של אותה תקופה. סיפור העלילה, המתרחש בתקופה הממלוכית, וגיבוריו הם סוחר עשיר שירד מנכסיו ושפחתו־אהובתו המקריבה את עצמה כדי לשחררו מבעלי חובו, לא היה מאכזב את עולם הבידור הברלינאי שממנו בא בארדי, ואף אינו שונה ביותר באוריינטליזם שלו.³⁰

ההיבט המוזיקלי של הסרט היה, כמובן, מרכזי, בהיותו סרט מוזיקלי (מיוזיקל) בכיכובה של אום כולתום, אז בשיא הקריירה שלה כזמרת ובלא כל ניסיון כשחקנית.³¹ חלקה המרכזי

27 *Israel*, 3.3.1938, M. M., הכותב, ככל הנראה מתילדה מוצירי.

28 כעבור כעשור בארדי עיבד את היצירה מחדש תחת השם 'על השלמות', והיא אף בוצעה על ידי תזמורת קול ישראל ושודרה ברדיו בשנת 1949. ראו פלשתיין פוסט 28.12.1949.

29 *Israel*, 12.4.1936, 23.9.1936; דבר, 16.12.1936.

30 הדמיון בין וידאד ובין האופרטה הטיפוסית של אותו הזמן אף מעלה תהייה באשר למעורבותו האפשרית של בארדי ברבדים נוספים של הסרט, נוסף על התחום המוזיקלי.

31 באשר למעורבותה של אום כולתום בהפקת הסרט, ראו Virginia Danielson, *The Voice of Egypt: Umm Kulthüm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1997, pp. 87-91

של אום כולתום בסרט ניכר גם ברשימת הקרדיטים, שבה מופיע שמו של 'הד"ר בארדי' לאחר שלושת המלחינים המצריים שעבדו בקביעות עם אום כולתום.³² נוסף על שיריה של אום כולתום, המלווים את הסרט לכל אורכו, משובצים בו קטעים מוזיקליים אחרים, כגון קטעי ריקוד ושירה מקהלתית, וכן מוסיקת רקע המתחברת לעלילה באמצעות טכניקת לייטמוטיב, כמקובל במוזיקה לסרטים באותה העת.³³

סביר להניח כי בארדי היה מעורב בהיבטים שונים של העשייה המוזיקלית של הסרט. אמנם קשה לקבוע בוודאות מה היה חלקו בפסקול המוזיקלי, אך אפשר לזהות בבירור קטעים מסוימים במוזיקת הפתיחה והרקע כלקוחים מתוך יצירה קודמת של בארדי, הסוויטה המצרית. כך למשל אחד מקטעי המוזיקה הפותחים את הסרט לקוח מתוך הפרק 'רכיבה בדואית'. קטע אחר ששמו בסוויטה המצרית 'קינת אהבה' משמש מוזיקת רקע לסצנות נוגות, ואילו 'אבקי פטבקי' משמש בסצנות קומיות. בארדי מילא, אם כן, תפקיד יוצא דופן עבור הקולנוע המצרי: האוריינטליזם שלו, שהתבטא הן בפעילותו כמוזיקולוג והן ביצירתו כמלחין, כוון מחדש על ידי 'סטודיו מיסר' אל קהל צופים ומאזינים ערבי, כחלק מה'אוריינטליזם העצמי' של קולנוע זה. בתוך כך הפך בארדי למגשר בין אותם המקורות העממיים המגוונים שאת המנגינות שלהם אסף והפך ליצירה מערבית, ובין הקולנוע המסחרי, שעשה שימוש ביצירה זו בפסקול הסרט.

פרק זה בחייו ובקריירה שלו מדגים היטב את המהפך שעבר. קודם שעזב את גרמניה היה מפגשו של בארדי עם המזרח בעל אופי אוריינטליסטי מובהק, שהתבטא ביצירתו האומנותית כמוזיקאי וכמחזאי ובמחקר המוזיקולוגי שערך. הוא ראה עצמו מוזיקאי ומדען גרמני שלמרות התעניינותו במזרח, בינו ובין העולם ה'אחר' עמדה מחיצה. לאחר שנת 1933 השתנו הנסיבות לחלוטין: בארדי אינו עוד נציג המערב אלא פליט הנזקק לפרנסה. יתרה מזו, זהותו הגרמנית, אשר התקשה לוותר עליה, נשללה ממנו בגלל מוצאו היהודי. בנסיבות אלה, אין זה מפתיע שלבסוף המחיצות נפלו, ובארדי נאלץ להמציא לעצמו זהות חדשה.

שינוי זהות : ציונות ועלייה

שמו של בארדי לא מופיע בסרטים אחרים שהופקו בשנות השלושים, אולם ככל הנראה הוסיף לעבוד ב'סטודיו מיסר' עד פרישתו, בנסיבות בלתי ברורות, בשנת 1939. באותה שנה חצה בארדי את הגבול לפלשתינה באופן אי-לגאלי במטרה להשתקע בארץ ישראל. בואו היה ביטוי לתמורה שעבר, הניכרת ביצירות שחיבר בארדי בארץ, יצירות המבטאות את העניין שהחל לגלות במקורותיו היהודיים ואת הזדהותו עם הרעיון הציוני.

32 מוחמד אל-קסבג', זכארייה אחמד, ריאד אל-סונבאטי, ראו שם.

33 בשנים הראשונות לקיומו של הקולנוע המצרי היה הפסקול מולחן במיוחד עבור הסרט והוא נוגן בדרך כלל על ידי תזמורת לפי המודל המערבי. הנוהג להלחין תכליל מיוחד הופסק בתחילת שנות הארבעים וחודש בשנות החמישים. ברצוני להודות למרגרט פארל שהביאה לידיעתי עניין זה.

אין אנו יודעים מתי החל בארדי לבחון את אפשרות העלייה לארץ ישראל ומה גרם לו לקבל את ההחלטה על כך. אמנם בשנים אלה החריף המצב הפוליטי במצרים, אולם לא סביר שזו היתה הסיבה לעזיבתו.³⁴ אפשר שהחלטה זו נוגעת לחייו האישיים של בארדי: מכמה עדויות עולה שרעייתו גרטה נשארה בקהיר בשנות הארבעים ולא הצטרפה אליו, ונראה שבני הזוג נפרדו.³⁵ העובדה שבארדי השתתף בכינוס הציוני של ויצ"ו שהתקיים בקהיר בסוף שנת 1937 מלמדת כי שקל רעיון זה זמן מה. כמו כן יש לציין כי מעט לפני שעזב את קהיר זומן בארדי לשגרירות הגרמנית ודרכוננו נשלל ממנו. כך נאלץ לוותר על זהותו הגרמנית הרשמית.³⁶ המפנה בתפיסת עולמו של בארדי בולט בעיקר במחזה **איוב** (1941), שנכתב ככל הנראה זמן קצר לאחר בואו לארץ. המחזה, אשר לצורך כתיבתו ערך בארדי עבודת מחקר מקיפה, מספר את הסיפור הציוני.³⁷ סיפור העלילה הוא חייו של איוב, אך אלה משמשים במחזה אלגוריה להיסטוריה היהודית. לאורך חייו איוב פוגש בשבתאי צבי, שפינוזה, הבעל שם טוב והגאון מוויילנה, קרל מארקס ווילהלם מאר,³⁸ ובכל מפגש הוא נוכח לדעת שהתנאים עדיין אינם בשלים לשיבה. המפגש האחרון - עם מארקס ומאר, המסמלים את האנטישמיות הגרמנית - מעניין במיוחד. היהודים, טוען מאר, אינם מסוגלים להיטמע בשום אומה, ועל כן הם מנסים 'לייהד' את הגרמנים. על כך משיב איוב: 'מוטב היה באמת לגרמנים לסייע בידי יהודים להיות שוב לאומה'.³⁹ בקטע אחר במחזה התייחס בארדי למערב: 'אירופה שוקעת בציביליזציה. היא נהפכה להם לעמים אשר שם ללעג זוועה'.⁴⁰ את הפתרון לשקיעתו של המערב, עולמו הקודם של בארדי, הוא רואה בפנייה אל המזרח, מקור 'החוכמה הקדומה' (כפי שניסח זאת בדברי הפתיחה ל**בימאלה**). החוכמה הקדומה מיוצגת במחזה בדמותו הרדומה של הספינקס במדבר, המתעורר שוב ושוב לנוכח צבאות המערב (אלכסנדר מוקדון, טיטוס, נפוליאון). ולבסוף - הביל"ויים, אשר בניגוד לקודמיהם באים להשיב למזרח את חיוניותו שאבדה. המחזה מסתיים בשנת 1934: איוב מתעורר משנתו הממושכת ומוצא את עצמו שוב בארץ ישראל באביב של תקופה חדשה. יצירות נוספות שחיבר בארץ ישראל מעידות אף הן על התמורה שחלה בו. בארדי, שהתחנך על ברכי המיתולוגיה היוונית והתרבות הקלאסית, פונה עתה למקורות היהודיים ולנופי הארץ כמקורות השראה. **שירי המעלות** לבריטון ותזמורת (1947) היא יצירה בת ארבעה פרקים, שכל אחד מהם שכל אחד מהם הוא תיאור פסטורלי של הרי הגלבוע, הכרמל, התבור והר סיני; היצירות דמויות האורטוריה, **המנון לחיים** (1943) ו**המנון לאהבה** (1945), שואבות ממקורות שונים: שמה של היצירה הראשונה לקוח מכתובת שנמצאה על קברו של המלך הפרעוני אינפת

34 בין המוזיקאים היהודים שהתגוררו בקהיר היו שנשארו להתגורר בה שנים רבות, גם לאחר הקמת מדינת ישראל (איגנץ טיגרמן הוא דוגמה בולטת, ראו Evans, 'Chopin on the Nile', pp. 217-238

35 על פעילותה של גרטה בארדי בשנות הארבעים מעידה חוברת הכוללת ציורים ופרטים ביוגרפיים על הציירת, Bardi. Cairo: Les Editions Universitaires d'Egypte, 1948

36 שמו של בארדי כאחד ממשתתפי הכינוס מופיע בעיתון *Israël*, 23.12.1937

37 עבודת המחקר שערך מופיעה בספרו Bardi, *Lyrik und Prosa*, pp. 23-107

38 כך בגרסה המקורית. בגרסה מאוחרת יותר החליף בארדי את דמותו של מאר בוו של פרידריך יוליוס שטאהל.

39 העתק של כתב היד (ירושלים 1941), 31, שמור בעיזבון בארדי.

40 שם, 35.

מה שמלמד שבארדי עדיין היה שבוי בקסמה של מצרים) והשנייה מתוך מגילת שיר השירים; וריאציות האביב (1946) לסופרן קולורטורה ותזמורת, נכתבה לפיוט של ר' יהודה הלוי. יצירות נוספות שצוין עליהן תאריך מזמן שהותו של בארדי בארץ (לרוב בצירוף שם המקום, ירושלים) הן פסקליה גואריירה (*Passacaglia guerriera*, 1944) לוויולה סולו ולתזמורת, הכתובה בטונליות מורחבת היוצאת דופן ביצירותיו של בארדי;⁴¹ 18 וריאציות לכינור סולו (1947) ועל השלמות (1949), עיבוד של היצירה על המוות שבוצעה בקהיר בשנת 1938. עם זאת, בארדי נהג למחזר חומרים מוזיקליים ולהשתמש בהם שוב ושוב, ולכן לא תמיד אפשר לקבוע מהו זמן חיבורן המקורי של היצירות.

אפשר לומר כי בהותירו מאחור את זהותו הגרמנית-מערבית ובאמצו זהות אחרת, יהודית, השלים בארדי את איחודו עם המזרח. בארדי ראה במקורות היהודיים חלק ממסורת מזרחית קדומה בדומה למקורות ההודיים, הסיניים והמצריים. כך למשל בדבריו על היצירה המנון לאהבה (1945), המבוססת כאמור על מגילת שיר השירים, הוא מתייחס ל'גירסה מוקדמת יותר של שיר השירים, הקרובה בסגנונה הפשוט לספר רות ובצורתה לטיפוס של שירי נישואין אוריינטליים טהורים'.⁴² מצד שני, בניגוד לשילוב הסגנונות המאפיין את המוזיקה בסוויטה המצרית ובסרט וידאד, היצירות שנתחברו בארץ ישראל, אף שאינן אחידות בסגנון, הן מערביות במהותן, והמזרח משמש בהן רק מקור השראה חוץ-מוזיקלי. מבחינה זאת בארדי המשיך את דרך האוריינטליזם האירופי שאפיינה את יצירתו בגרמניה. שלא כמלחינים אחרים שפעלו בארץ ישראל בתקופה זו, בארדי לא ניסה לשלב בין מזרח למערב כדי ליצור סגנון הומוגני. גם האופן שבו השתמש במוזיקה העממית שאסף אינו דומה לשימוש שעשו מלחינים ישראלים אחרים בשירי עם מזרחיים, והוא דומה יותר ליצירות של מלחינים מערביים שביקרו במזרח כגון יצירתו של ריכארד שטראוס שהוזכרה לעיל.

כאמור, יצירותיו של בארדי בארץ ישראל אינן אחידות בסגנון. חלקן כתובות בסגנון הרומנטי של המאה ה-19 (וריאציות האביב), חלקן משלבות אלמנטים מודליים או אלמנטים כרומטיים במסגרת טונלית (המנון לאהבה, על השלמות) וחלקן בעלות אופי חדשני יותר, כגון הווריאציות לכינור סולו ובמיוחד הפסקליה גואריירה, שהכרומטיות שלה כמעט פורצת את גבולות הטונליות, אך המבנה הטונלי הבסיסי נשמר בה. עם זאת, היצירות אחידות בכך שהן כתובות בשפה מוזיקלית מערבית. יצירה אחת החורגת מכלל זה היא שלושה ריקודים אוריינטליים לתזמורת (כנראה 1948) - גלגול נוסף של הקטעים העממיים שאסף בארדי בסיוור ההקלטות שלו. מעניין שבארדי מצא לנכון להגדיר יצירה זו בכותרתה כ'אוריינטלית', ובכך להבדילה מבחינה מוזיקלית משאר היצירות.

היצירה וריאציות האביב לסופראן קולורטורה משלבת שני עולמות מרוחקים זה מזה: מצד אחד, המסורת האופראית הוורטואוזית של המאה ה-19 והפיוט העברי של ימי הביניים מצד אחר. בארדי בחר בקטע מתוך הפיוט 'ארץ כילדה היתה יונקת' של ר' יהודה הלוי והלחין אותו כאריה וירטואוזית משוכללת. ראוי לציין את הרגישות הרבה לטקסט העברי, שבאה לידי ביטוי

41 היצירה מבוססת על שורה מתוך ה'דיוואן המערבי-מזרחי' של גתה: "Was bringt zu Ehren? / Sich wehren!"

42 בנו בארדי, המנון לאהבה, עיזבון בארדי.

בשימוש שהוא עושה בטכניקה של ציור מלים.⁴³ היצירה וריאציות האביב מדגימה היטב הן את המסורת שבארדי בא ממנה, מסורת מוזיקלית מערבית שיסודה ביחסי הגומלין שבין טקסט למוזיקה וששיאה הוא בשכלול היכולת הטכנית הווירטואוזית, והן את הפרדוקס שבו מצא בארדי את עצמו בארץ ישראל. שכן גם אם ויתר על זהותו הגרמנית, בוודאי לא יכול לזנוח את המטען התרבותי שזהות זו טומנת, שנשארה במרכז הווייתו האישית והמקצועית. הפתרון שמצא בארדי, בדומה למלחינים אחרים, הוא הניסיון למוזג בין עולמו הישן לעולמו החדש, מיוזג המהווה מקור חיוני ליצירתו.

בארדי בארץ ישראל

בארדי הגיע לארץ בסוף גל העלייה של שנות השלושים, שבו עלו לארץ מספר גדול, יחסית לגודל היישוב, של מלחינים מאירופה. הקושי במציאת מקור פרנסה היה משותף לכולם, הגעתו המאוחרת וגילו המבוגר – כמעט בן 50 – בוודאי לא סייעו לו.⁴⁴ מרשימת היצירות שחיבר בארץ ישראל נראה שניגש למשימה באותה אנרגטיות שאפיינה אותו בקהיר, ושעשה מאמץ ניכר למצוא את מקומו בחיי המוזיקה והתאטרון של היישוב. אפשר היה לצפות כי ניסיונו הקודם, הן כמזרחן והן כמלחין ומנצח שזכה במידת-מה להצלחה באירופה שבין שתי המלחמות, יקל את התאקלמותו, אולם המציאות היתה שונה ובארדי נתקל בקשיים מרובים אף יותר מאלה שנאלץ להתמודד עמם בקהיר.

לאחר שהתיישב בירושלים התפרנס מעבודות זמניות שלא הלמו את ניסיונו המקצועי. הוא נתן שיעורים פרטיים ביוונית ולטינית וזמן מה עבד במועדון פיקדילי בשכונת ממילא, אשר שימש בעיקר את הכוחות הבריטיים. בארדי היה אחראי לתכנית המוזיקלית שביצע הרכב בשם 'חמישיית פיקדילי'. התכנית כללה קונצרט יומי של מוזיקה קלאסית קלה ומוזיקה לריקודים. מעניין כי גם בתפקיד זה פנה בארדי ל'גימיק' האוריינטלי שבו עשה שימוש מגוון כל כך ביצירותיו בעבר, ובכל תכנית שובצה יצירה אוריינטלית פרי עטו. בין הכותרות המופיעות בתכנייה אפשר למצוא את 'אבקי פטבקי' (מתוך הסוויטה המצרית), 'על גדות הנילוס', 'מיניאטורה סינית' ו'ריקוד הודי'.⁴⁵ חשוב לציין כי אף על פי שלא זכה להכרה של ממש ולא הצליח להשתלב בחיי התרבות המתפתחים של היישוב, לא נותר אלמוני לגמרי. כמה מיצירותיו נוגנו – לרוב על ידי תזמורת קול

43 ניסיון זה כמעט עלה בתוהו בשל התרגום האנגלי המופיע לצד הטקסט העברי, תרגום לא מדויק שאינו משמר את המקצב הפואטי המקורי, ואף הוביל לסתירות בין שני הטקסטים.

44 בשנות השלושים הגיעו לארץ ישראל מאירופה כמעט 50 מלחינים. על קשיי הקליטה של המלחינים העולים ראו: Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948*, pp. 157-183; idem, 'The Germans are Coming! Cultural Pre-migration Conditions in Palestine', in: Joachim Braun, Tamar Hoffmann and Vladimir Karbusicky (eds.), *Verfemte Musik: Komponisten in de Diktaturen unseres Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1997, pp. 287-292

45 תכניה (1942), עיזבון בארדי. הערה בתכנייה מציינת כי 'כל היצירות מאת בנו בארדי הן של מוזיקה אוריינטלית'.

ירושלים בניצוחו של בארדי עצמו ושוודרו ברדיו. הביקורות שהתפרסמו בעקבות הקונצרטם בעיתונות המקומית היו בדרך כלל אוהדות. כך למושל היצירה המנון לחיים, שבוצעה באפריל 1943, זכתה לשבחים על התזמור הנבון, הגם שהמבקר טען כי אינה מצטיינת ב'כוח המצאה'.⁴⁶ מבקר אחר, שעיין בתכליל של הפסקליה גואריירה לקראת שידורה ברדיו (אשר בוטל ברגע האחרון) טען כי בארדי הוא מלחין הראוי לתשומת לב רבה יותר.⁴⁷ היו שציינו את 'הטון היהודי' שביצירותיו.⁴⁸

אך היו גם הדים אחרים המשקפים את קשיי היקלטותו ביישוב. כך למשל, בסקירה שפורסמה בעיתון הארץ, בעקבות קונצרט שנערך זמן לא רב לאחר עלייתו של בארדי, תחת הכותרת "ארבעה קומפוזיטורים א"יים [ארץ-ישראלים] משמיעים מיצירותיהם", כתב המבקר: 'בנו בארדי - בעצם אינו א"י [ארץ-ישראלי]. הוא ביקר בארץ הרבה פעמים, בא ויצא ושוב בא ושוב יצא, היה פעיל זמן מה במצרים כמנצח על תזמורת סימפונית מיסודו, הוא אינו עומד במגע ומשא עם חבריו למקצוע כאן, ומוסיקאי א"י הוא רק במונח הגיאוגרפי'.⁴⁹

בארדי נפגע מתיאור זה, ואף כתב מכתב לעיתון (תמצית דבריו פורסמו בגיליון שיצא בשבוע שלאחר מכן), ובו הוא מדגיש את היכרותו הממושכת עם ארץ ישראל. עוד ציין שבפעם הראשונה ביקר בארץ 'כשעיתוננו עוד לא היה קיים' כלל, בשנת 1913, ומאז היה בא"י 24 פעם.⁵⁰ בתגובה טען המבקר כי בדבריו לא התכוון 'לא לעברו הציוני והיהודי, אלא לרוחה של המוסיקה שלו'. 'פירושו של המושג "קומפוניסט ארצישראלי" בשבילנו הוא לא בזה שהמוזיקאי יושב בארץ ישראל, אלא שהוא ברוחו ארצישראלי, שהוא מוסיקאי שבקרבו תוססת בעית המוסיקה היהודית והסגנון הא"י, ועד כמה שקוע מר בארדי בעולם מוסיקלי אחר - הדגשתי מה שהדגשתי'.⁵¹

אף שהמבקר אינו מפרט את כוונתו בתוויות 'ארץ-ישראלי', 'מוזיקה יהודית' ו'הסגנון הא"י',⁵² נראה שבעיניו המוזיקה של בארדי אינה הולמת אותן. ה'עולם האחר' הנרמז כאן הוא בוודאי עולם הבידור האירופי או האופרה הקלה, שבו זכה בארדי להצלחתו העיקרית בעבר. תחום זה, אשר ייצג את העולם הבורגני והמיושן של אירופה, היה מנוגד לערכי הציונות ולסמליה, וזיהויו של בארדי עמו היה לו לרועץ.

גם כמחזאי לא מצא בארדי את דרכו בחיי התרבות של היישוב: המחזה איוב לא נחל הצלחה. הוא אמנם תורגם לעברית ולאנגלית, ובארדי הגיש אותו לתיאטרון 'הבימה' בתקווה שייבחר להצגה. מקס ברוד, בתפקידו כדרמטורג, קרא את המחזה ורשם הערות לגביו, אבל החלטתו

46 פלשתיין פוסט, 11.4.1943.

47 פלשתיין פוסט, 6.4.1947.

48 פלשתיין פוסט, 13.7.1949; 16.11.1949.

49 הארץ, 13.4.1941.

50 הארץ, 20.4.1941.

51 שם.

52 למרות השימוש המרובה בתוויות אלה בשנות הארבעים, מעולם לא הוגדרה משמעותן באופן מספק.

היתה שלילית.⁵³ לא ידוע מה היה היקפו של החלק המוזיקלי, שכן נותרו ממנו שני קטעים בלבד: שיר בשם 'זעיר כרבולת' ומדריגל לשמונה קולות, לפי פסוקים מתהילים הנקרא 'שלוש על ישראל'.

לונדון

בשנת 1950, כעשור לאחר בואו לארץ, היגר בארדי בן ה־60 לבריטניה, ושם נשאר עד מותו בשנת 1973. הוא עבד כמרצה במכון העירוני לספרות של לונדון (מוסד המספק לימודי העשרה עממיים) ובגיל 65 נאלץ לפרוש מתפקידו. את שארית ימיו עשה בדוחק רב כשהוא ממתין לבירור תביעת הפיצויים שלו מגרמניה, תהליך שארך שנים רבות.

במהלך תקופה זו עסק בארדי בשכתוב יצירותיו המוזיקליות והספרותיות. הוא קיבץ את כתביו בשני כרכים, האחד מוקדש למחזות והשני למאמרים וכתבים אחרים.⁵⁴ את יצירותיו המוזיקליות כינס בקובץ ששמו הדקלוג המוזיקלי, והן מסודרות בו לפי הספירות בתורת הקבלה.⁵⁵ גם בלונדון חיבר יצירות ששתיים מהן, המחזה **ספינת השמים** (*Die Himmelsbarke*) והאוסף **שישה שירים למצוי־סופרן**, עוסקות במצרים העתיקה, עדות לכך שהמזרח עדיין העסיקו ועורר את דמיונו. עם חלוף השנים נשכח בארדי, למרות פרסומו בשנות העשרים, ושמו נעלם בהדרגה מאותם מילונים, לקסיקונים וספרי 'מי ומי' שבהם הופיע בעבר. כיום שמו נקשר בעיקר לאופרה **צילדה** של פלוטוב ולעיבוד שלה **פאטמה**. במרבית המקורות הביוגרפיים שבהם הוא נזכר לא נאמר דבר על השנים שהוא עשה בארץ ישראל. מסעו של בארדי למזרח הסתיים אם כן בשיבה למערב. בפרשת חייו של בארדי, החושפת בפנינו את הפרדוקס שבו נלכדו הוא ואחרים בין מזרח ומערב, שלובים גלגוליהן של המנגינות העממיות שבארדי אסף בסוירו בצפון אפריקה בשנת 1926. לאורך חייו הופיעו מנגינות אלה בתפקידים שונים: כיצירה תזמורתית מערבית שיצאה בתקליט של חברת אודיאון (1930); כמוזיקה 'ערבית' בסרט וידאד (1936); כקטע בידורי בהופעתו של בארדי בפני חיילים בריטיים במועדון בירושלים (1942); ולבסוף, כיצירה תזמורתית בשם **שלושה ריקודים אוריינטליים** (1948) המיועדת לקהל קונצרטים מערבי. נראה כי בכל פעם שהעניק למנגינות אלה לבוש חדש יצר בארדי גם את עצמו בדמות אחרת שאפשרה לו להתמודד עם הנסיבות הכאוטיות של חייו.

Freddie Rokem, 'Max Brod as "Dramaturg" of Habima', in: Margarita Pazi (ed.), *Max Brod, 1884-1984: Untersuchungen zu Max Brods literarischen und philosophischen Schriften*, 8, P. Lang, New York 1987, pp. 177-192

54 הספרים יצאו לאור בהוצאת הספרים שלו, Revo, כשמה של ההוצאה שבה החזיק בארדי בברלין.
55 ראו נספח. Benno Bardi, *The Musical Dekalogue*, Revo Edition, London 1966

נספח: מבחר יצירות מאת בנו בארדי

פאטמה (1925, *Fatme*), עיבוד לאופרה הקומית צ'ללה מאת פרידריך פון פלוטוב.
בימאלה (1927, *Bimala*), אופרה הקומית בשלוש מערכות, לפי קטעים מוזיקליים של פרומנטל הלוי ולליברטו מאת בארדי.
המנצה המטורף (1929, *Der tolle Kapellmeister*), אופרה קומית בשלוש מערכות, מבוססת על דמותו של ריינהארד קייזר וכוללת מוזיקה משלו, ליברטו מאת בארדי.
סוויטה מצרית (1927, *Ägyptische Suite*) לפי מוטיבים אפריקאיים, לתזמורת קטנה.
על המוות (1938, *De la Mort*) דיאלוג סמלי בין הגוסס והמוות. סוויטה למצו-סופראן ותזמורת מיתרים. בגרסה מאוחרת יותר נקראה על השלמות (1949, *On Completion*) לקונטראלטו או באריטון, חמישיית מיתרים וקלרינט באס. טקסט מאת בארדי.
המנון לחיים (1943, *Hymn to Life*) לארבעה סולנים ותזמורת, לפי כתובת על קברו של המלך הפרעוני אינח'פ.
המנון לאהבה (1945, *Hymn to Love*) לשלושה סולנים ותזמורת, לפי מגילת שיר השירים.
ירח סיני (1944, *Chinese Moon*) לסופראן והרכב כלי, לפי אגדה סינית.
פסקאליה לחמת (1944, *Passacaglia guerriera*) לוויולה סולו ותזמורת.
דיאלוג סנטימנטלי (1945, *Sentimental Dialogue*) לכינור סולו, צ'לו סולו והרכב כלי (1945). מבוסס על מוזיקה לסרט וידאד.
וריאציות האביב (1946, *Primavera Variations*) לסופראן קולורטורה ותזמורת, למלים מתוך הפיוט 'ארץ כילדה היתה יונקת' של ר' יהודה הלוי.
שירי המעלות (1947, *The Songs of Ascent*) בארבעה פרקים: גלבע, כרמל, תבור והר סיני. לבאריטון ותזמורת.
18 וריאציות לכינור סולו (1947, *Eighteen Variations for Violin Solo*).
שלושה ריקודים אוריינטליים (1948, *Three Oriental Dances*) לתזמורת. מבוססת על מוזיקה לסרט וידאד.
ששה שירים (1967, *Sechs Lieder*) למצו-סופראן, קלרינט וחמישיית מיתרים.

מחזות

חתשפסות (1921, *Hatasut*) על המלכה הפרעונית.
הרקוס מונטה (1921, *Herkus Monte*) על קניגסברג של ימי הביניים.
הילאל (1921, *Hilal*), לפי אגדה הודית (גרסה אחרת לבימאלה).
איוב (1941, *Hiob or Job*), מחזה מוזיקלי העוסק בתחיית עם ישראל.
ספינת השמיים (1941, *Die Himmelsbarke*), עוסק במצרים העתיקה.

הדקאלוג (אוסף הכולל את עשר יצירותיו המרכזיות של בארדי)

Crown - המנון לאהבה.
Wisdom - המנון לחיים.
Discernment - שירי המעלות.

עירית יונגרמן

Grace - וריאציות האביב.

Strength - הורה ומדריגל.

Beauty - ירח סיני.

Victory - שירי היין.

Majesty - פסקאליה.

Foundation - וריאציות לכינור.

Peace - על השלמות.